

EL ESPECTRO DE LA AUSENCIA

CINE ARGENTINO DE POSDICTADURA COMO RE-NARRACIÓN
DE LA MEMORIA COLECTIVA

CARLA GROSMAN

RESUMEN

-

Aunque los Estudios de Cine sean un área con importantes avances epistemológicos, en las últimas décadas la mayoría de los análisis relacionados con el Cono Sur ofrecen una aproximación al cine de esta región que rescata su capacidad descriptiva de lo histórico-político sin atender al poder simbólico que tiene su cine en tanto actor performativo en los procesos del cambio social. Este libro se concentra en dicha vacante epistemológica para destacar las relaciones discursivas existentes entre los modos ético-estéticos de producción del cine argentino de la primera década posdictatorial y los discursos en pugna que en aquel momento negociaban un relato de la verdad del pasado dictatorial. En este sentido *El espectro de la ausencia* recorre las dinámicas hiperreales a través de las cuales este cine se erige como “mapa cognitivo” (Jameson, 1991, p. 21) capaz de despertar interpretaciones críticas del mundo posdictatorial; representar un modelo teórico acerca de cómo está estructurada la sociedad y orientar el sentido de lugar del individuo en aquel momento de olvido intersubjetivo (Jelin, 2001, p.21). Este libro parte entonces de un análisis del film de Luis Puenzo, *La Historia Oficial* (1985), para presentar dicha obra como un patrón de *reinterpretación, representación y reconstrucción* del relato histórico que genera una nueva cadena sintagmática - una nueva sintaxis de la memoria - capaz de impulsar los procesos del trabajo elaborativo-social de la memoria que enfrente los síntomas de la esquizofrenia posmoderna y posdictatorial. Por eso, esta organización sintáctica sirve como el “mapa cognitivo” aplicable al examen de otras dos películas posteriores: el film de Lita Stantic, *Un muro de silencio* (1993), y la película de Alejandro Agresti, *Buenos Aires viceversa* (1996), para que las tres, reunidas en una dinámica intertextual, se integren en una poética de posdictadura que está renarrando la memoria colectiva.

Í N D I C E



AGRADECIMIENTOS	17
DEDICATORIA	19
PRÓLOGO DE XIMENA TRIQUEL	21
INTRODUCCIÓN: CINE, MEMORIA Y OLVIDO. DOS ESTUDIOS SOCIO-SEMIÓTICOS	25
El cine de la primera década posdictatorial como ‘acto simbólico’ para la renarración de la memoria colectiva.	27
<i>La Historia como construcción textual y las condiciones estructurales para reformular sus marcos sociales de interpretación.</i>	
<i>Postmodernidad y simulacro como mapa cognitivo.</i>	
<i>La poética de la posdictadura: el “trabajo elaborativo social” desde el campo cultural.</i>	
Acerca de la poética de posdictadura.	37
<i>Mapa, sintaxis y renarración: La reinterpretación, representación y reconstrucción de la memoria en el cine posdictatorial.</i>	
<i>Recapitulando sobre estos films como mapas cognitivos.</i>	
Terrorismo de Estado y democracia neoliberal, la espectacularización de la violencia.	43
<i>Contexto histórico previo al Golpe de Estado</i>	
<i>Programa económico del “Proceso de Reorganización Nacional”</i>	
<i>La desaparición como rito de narrativización en el inconsciente político</i>	
<i>La explotación de la memoria de la represión como ritual confirmatorio de la mitología democrática neoliberal</i>	

El mito democrático o el fetiche de especialización funcional como solución eficaz del conflicto.

El ritual, o el simulacro que “reorganiza” la realidad.

Desenlaces.

CAPÍTULO 1. EL SIMULACRO DE TESTIMONIO EN LA HISTORIA OFICIAL Y LA IDENTIFICACIÓN DE LA AUDIENCIA CON LA CATÁSTROFE COLECTIVA 61

Reconstrucción de los marcos de interpretación: La finalidad política del discurso testimonial (o su textualización ideológica), y las convenciones estéticas de su representación (o su narrativización utópica). 64

La apropiación cinematográfica del poder utópico/político del discurso testimonial para la representación del relato histórico. 71

La Historia y la Literatura en la mesa del bar.

La oralidad ficcionalizada, una simulación sin suturas.

Zoom in a La historia “otra”: del blanco y negro al color.

Reconstrucción del relato histórico: De la alteridad a la identificación. 81

CAPÍTULO 2. SOBRE LA MELANCOLÍA DE LO IRREPRESENTABLE: UN MURO DE SILENCIO Y LA ALEGORÍA DEL TRABAJO DEL DUELO 85

La reinterpretación de los marcos 89

El problema metalingüístico.

El problema moral.

¿Cómo se representa lo irrepresentable?; un reflejo melancólico del “nosotros”. 92

La estrategia del distanciamiento como manifestación alegórica. 94

Segundo nivel de ficción: clausura de la imagen en la representación de lo Perdido. 96

Primer nivel “realista”: la alegoría como conciencia de la finitud de su lenguaje. 99

Kate en las ruinas del dominio de las cosas.

Silvia en la cripta.

La reconstrucción del relato histórico: Antígona y el imperativo del duelo en la era hiperreal. 107

CAPÍTULO 3. MOEBIOUS; VIOLENCIA DE REPRESENTACIÓN Y REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA. BUENOS AIRES VICEVERSA Y LAS POSIBILIDADES DE PERFORMATIVIDAD POLÍTICA DEL TEXTO FÍLMICO 111

Argumento de una historia mayor. 116

Reinterpretación de los marcos: las ideas que quedan en el aire. 119

Violencia y “quiebre” de representación: El rol de los medios masivos. 119

H.I.J.O.S. y la recuperación de la palabra: luchas discursivas en la arena social. 124

Representación de la alegoría del poder, los sujetos y el Mercado. 127
Testimonio vivo y testimonio “en vivo,” para ver, oír y encontrar los secretos de la conspiración.

La representación de la violencia con que se violenta la representación de la violencia. 130

Sobre lo que ven los ciegos y los que miran sin ver.

Reconstrucción del mapa, conspiración y recuperación de la utopía colectiva. 134

.....
A MODO DE CONCLUSIONES: UNA COMUNIDAD SEMÁNTICA 137

.....
Sobre el testimonio en el vector que reconfigura los marcos interpretativos. 141

Sobre la alegoría en el eje de representación. 143

Los H.I.J.O.S. y el proyecto del cine social en la perspectiva de la performatividad política del mapa. 146

.....
BIBLIOGRAFÍA 151

.....
FILMOGRAFÍA 157

AGRADECIMIENTOS

•

A Sharon Lee (1955-2010) y Bill Lee (1946), quienes fueron siempre consecuentes con el proyecto de un mundo mejor y sostuvieron mi mundo para que yo me dedicase a la escritura de este libro

To Sharon Lee (1955-2010), and Bill Lee (1946), fearless activists in the struggle for a better world, whose support is paramount to the writing of this book.

DEDICATORIA

-

Para la generación de argentinos nacidos durante el ‘Proceso de Reorganización Nacional’, o en los años inmediatos anteriores, es difícil que nuestra vida no esté ligada a este *proceso* en la medida en que su propio término implica el desarrollo de un objetivo hacia un fin, desarrollo que sólo comenzó con el régimen militar y que se extiende a la vida bajo el régimen *democrático*. Todos los que recibimos nuestra socialización bajo este sistema y luego nos desenvolvimos en el mundo que nos dejaron instaurado no podemos menos que sentirnos *instrumentos* de tal reorganización. Así, la “redemocratización” y el “proceso” se nos han vuelto caras de una misma moneda con la que no alcanzaremos a pagar nuestra orfandad.

Todo se nos había enseñado, todo, hasta lo que no deberíamos haber aprendido. Así, los adultos del presente hemos asumido el miedo y los valores conservadores como la única vía de convivencia, creemos en los mitos nacionales como los verdaderos hitos que forjaron la historia, y nos volvemos cada vez más intolerantes porque esta actitud parece ser la única verdad constitutiva de la vida social. Quizás todo esto se deba a que, a esta generación a la que pertenezco, se la ha privado de todo vínculo con lo alternativo, con referentes que hoy constituyen un hueco en la red social, una ausencia de treinta mil padres, madres, educadores, intelectuales, artistas, científicos y trabajadores de toda clase que no estuvieron para educarnos y no estarán para contar la historia.

Hasta el momento en que escribí este libro (2003-2005) el relato del pasado se había contado -apoyado en el horror y desvinculado de las responsabilidades cívicas y económicas que lo instigaron-, sobre la garantía de los que estaban ‘presentes’: los entonces treinta y ocho millones de amnésicos, sordos, ciegos y mudos que no querían o podían reconocerse dentro de la catástrofe.

Entonces ¿cuál es el concepto de memoria social que hasta ese entonces nos dejaban? ¿Esa que funda el sentido de pertenencia a la cultura en la que se nace? Si toda generación se educa en la memoria de las generaciones pasadas, ¿dónde estaba la generación que debía transmitirnos la memoria? Habíamos recibido en su reemplazo una

memoria trasplantada de los himnos y las fiestas patrias que celebran una independencia en la que nadie cree, una memoria que daba un salto sobre el vacío histórico de lo innombrable, aquello que no figuraba en los libros ni se discutía en las aulas.

Desde aquel lugar de nuevo adulto joven que se negaba a aceptar las enseñanzas de su ‘educación’ y se rehusaba formar nuevas generaciones en la repetición mecánica con la que la enferma sociedad argentina se venía repitiendo a sí misma, es que me pareció necesario develar los rastros con que todavía la memoria de esa utopía podía “aparecer con vida” en el canto solidario de las expresiones artísticas.

Considerando los quince años que separan la escritura de este libro con su presente edición y a sabiendas de que las teorías y perspectivas que se enlistan para dar cuenta de lo caótico de estos tiempos lo hacen cada vez más rápido y con mayor desdén por la que hasta ahora fuera una explicación posible, este manuscrito sería completamente obsoleto. Pero no.

Porque para ello la Argentina del presente debería haber superado los conflictos consensuando socialmente una memoria colectiva del pasado dictatorial. Si fuera inconsecuente lo que este libro revela acerca de la manufactura de lo real ejercida desde los discursos de la democracia neoliberal, la media de los argentinos ya tendría visualizadas las formas en las que el poder los manipula y no se hubieran repetido decisiones electorales que atentasen contra su propio bienestar presente y futuro, económico y moral. Entristece observar que, a pesar de los esfuerzos de las políticas culturales populares que sucedieron a la escritura de este libro, nada de esto se ha consolidado de un modo sustancial. Por tanto, intuyo que la reflexión que este libro pretende sigue teniendo vigencia y que, consecuentemente, también su dedicatoria original podría hoy servirnos de bandera:

“Para todos los que nos reconocemos dentro de un relato histórico todavía solidario y todavía colectivo es que se escribe este libro”

PRÓLOGO DE XIMENA TRIQUEL

•

En un libro que dice ser una introducción a Lacan a través de la cultura de masas, Slavoj Žižek se pregunta por qué el regreso de los muertos vivos resulta un motivo tan recurrente en el cine de la segunda mitad del siglo XX.¹ Desde el film de George A. Romero, *La noche de los muertos vivos* (1968), hasta *Cementerio de animales* originalmente dirigida por Mary Lambert (1989) –cuya remake se estrenó recientemente (Kevin Kölsch y Denis Widmyer, 2019)–, los muertos retornan una y otra vez a nuestras pantallas.

¿Por qué –se pregunta entonces Žižek– regresan los muertos? y recurriendo a Lacan se responde que lo hacen porque no han sido debidamente enterrados; regresan –dice– porque hay una deuda simbólica que permanece impaga. Para él, un caso ejemplar son las víctimas del Holocausto y del Gulag cuyas sombras “continuarán persiguiéndonos como *muertos vivos* hasta que le demos un entierro decente, hasta que integremos el trauma de su muerte en nuestra memoria histórica” (Žižek, 2000, p.48); pero sin dudas hay otros muertos cuyas muertes permanecen sin tumbas, que regresan igualmente en éstas y otras pantallas.

Y es que los ritos funerarios representan el proceso de simbolización por antonomasia: en ellos se hace evidente la función fundamental de los signos: hacer presente lo ausente. ¿Dónde más encontraría su lugar la ausencia de quien muere, sino en el entramado simbólico que nos constituye como comunidad? Sin rito, sin esta “segunda muerte”, los muertos no pueden “quedarse en la muerte”, sino que persisten en ese espacio intermedio (“entre-dos-muertes”, dirá Lacan) el del fantasma, el de las apariciones; el del título de este libro, el “espectro”.

Es esto lo que Antígona reclama para su hermano, la posibilidad de una tumba, un símbolo con el que dar cierre a la muerte; es también esto lo que el fantasma de su padre demanda a Hamlet, una deuda que pide ser saldada.

Ahora bien, si los espectros regresan porque no han sido debidamente enterrados, cómo sería posible ignorarlos en relación a las muertes que en Argentina quedaron

sin ser escritas, sin tumba en la que simbolizar esa ausencia?² ¿Y qué es el cine de la postdictadura sino el espacio –uno de los espacios– de aparición de esos espectros? Por este motivo, y a diferencia del periodo al que referimos como “postdictadura”, el cine que definimos con este término, no puede circunscribirse a un momento histórico determinado, sino que continúa, insistente, a pesar del tiempo transcurrido, en films que se producen incluso hasta nuestros días. El “cine de la postdictadura” no constituye una referencia temporal, sino espacial: es, como dijimos, el espacio de aparición de estos espectros.³

* * *

El texto de Carla Grosman fue escrito entre 2003 y 2005, desde un país extranjero. En esa época en Argentina se derogaban las leyes de Punto Final y Obediencia debida⁴, y el presidente Néstor Kirchner mandaba bajar los cuadros de Videla y Bignone de la galería de directores del Colegio Militar de la Nación.⁵ Una nueva etapa comenzaba en materia de derechos humanos en este país. Comenzaba también una nueva etapa en el desarrollo del “cine postdictadura”.

¿Por qué entonces detenernos sobre el cine anterior? ¿Por qué volver a ver y leer aquellas películas de lo que podemos llamar “el primer cine de la postdictadura”? ¿Qué puede aportar esta lectura hoy, en circunstancias tan distintas, para pensar el pasado y aún más, el presente, o el futuro?

Este libro es en sí mismo una respuesta a esa pregunta. En él, la autora toma como eje el análisis de tres films, que se extienden a lo largo de la década – primero el film de Luis Puenzo (*La historia oficial*, 1985), segundo la película de Lita Stantic (*Un muro de silencio*, 1993) y finalmente el largometraje de Alejandro Agresti (*Buenos Aires viceversa*, 1996) –, y propone leer en ellos operaciones que superan la coyuntura histórica, aunque refieran a ella. Encuentra así en *La historia oficial* la posibilidad de pensar una nueva “sintaxis de la memoria”, que habilita la elaboración de un duelo colectivo, a la vez que insta una poética que se reitera en los films posteriores.

El texto aborda la temática de la dictadura pero a la vez la expande hacia lo que en esta experiencia puede ser compartido en otras latitudes: la construcción de la memoria colectiva, el trabajo del duelo, el cine como espacio para éste.⁶ A la par, en línea con otros trabajos sobre este cine escritos desde fuera de Argentina, como los de William

Foster o Richard King⁷, nos permite ver cómo eran leídas estas películas desde la academia extranjera, qué veían allí los espectadores de otros países y de qué manera la experiencia histórica argentina, ahí representada, era proyectada a otros contextos (cabe recordar que los tres films que el libro aborda en detalle tuvieron un gran reconocimiento internacional).

Al comienzo de este prólogo, citaba el libro de Žizek cuyo título es *Mirando de sesgo* (*Looking Awry*). En este libro Carla Grosman mira los films que analiza de ese modo: “de sesgo”, “de reojo”, no para leer en ellos lo que dicen –o más bien decían– sobre la historia reciente a sus contemporáneos, sino para ver lo que exponen –o exponían– sin saberlo, de un “inconsciente político” (el término es de Fredric Jameson y a él recurre la autora).

El texto, escrito en 2005, mira ese cine desde la distancia espacial y temporal, de quien lo hace desde otro continente y décadas más tarde de su realización; su publicación, quince años después, agrega una nueva distancia. Paradójicamente, es gracias a esta dislocación, en ese vacío que deja esta separación, donde es posible pensar de nuevo. Cuando ya hemos mirado este cine “de frente”; cuando ya lo hemos analizado y entendido en su dimensión estética, narrativa, histórica, política; cuando pareciera que ya no hay nada por descubrir allí; este libro nos ofrece la oportunidad de volver a mirar, esta vez “de sesgo”, esas viejas películas, y al hacerlo encontrar allí nuevos sentidos.

INTRODUCCIÓN

•

CINE, MEMORIA Y OLVIDO

DOS ESTUDIOS SOCIO-SEMIÓTICOS

EL CINE DE LA PRIMERA DÉCADA COMO *ACTO SIMBÓLICO* PARA LA RE-NARRACIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA

Hay que partir por reconocer que, durante el primer período de redemocratización (que culturalmente entiendo como la primera década posdictatorial), Argentina evidenció síntomas característicos de un trauma generalizado propio de un pueblo que emerge de la catástrofe social hacia un sistema que no canaliza la elaboración colectiva de lo sufrido y se expresa socialmente en el silencio, la desmemoria o la evasión. Así, mientras en el ámbito institucional se manipulaban los sentidos políticos contenidos en los hechos del pasado, en el discurso público se aislaban los reclamos de las víctimas directas del terrorismo de Estado.

Este aislamiento podría suceder por acción directa de la manipulación de los medios de comunicación masiva o por la monopolización de la experiencia del dolor de las víctimas directas. En *Los trabajos de la memoria* (Elizabeth Jelin, 2001, pp.48-50), la socióloga argentina realiza una distinción fundamental entre los grupos que negocian la memoria del pasado dictatorial que importa esencialmente a nuestro análisis. El primero es el de los “militantes de la memoria”, concepto que aplica a los grupos que, habiendo sido directamente afectados por el terrorismo de Estado y sin encontrar las condiciones de audibilidad social para contar su experiencia, se piensan los únicos deudos de la catástrofe, encapsulándose en la repetición y las conmemoraciones simbólicas. De este modo, bloquean involuntariamente las posibilidades de elaboración social de la experiencia al no permitir la transmisión intergeneracional de esas memorias. A diferencia de ellos, Jelin propone el concepto de “emprendedor o agente de la memoria” aplicado a los grupos generadores de proyectos, de nuevas ideas y expresiones, de creatividad que, siendo o no víctimas directas, impulsan los procesos colectivos de resignificación de experiencia pasada en los contextos presentes. Es decir que en su accionar desde el campo de lo cultural, en este último grupo se debatía la necesidad de emprender un trabajo de elaboración social de la memoria histórica colectiva. Pero ¿qué es la Historia y qué la memoria? Y ¿cómo se crean las condiciones estructurales para reformular sus marcos sociales de interpretación?

Teóricamente el discurso histórico es considerado una construcción textual desde que los posestructuralistas desplazaron el límite del concepto de texto, extrapolándolo a objetos pensados hasta allí como realidades u objetos del mundo real, tales como la formación social, el poder político, las clases sociales, las instituciones y los acontecimientos. Por lo tanto, este nuevo *texto* ya no se restringe a los documentos escritos sino que, liberados de la forma empírica, se focaliza en su constitución como objeto y su relación con otros objetos construidos; los hechos históricos no hablan “por sí mismos”.

En esta corriente se inscribe Frank Graziano (1992, p. 8) al establecer la afinidad entre el discurso de la Historia - a menudo denominado *hecho* - y el de la Literatura, porque la Historia no supone eventos *per se* sino sucesos bajo descripción que nos llegan como narrativas más o menos elaboradas. Ambas son, en realidad, construcciones de autor con complejas conexiones entre sus condiciones de producción y algún paradigma nada neutral que los organiza, les da moralidad y significado como verdad. Si la Historia es una forma discursiva que produce más que representa un orden de acontecimientos pasados, ha de provenir de una metodología parecida a la de las estrategias textuales, dice Graziano.

Fredric Jameson (1981, p. 20), manejando las mismas variables, dice que la historia no es un texto ni una narrativa, pero como *causa ausente* es inaccesible a nosotros excepto en su forma textual. Por eso, afirma el autor, que nuestra aproximación a la Historia de lo real mismo, pasa necesariamente, por un proceso de textualización; la narrativización en el inconsciente político. Para Jameson (1981) entonces, el discurso de la Historia parece tener dos momentos fundamentales: la textualización, es decir, el proceso de ideologización que ordena narrativamente los hechos del pasado, y la narrativización, el proceso de asimilación psíquica de esta narración, vehiculizada por los medios textuales a través de un lenguaje que satisface ciertas “pulsiones” o “valores utópicos”, arquetípicos, presentes en el inconsciente (p. 286). Estos valores utópicos son, según el autor, impulsos arquetípicos inconscientes que hallan su satisfacción en las narraciones de los textos culturales porque tanto la producción cultural como la práctica religiosa son expresiones de la nostalgia por lo colectivo. Jameson (1981) afirma que estos valores utópicos han sido desarticulados de la vida cotidiana

por la reificación histórica del programa simbólico del capitalismo, pero que se mantienen latentes en el inconsciente político. Es con esta reformulación utópica en nuestra psique que los artefactos culturales del poder hegemónico se contactan a través de una compleja estrategia de persuasión retórica a escala inconsciente. Y es con esta impulsividad utópica latente que, según Jameson, los discursos contrahegemónicos deben reconectar.

Para Jelin, la materialización del discurso histórico en la dimensión intersubjetiva de la memoria se opera cuando se pueden transformar las vivencias individuales en experiencias colectivas que se inserten en códigos culturales compartidos. Esto porque, según la autora, la memoria es una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido que responde a una organización social y a sus códigos culturales. Así, “los recuerdos personales están insertos en narrativas colectivas que a menudo están reforzadas en rituales y conmemoraciones grupales” (Jelin, 2001, p. 21).

Pero, ¿qué rol juegan esos códigos culturales compartidos en la narración de las experiencias que aspiran a convertirse en memorias? Jelin (2001, p. 20) responde, tomando de Maurice Halbwachs (1980) que: “sólo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva (...) El olvido se explica por la desaparición de estos marcos o parte de ellos” y -en la p.21-, citando a Gerard Namer: “...como estos marcos son históricos y cambiantes, en realidad, toda memoria es una construcción más que un recuerdo y lo que no encuentra sentido en ese cuadro es material para el olvido”.⁸ La socióloga concluye en que el olvido ocurre, entonces, en el momento en que las prácticas públicas y colectivas rompen su relación de marco de la memoria individual; “cuando debido a condiciones políticas, en la práctica colectiva predomina la ritualización, la repetición, la deformación o distorsión, el silencio o la mentira y es lo que entrafía la ruptura en la transmisión intergeneracional” (Jelin, 2001, p.34).

Frente a estas circunstancias y en función de ayudar a concebir un camino de salida del olvido, Jelin (2001, p. 31) propone esclarecer los procesos de memorialización social como “pasivos” y “activos”. Ella coincide así con la distinción de Tzvetan Todorov (2000) entre recuerdo “literal” de un acontecimiento (el grupo social preserva lo

recordado como experiencia intransferible) y “ejemplar” (cuando, “sin negar la singularidad del hecho, el recuerdo permite aprendizajes y el pasado se convierte en un principio de acción para el presente”).⁹ La autora afirma entonces que puede haber información archivada en la mente de las personas o en los archivos públicos y privados, pero estos reservorios son “pasivos” porque no impulsan la actividad humana presente en relación con ellos. Sin embargo, estas memorias se pueden *activar* en el plano individual, para lo cual Jelin (2001, p. 23) incorpora otra distinción, aquella propia de los psicólogos cognitivos entre el “reconocimiento” - la identificación de un ítem referido al pasado - y la “evocación” - que implica la evaluación de lo reconocido y es un esfuerzo activo por parte del sujeto -. Así la autora afirma que en el ámbito de lo social las memorias pasivas no garantizan su evocación, pero si los sujetos las evocan al interactuar se convierten en acciones orientadas a dar sentido al pasado en el drama del presente; ese es el trabajo elaborativo social de la memoria.

Es importante señalar que Jelin recupera el término freudiano de “trabajo elaborativo” - que, en un contexto terapéutico, remite al trabajo del duelo. J. Laplanche y J. Pontalis (1981, pp.435- 436) definen el trabajo elaborativo como el proceso en virtud del cual el sujeto analizado acepta ciertos elementos reprimidos y se libera del dominio de los mecanismos repetitivos que suscitaban resistencia a esa aceptación. En el contexto que lo pone Jelin, tal trabajo psíquico se operaría sobre el proceso del duelo que Laplanche y Pontalis definen como “un proceso intrapsíquico, consecutivo a la pérdida de un objeto de fijación, y por medio del cual el sujeto logra desprenderse progresivamente de dicho objeto”. Desde esta lectura Jelin aplica el concepto de “Trabajo elaborativo social de la memoria” al ámbito de lo político y lo colectivo con la intención de superar repeticiones, olvidos y abusos políticos, pues se estaría promoviendo el debate y la reflexión activa sobre ese pasado y su sentido para el presente y el futuro. Esta promoción del trabajo elaborativo tiene que ver con el acto mismo de narrar pues, como enfatiza Jelin (2001, p.37) “la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y en el escuchar”. Esto es precisamente lo que nos importa a la hora de estudiar al cine de posdictadura como parte activa en los procesos del trabajo elaborativo social de la memoria.

Y nos importa porque si la experiencia es mediatizada por los actos simbólicos que

otorgan y a la vez cobran sentido en el marco cultural interpretativo, es posible usar las mediaciones simbólicas para resignificar el marco interpretativo histórico del poder. Es decir que las imágenes evocadoras del arte y de las ficciones del cine y la literatura pueden, desde una textualización alternativa, interponer sentidos a la construcción de la memoria histórica colectiva que luego se configura como un *sociolecto* (*sociolect*) que legitima un texto histórico como verdad. Por eso entiendo que las mediaciones simbólicas ya no son actos que representan la historia, sino *hechos* que la constituyen.

En este sentido habría que acordar con Jameson (1981) en que el acto estético tiene un estatuto mítico en el imaginario social porque refleja y a la vez funda una conciencia de nuestro presente histórico, esto es lo que el autor llama “la paradoja del subtexto” (p.67). Entiendo que esta simultaneidad funcional de reacción y de situación mantenida por el “acto simbólico” (Jameson, 1981, p. 62) constituye la inherente capacidad performativa histórica del texto cultural con la que es posible modificar la percepción de la propia experiencia de lo Real y su interpretación en cuanto relato del pasado.

Postmodernidad y simulacro como mapa cognitivo

Frente a las afirmaciones de J. Baudrillard y F. Lyotard respecto del fin de las grandes teorías totalizadoras y de las políticas revolucionarias de la modernidad y el anacronismo de referentes como lo Real, el Sentido, la Historia, el Poder, la Revolución o lo Social mismo, Jameson (1991, p. 50) afirma que estos autores están encubriendo la problemática teórica de proveer un relato de la situación histórica contemporánea y que esta ruptura absoluta entre la época histórica previa y la llamada postmodernidad no percibe ciertas continuidades existentes entre la Modernidad y la Postmodernidad. Por eso reacciona ante la propuesta de estos críticos franceses para quienes la “condición posmoderna” es una nueva formación social que ya no obedece a las leyes del capitalismo clásico: “toda posición posmodernista en el ámbito de lo cultural -ya se trate de apología o estigmatizaciones- es también y al mismo tiempo, necesariamente, una toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual” (Jameson, 1991, p14). Por eso sostiene que esta “nueva sociedad” es en todos sus niveles una fase del capitalismo, pues hoy el capital

avanza hasta territorios nunca antes mercantilizados, como el inconsciente. En este sentido afirma que “el posmodernismo no puede concebirse sin la hipótesis de la mutación de la esfera cultural en el capitalismo avanzado; modificación que lleva aparejada la transformación de su función social” (Jameson, 1991, p.106).

Esta lógica configura para Jameson (1991, p.16) la cultura del simulacro, en donde lo real se transforma en una serie de “pseudo-acontecimientos” o “espectáculos” que son la copia idéntica de un original que jamás ha existido. La cultura del simulacro, dice Jameson (1991), se ha materializado en una sociedad que ha generalizado el valor de cambio hasta el punto de desvanecer todo recuerdo de valor de uso; y la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil, la sociedad del espectáculo en la cual “el pasado, en tanto ‘referente’, se encuentra puesto entre paréntesis, y finalmente ausente, sin dejarnos otra cosa que textos” (p.46). El autor sostiene que los efectos de la nueva lógica del espectáculo posmoderno es la crisis de historicidad, donde el sujeto pierde la capacidad de organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente. Su producción cultural es ahora, Según Jameson (1991, p. 64), la práctica fortuita de lo aleatorio o fragmentario, es decir la “escritura esquizofrénica”. Adjetivo que Jameson usa siguiendo la definición lacaniana de esquizofrenia que implica la ruptura del sentido en la cadena sintagmática.¹⁰ Por eso para Jameson (1991, p.103) la lógica del simulacro no sólo replica, sino que refuerza la lógica del capitalismo avanzado. La única posibilidad del cambio social en la escena posmoderna es “rechazar esta forma cultural de iconoadicción que transforma los reflejos del pasado en los estereotipos y los textos”

Entonces ¿cuál es la posibilidad prescriptiva de la postmodernidad realizable desde la detonada esfera de la cultura? Jameson (1991, p.21) dice que en este contexto la misión del arte responde a la necesidad de inventar y diseñar “mapas cognitivos globales, tanto a escala social como espacial” conservando el objeto y forzando una ruptura con él. Un “arte progresista”, continua el autor, debe involucrar un mapeo cognitivo en su programa cultural y estético para despertar interpretaciones críticas del mundo posmoderno; debe representar un modelo teórico acerca de cómo está estructurada la sociedad y orientar el sentido de lugar del individuo. En última instancia, el mapa debería constituirse en el “momento de verdad del postmodernismo”, lo “sublime

posmoderno”, por su capacidad para representar y a la vez constituir la realidad.

A mi criterio, como mapa cognitivo el simulacro puede cumplir el rol que prescribe Nelly Richards (1993, p.453) el de ser un “instrumento postcolonial de descolonización” porque “el empleo de la forma postmoderna (efimeridad, discontinuidad, fragmentación, simulacro), puede redefinir los roles en la identidad latinoamericana”.

Con este fin veo en el concepto de simulacro de Jean Baudrillard (1994, p.2) quizás el único instrumento posible para “intervenir en la historia”: su capacidad para ser distractor del poder. Este autor entiende que la simulación se opone a la representación porque esta es consecuencia del principio de equivalencia del signo con lo real, mientras que aquella es consecuencia de la utopía del principio de equivalencia por la negación radical del signo como valor. Por lo tanto, una interconexión hiperreal no puede ser controlada desde lo real pues es un orden referencial que solo reina sobre todo orden referencial que vuelve en contra del poder los mismos factores de distracción que el poder ha utilizado con éxito por tanto tiempo.¹¹ Entiendo así que aún existe un campo de negociación posible dentro de la escena hiperreal en la que “la intervención en la historia” a la que convoca Jameson (1991, p. 21) no debería alejarse tan radicalmente de esta lógica del simulacro, sino que la cualidad del mapa cognitivo que prescribe debería ser el simulacro mismo.

Si coincidimos con Baudrillard (1978, p.146) en que en este contexto la definición misma de realidad remite a lo que es siempre reproducido, lo hiperreal, ¿cómo pensar en la funcionalidad del simulacro como mapa cognitivo de crítica, representación y orientación en la escena esquizofrénica de la posdictadura y la postmodernidad? Quizás observando lo que hasta ahora es “siempre reproducido” respecto de la memoria y el tratamiento del pasado traumático.

La “industria cultural” (T. Adorno y M. Horkheimer, 1944, p.95) cumple un rol fundamental en la construcción y reproducción de una memoria que Jelin (2001) llama “pasiva” y que Todorov (2000) refiere como “literal”, porque los medios - tradicionalmente ligados al poder hegemónico - construyen la realidad ofreciendo una conveniente interpretación del pasado que alimenta la distorsión y el olvido a partir de hacer conversar sus imágenes y sentidos con los impulsos utópicos que el capitalismo instaló al momento de su instauración.

Jelin se refiere a esta violencia epistemológica cuando reflexiona acerca de la forma en que el pasado toma sentido en una memoria. Dice que el pasado se expresa en un relato comunicable y con un mínimo de coherencia si ha logrado enlazarse en el presente, en un acto de recordar/olvidar construido socialmente, en diálogo e interacción con los marcos de interpretación social que vuelven narrables las experiencias. Sin su incorporación narrativa, los acontecimientos traumáticos generan grietas o huecos en la memoria porque les es imposible dar sentido al acontecimiento pasado en el presente. Y asegura que en este nivel el olvido no es ausencia, es la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está. Por eso en escenarios de negación y distorsión del pasado como es la *posdictadura* se provocan interrupciones y huecos traumáticos en las narrativas, lo que las vuelve solitarias e incommunicables puesto que no son narrables (Jelin, 2001, p.29).

Considero que el cine no hegemónico es el actor privilegiado para ocuparse de llenar los huecos que la violencia de la discursividad oficial ha dejado en las representaciones de la memoria. Dentro de esta confrontación simbólica, el cine cuenta con todas las armas para la lucha porque posee el mismo nivel icónico y simbólico para poner imágenes a los hechos que no fueron visibles y, al hacerlo, la imagen corporiza lo oído o sospechado, otorga materialidad y prueba (aunque la misma sea solo un simulacro). De este modo, aquello que el relato cinematográfico reproduce a partir de su meta-inter-textualización es una imagen que, repetida dentro de la diégesis como acto simbólico de reacción y situación, reemplaza los huecos de la memoria colectiva modificando la percepción de la propia experiencia individual del espectador; hace explicable lo que por traumático se ha vuelto inenarrable; recicla las dinámicas de legitimación de discursos del poder ahora en función de favorecer las condiciones de audibilidad de otra narración. Es decir, el simulacro está utilizando la lógica que Jameson (1991, p.103) critica como una “cultura icono-adictiva” para proponer otra realidad, la que se constituye en la lógica de la simulación del poder a partir de poner imagen, cuerpo y verdad a una narración del pasado que satisface los impulsos utópicos que nuestro inconsciente conserva arquetípicamente desde la era precapitalista. Esto es lo que ponen en acto narraciones que rescatan, reconectan con - o al menos expresan la nostalgia por - la pertenencia a lo colectivo como valor fundante del orden social.

La poética de la posdictadura: el “trabajo elaborativo social” desde el campo cultural

Todavía no se ha podido desterrar el terror ni lo siniestro para superar el realismo de las experiencias vividas. El proceso de recuperación de las víctimas (individuales y colectivas) de situaciones de ‘catástrofe social’ requiere del apoyo de un proceso social que reconozca y nombre sus vacíos y ‘agujeros’ (Jelin, 1995, p.142).

A mi criterio, el “trabajo elaborativo” en el ámbito de lo cultural debería empezar por ocuparse de la forma de referencia misma del momento político que se intentaba modificar. Nelly Richards y Alberto Moreira (2001) dicen que “nombrar es ejercer un control de significación y también fijar la conveniencia terminológica de esa palabra de acuerdo a ciertos pactos de legitimación socio- comunicativa” (p.9). Tomás Moulián (1997) analizó el proceso de traspaso de una administración gubernamental dictatorial a una gestión democrática en el contexto de la situación chilena reciente, rehusándose a todo intento divisorio de la historia en periodos; para él nunca hubo movimiento alguno hacia la democracia sino una transición hacia el neoliberalismo: “la transición [chilena] es así una continuidad y no un rompimiento” (p.15).

Atendiendo a que los nombres impuestos a estos procesos son signos que evocan la presencia, manifiesta o tácita, de un mito, de una matriz de comportamiento, de un patrón de pensamiento alrededor del cual ha quedado organizada toda la vida sociocultural del país, sorprende que en Argentina todavía se discuta cómo llamar en políticas culturales al período posterior a la caída de la dictadura militar. Así, el discurso hegemónico en Argentina aún nombra la historia de los últimos cuarenta años dividida en tres periodos: régimen dictatorial (1976-1982); transición democrática (1982-1983) - y el régimen democrático (desde 1983 en adelante). Autores como Guillermo O’Donnell (1992, pp. 17- 55) y J. Samuel Valenzuela (1992, pp.17-55), que se han ocupado del periodo democrático y de definir concienzudamente los límites de la democracia como una “institución virtuosa” de una “perversa”, han hecho aportes muy valiosos aunque siguieron pensando la historia de manera fragmentada. En mi caso, priorizando la continuidad, propongo seguir un criterio de historicidad asociado a la palabra posdictadura, que liga los momentos históricos bajo la lógica del proceso

de transformación necesario al sistema neoliberal, sustentado en la producción del temor o de su mito y en la explotación de esta memoria del terror.

Entiendo que el vocablo posdictadura es integrador porque intenta develar la extensión del programa político-económico y social en el presente comenzado con el último régimen dictatorial en tanto hecho que hoy nos determina.¹² Admito que es, a la vez, un término conflictivo ya que en él se revela, como dice Felipe Galende (2001, p.144), “el terror como accidente en el pasaje hacia la liberación de su propia lógica de acumulación; he ahí el triunfo de la ofensiva neoliberal”. Richards (2001) advierte que la palabra *posdictadura* es sospechosa de propiciar varios equívocos porque confía demasiado en el tajante corte semántico de su ‘pos’:

...pretende anunciar el fin de un tiempo de desgracias que va a liquidar, así nomás, las múltiples adyacencias traumáticas que todavía golpean los resentidos contornos de nuestro ‘después de’. Y, segundo, pareciera dicha palabra querer sincronizar la localidad experiencial de nuestro ‘después de la dictadura’ con el estilo mundializado de los demás ‘pos’ (posrevolución, posideología, poshistoria) que arman el triunfante repertorio de despidos y cancelaciones de este fin de siglo llevando a un periodo sin vuelta lo anteriormente marcado por los acentos de discordia, de lo trágico, lo utópico y lo contestatario (p.10)

Pese a estos puntos muy pertinentes, “posdictadura”, antes que “redemocracia”, debe la mejor la funcionalidad económico-política que pretende asignársele a la memoria, es decir, la de reproducir el mito del mercado en el sentido común. En este sentido entiendo que “posdictadura” es un término que podría satisfacer al discurso de quienes Jelin (2001) refiere como “agentes de la memoria”, en especial a su la búsqueda que de un lenguaje disidente que opere como renarración de la memoria, es decir que represente las experiencias conflictivas de este presente como la evidencia de un sentido superviviente del pasado.

En mi opinión, “posdictadura” resume lingüísticamente la complejidad de la articulación de la problemática político, social, cultural y de representación que me propuse abordar en este estudio al preguntarme sobre la renarración de la memoria histórica colectiva. Además, aporta al análisis la mirada que presenta a este momento sociopo-

lítico argentino en relación y contigüidad con otros casos de posdictadura en el Cono Sur, reuniendo los casos nacionales como piezas del mismo sistema de engranajes del neoliberalismo y como una forma de desmontar también el fetiche burgués del Estado Nacional.¹³ Por esto mi perspectiva se alinea teóricamente tanto a los conceptos en torno a los procesos de memorización social de Jelin en Argentina, como a la perspectiva de las renarraciones de la memoria de los autores de la *Escena Crítica* de Chile, cuya misión político-crítica performativa apunta, desde su no-conciliación con el paradigma neoliberal, a cambiar las condiciones de producción del discurso en la posdictadura chilena “desviando la recta ejecutiva de su burocracia y tecnocracia de sentido hacia las zonas de sublevamiento de la memoria, del deseo y de la imaginación” (Richards, 2001, p. 20).

ACERCA DE LA POÉTICA DE POSDICTADURA

Siguiendo a la *Escena Crítica* que sostiene que al renarrar se puede destotalizar y con esto reconectar con un espacio político heterogéneo, de mi parte intento ver cómo el cine de la primera década de posdictadura comprometió el sentido común en un trabajo de duelo activo y participativo enfocado en resignificar la experiencia individual por fuera de los márgenes de la discursividad hegemónica, incorporándola a un relato heterogéneo de lo colectivo que opere como nuevo marco de interpretación para una reelaboración de las experiencias pasadas en el presente. Concretamente de todo el proceso de “trabajo elaborativo” me interesa reconocer cuáles son sus posibilidades desde el ámbito de lo cultural, es decir desde la intervención con medios simbólicos en el proceso hiperreal de construcción de la realidad y de la Historia, y por ende de los procesos que narrativizan este texto en la memoria colectiva. Por eso en este trabajo enfatizo en los mecanismos de producción de esta renarración, su sistema simbólico, su lenguaje, cómo, dónde y cuándo se utilizan los medios simbólicos para conseguir la transferencia de la memoria que pase, -en términos de Todorov (2000)-, de una “memoria literal” a una “memoria ejemplar”.

Sigamos entonces a Jelin (2001, p. 130) distinguiendo entre “el lugar del discurso documental y el lugar imaginativo del arte y la literatura”. Allí, la autora enfatiza que si

bien los actores y las instituciones pueden presentar una voluntad de actuar - preservar, transmitir - sobre las memorias, estas memorias del pasado deben ser estudiadas al nivel relativo "a los registros de aprendizajes y restos, prácticas y orientaciones que 'están allí'", implícitas, y también "las repeticiones ritualizadas, las nostalgias, idealizaciones, rupturas y fisuras..." (p.131).

Estos "restos" son los que afloran por los intersticios de las narraciones de textos artísticos o literarios, omitidas en los documentos oficiales. En *Chile actual*, Moulián (1997) coincide con esta observación cuando opone el concepto de renarración al de discurso, por pertenecer este último a una lógica que expresa la tendencia hacia la totalidad histórica. Así entendido, el discurso se corresponde con los campos de la explicación o la referencialidad - lo documental, según Jelin -; en cambio la narración habla de la comprensión de una experiencia que no soporta un discurso que represente todo lo sufrido y lo terrible.

Este viraje desde el discurso a la renarración en el campo de la representación es el paralelo de lo que sucede en el ámbito social. De alguna manera es la misma estrategia de apartamiento de las formas oficiales institucionales que tienen los "emprendedores de la memoria" para contar (su) versión de la historia a través de performances, teatro, exposiciones, poesía, literatura y cine. De este modo las "escenas de producción de lenguajes de los medios expresivos serán las superficies de inscripción hacia donde la memoria ha desplazado las huellas de la experiencia en respuesta a solicitudes discursivas del presente" (Richard, 2001, p.12).

Richards llama a este trabajo activo de re-configuración del sentido "la memoria sujeto" - en proceso y movimiento, término asimilable al de "trabajo elaborativo" de Jelin en torno al ejercicio de la "memoria activa", o a la "actualización de la memoria ejemplar" de Todorov. Todos estos conceptos apuntan a intervenciones hechas a la narración de la historia a través de textos culturales como actos simbólicos para modificar el sentido político que la memoria tiene en el presente.

Hablamos ya de la necesidad de que el acto simbólico interviniera en los dos momentos fundamentales de actuación del discurso histórico: la textualización y su narrativización. Desde el punto de vista de Jameson (1981, p 66) la función de cualquier análisis cultural marxista actual no puede contentarse con desmitificar o desenmas-

carar - lo que ocurre en la textualización o el discurso documental -, sino que debe buscar - a través de la demostración de la forma instrumental de un objeto cultural dado - proyectar su simultáneo poder utópico (es decir performativo, transformador de lo real). Para ello requiere adentrarse en el proceso de narrativización de ese objeto cultural, es decir comprenderlo como acto simbólico en el inconsciente político y reconocer las posibilidades de conexión que éste tenga con los impulsos utópicos pre-capitalistas. Requiere entonces, que las renarraciones artísticas atiendan principalmente a la creación de un nuevo lenguaje capaz de desenvolver una completa nueva lógica dinámica de lo colectivo, cuyas categorías y contenidos escapen a una epistemología proveniente de la experiencia individual.

La renarración y la creación de un nuevo lenguaje en aquel momento socio-histórico es lo que Moulián (1997, p.7) llamó la "poética de la posdictadura". Para este autor, renarrar significaba re imaginar lo que precede a la naturalización o normalización de un orden imperante. En concordancia con Jameson (1981), se trataría de asumir anhelos colectivos como legítimos impulsos utópicos de la solidaridad comunal pre-capitalista que rechazan la soledad individualista impuesta por el discurso dominante. Para Bret Levinson (2001) la "poética" de Moulián, "es la emergencia de un discurso que surge después de haber agotado todo idioma convencional, paradigma o medida de representación. La poética es la articulación de mi unión con el Otro" (p.53). Esto es la evocación de una subjetividad comunitaria en la que el sujeto se identifica.

La Poética sería el nuevo sistema simbólico de la posdictadura en la medida en que forje un futuro que no ignore - olvido pasivo, memoria literal, discurso documental, bloqueo -, que tampoco se obsesione con el pasado- monopolio de la experiencia del dolor -, sino que se abra camino a través del pasado produciendo identificaciones en el presente - memoria sujeto, memoria ejemplar, memoria activa - que hacen posible el duelo activo.

Propongo, entonces, que el cine de posdictadura argentino se enmarca en esta poética.

Mapa, sintaxis y renarración: La reinterpretación, representación y reconstrucción de la memoria en el cine posdictatorial

Mi propuesta es que el cine posdictatorial argentino construye un propio relato de verdad que origina una nueva narración histórica a partir de plantearse como simulacro en las dinámicas hiperreales. Esta renarración configura un nuevo marco de interpretación con el que se hace posible encuadrar otra memoria histórica colectiva. En esta lógica de simulación, la narrativa cinematográfica no se sostiene en ningún relato histórico previo, sino que refiere únicamente a su propia lógica de representación. Es decir, el cine de este periodo trabaja con un corpus cerrado de imágenes y sentidos representados que conversan entre sí en una dinámica de “meta-intertextualidad” (G.Genette, 1997), construyendo desde allí un nuevo sistema simbólico con el cual resemantizar la realidad. Con esta dialéctica hiperreal el cine de la primera década postdictatorial se vuelve “agente de la memoria”.

La película *La historia oficial* en este sentido y por varias razones, renarra la memoria histórica colectiva. La primera de ellas es su gran significado histórico, porque su narración discutió los marcos interpretativos totalizadores del discurso histórico hegemónico en el cual era posible enmarcar una memoria colectiva del pasado horroroso desligada de sus causas políticas, económicas y sociales. En cambio, los discursos documentales de archivo (como el *Nunca Más*) y de las placas recordatorias oficiales que abundaron en el momento de redemocratización respondían a la estrategia de la necesidad de cancelación del pasado sin futuros reclamos, reforzando el temor a la repetición del horror como modo de facilitar la continuación del programa neoliberal que ahora se disimulaba bajo el mito libertario de la democracia. Esta reformulación del marco de interpretación - en la que se presentaron imágenes, pruebas, voces, experiencia y restos marginados por el discurso oficial - logró intervenir con sus signos heterogéneos en las referencias unívocas de ‘lo real’ que circulaban en los discursos hiperreales autolegitimantes del sistema dominante. De ese modo, el filme ayudó a reconstruir una memoria histórica colectiva capaz de articular los problemas del presente democrático con los hechos del pasado dictatorial y develó las conexiones existentes entre el programa de instauración del sistema económico neoliberal

y la violación de los derechos humanos cometidos por la dictadura militar argentina contra quienes se le habían opuesto. Puso en claro que la deuda externa que la dictadura heredó a la democracia de este país no era la única deuda pendiente con la que Argentina, como otros países del Cono Sur, firmaba su contrato de dependencia *ad eternum* con el sistema neoliberal. El film nos acercó a esa inmensa deuda moral del Estado para con la sociedad civil por la sangre derramada en el proceso de traspaso de sus responsabilidades a las manos del Mercado.

Una segunda razón se refiere a su gran relevancia epistemológica, en la medida en que permitió pensar el discurso histórico como una representación textual al describir la Historia solamente como un texto, con lo cual desmontó el relato *objetivo* del devenir *natural* de los hechos que resigna las responsabilidades sobre los actos violentos del pasado a la lógica del poder que escribió la Historia. Esta deconstrucción discursiva de la Historia dentro de la representación ficticia del film cumple un rol esencial de orientación o de mapeo cognitivo respecto de la lógica posmoderna hiperreal y posdictatorial en que se inscribía: la de develar desde el campo de la simulación los procesos con que los simulacros construyen la noción de realidad, desde la cual se textualiza la Historia que luego se narrativiza como la memoria histórica colectiva. Por eso la película obtuvo poder performativo de la realidad desde su propio acto de representación de y en el sistema de configuración hiperreal.

Una tercera y última razón se desprende de las anteriores, al observar cómo este filme cumplió un rol políticamente crucial al incorporarse a las dinámicas de relatos en pugna por la interpretación de la realidad, apelando al estatuto de narración histórica en el sentido común tradicional. Como mediación simbólica *La historia oficial* no se planteó solamente como representación, sino también como un *hecho* en tanto vehículo de constitución de la historia política. Su lenguaje simbólico nombraba aquellos impulsos utópicos arquetípicos de lo colectivo, volviéndose así texto de persuasión ideológica, y legitimó el trabajo de quienes en el campo social propagaban otra versión de los hechos. Estos “agentes de la memoria” conformaban el otro miembro en el proceso dialéctico (ficción-realidad) con el cual llevar a cabo la renarración utópico-política que plantea este film.

El film de Luis Puenzo se presenta, así, como un patrón de *reinterpretación, represen-*

tación y reconstrucción del relato histórico que genera una nueva cadena sintagmática - una nueva sintaxis de la memoria - capaz de impulsar los procesos del trabajo elaborativo social de la memoria que enfrente los síntomas de la esquizofrenia posmoderna y posdictatorial. Por eso, esta organización sintáctica me sirve como el “mapa cognitivo” aplicable al examen de otras dos películas posteriores: el film de Lita Stantic (*Un muro de silencio*, 1993) y la película de Alejandro Agresti (*Buenos Aires viceversa*, 1996) para que las tres, reunidas en una dinámica intertextual, se integren en una poética de posdictadura que está renarrando la memoria colectiva.

Recapitulando sobre estos films como mapas cognitivos

Este libro develará cómo el relato de *La historia oficial* logró re-encuadrar las memorias a partir de re-presentar lo que Jelin (2001, p.130) llama “las marcas simbólicas y materiales” de ese pasado en un nuevo relato histórico configurado dentro de los márgenes de la ficción, al incorporar a su narrativa una simulación de las técnicas testimoniales que dominaron este período socio-histórico que le dieron efecto de verosimilitud y, consecuentemente, facilitaron la identificación del espectador, de donde surge su valor político-utópico. A través de la apropiación de los aspectos testimoniales en el texto cinematográfico - incorporando un nuevo relato de verdad - el espectador se vuelve parte afectada y abandona su posición de audiencia garante (Graziano, 1992, p.71) del relato oficial. Por eso es renarración utópica de la memoria colectiva, porque avanzó con su representación alegórica desde una memoria “literal” a una memoria “ejemplar”.

En el caso de *Un muro de silencio* observaremos cómo, frente al escenario melancólico de comienzos de los años 90, cuando la negación institucional de las verdades del pasado (indultos) hizo imposible dar sentido desde lo social a las memorias del dolor y de la pérdida, el film *Un muro de silencio* impulsó un trabajo del duelo social operando paradigmáticamente desde la alegoría benjaminiana. La idea central es que el film de Stantic logró integrar a su argumento y a su representación estética el problema de encontrar una forma de representar la irrepresentabilidad de esas memorias, al tiempo que proponía una nueva referencialidad simbólica que hiciera tales experiencias comunicables.

El capítulo sobre *Buenos Aires Viceversa* analizará la estrategia con la cual este film se erige como acto simbólico epocal en tanto es reflejo de una problemática: la de la manipula-

ción de los medios sobre la subjetividad, la memoria y lo social, pero también constitución de un nuevo texto de verdad. Así, mientras devela la violencia de la representación malversadora de los sentidos del pasado vehiculizada desde las dinámicas hiperreales, hace circular un texto ideológico alternativo por los mismos canales de legitimación; el de las utopías de lo colectivo.

TERRORISMO DE ESTADO Y DEMOCRACIA NEOLIBERAL: LA ESPECTACULARIZACIÓN DE LA VIOLENCIA

En el complejo contexto posmoderno, posdictatorial y neoliberal del Cono Sur, el debate sobre la memoria de la represión constituye, manifiesta o tácitamente, el lugar central en la construcción política del presente. En la posdictadura se observa una lucha en torno al sentido que puede tener la memoria en este pasado inmediato tanto para la reproducción hegemónica del sistema neoliberal como para su posibilidad contrahegemónica porque, a mi criterio, demarca un período que comienza con el golpe de estado del 24 de Marzo de 1976 - que colocó en el poder a una dictadura militar burguesa destinada a instaurar violentamente el sistema neocapitalista - y se cierra veinte años después, al consolidarse definitivamente la lógica de mercado.

Los estudios sobre la estructura del mito realizados por Claude Lévi-Strauss reconocen que la realidad social es fundamentalmente simbólica y que ésta se fortalece como tal en su sistema de creencias, costumbres, monumentos, e instituciones. Graziano también ha observado que el ritual es:

...el paradigma de expresión social simbólica que responde a los problemas sociales ‘reorganizando’ - para usar el término elegido por la dictadura - la realidad asociada al problema a partir de desplazar una acción de solución eficaz con un drama simbólico que, irónicamente, apunta a lo deseado detrás de este desplazamiento” (p.9, mi traducción)

Tales afirmaciones respecto del período que me interesa me permiten intentar reconocer cuál ha sido el mecanismo narrativo utilizado por este sistema como ritual con el que se

reorganizó simbólicamente la realidad para posibilitar su autolegitimidad como la forma natural, única y necesaria de la vida social.

Graziano (1992, p. 8) dice que la "Guerra Sucia" - como oficialmente se denomina al período de violencia ejercido sobre la sociedad civil desde el aparato represivo del Estado - fue implementada bajo una forma de violencia polisémica, dado que no sólo se trata de una violencia ejercida para instaurar un grupo económico político de dominación, sino que en sus procedimientos se transparenta una mitología política-religiosa que fundamenta una "experiencia psicosexual" cuyas "atrocidades ostensiblemente clandestinas funcionaron como rituales de espectacularización de poder que comprometió a la población como audiencia garante. Esta idea nos permite plantear un interrogante fundamental para nuestro análisis: ¿qué función cumplieron para la política redemocrática las investigaciones y enjuiciamientos a los actores del ritual represivo militar? ¿Sirvieron estos como esclarecimiento de las causas político-económicas que originaron la represión o más bien contribuyeron a la memoria colectiva anclada en los rituales de dominación de la mitología militar, permitiendo así la continuidad del sistema que le había dado origen? Pretendemos demostrar que estos procedimientos democráticos fueron los actos simbólicos que "reorganizaron" la realidad y la historia en beneficio del relato hegemónico. Llegar al fondo de su mecanismo ritual permitirá comprobar que éste es el centro del proceso de simulación hiperreal con el cual la mitología de la dictadura sirvió de plataforma para narrativizar el texto *Mercado* como un orden natural en la subjetividad popular. Al buscar los rastros en el origen de la configuración de la memoria colectiva damos forma al contexto histórico, político y discursivo del análisis de los siguientes capítulos, enfocados en un cine posdictatorial que, en tanto agente de la memoria, ataca esta narrativización hiperreal del discurso capitalista desde el único espacio de lucha que le es posible: la misma lógica de simulación que lo sostiene.

Contexto histórico previo al Golpe de Estado

Acudir a las Fuerzas Armadas para ejecutar violentas formas de represión con las cuales reestablecer el orden sociopolítico burgués es quizá una de las constantes en la dinámica histórica del siglo XX en la Argentina. Así ocurrió en 1930, 1943, 1955,

1962, 1966 y en 1976. La lógica de esta constante, piensa Graziano (1992, pp. 15-24), es que se redefine la responsabilidad de las Fuerzas Armadas desde la defensa del país a la protección de la conciencia pública de la infiltración de una "ideología exótica": el comunismo internacional. Según este discurso, es *exótico* todo pensamiento que disienta o plantee una alternativa de cambio sobre las formas de exclusión social que presupone el capitalismo como sistema, incluyendo las actividades sindicales de la clase trabajadora. El rol de las Fuerzas Armadas se vuelve orgánico a la gobernancia burguesa siempre y cuando preserve en el poder a las elites económicas, quienes a su vez legitiman el rol de las fuerzas represivas porque se trata de preservar "la moral y los valores espirituales de la civilización Occidental y Cristiana" y del "orden natural" social que los portadores de estas ideologías *exóticas* pondrían en peligro.¹⁴

Frente a los golpes militares, las clases trabajadoras no reaccionaron siempre de la misma manera, pero desde la década del 60 los sectores de la clase trabajadora - que habían conformado las sólidas bases del peronismo - fueron la fóbica obsesión de la forma militar burguesa: los "enemigos internos" que organizaron un contrataque armado que se movilizaría con fervor revolucionario y justiciero en pos del regreso de Perón, como hizo *Montoneros*, entre otros. En sus 18 años de lucha armada, el peronismo estuvo proscrito y su líder exiliado en la España de Franco, hasta que lograron debilitar la legitimidad del régimen militar y volver a la forma electoral en la elección de 1973, que restituyó a Perón en el poder. Pero en este tercer gobierno, Perón no regresó a las dinámicas corporativistas típicas del primer peronismo en beneficio de las clases trabajadoras. Desplazado hacia la ideología de extrema derecha, el líder rechazó a sus "soldados" Montoneros, identificándolos como la "infiltración" o el "germen del comunismo" en su partido y suscitó una guerra interna. Su muerte, en 1974, dejó en el poder a la vicepresidenta y tercera esposa, Isabel Martínez. *Isabelita*, tal su apodo, restituyó las leyes antisubversivas que habían sido derogadas en 1973 y por tanto autorizó a las FF. AA. a actuar en el sofocamiento subversivo. Los Montoneros desconocieron la legitimidad de la gobernante y anunciaron su regreso a la resistencia clandestina. El terrorismo de derecha recrudesció cada vez más asociado al gobierno y a la influencia del asesor presidencial José López Rega - alias *El Brujo* - a través de "La Triple A" (Alianza Anticomunista Argentina), cuyos blancos - unos dos mil asesinatos

entre 1973 y 1977 según Alejandro M. Garro y Henry Dahl (1987, p. 283) - fueron los grupos armados, simpatizantes de izquierda, intelectuales y en general todo disidente. La insostenibilidad política y económica del gobierno generó un amplio arco opositor, con lo cual apareció el clásico escenario para un Golpe de Estado que fue tanto militar como cívico y más que bienvenido por muchos - no casualmente - durante la semana de carnaval del 24 de marzo de 1976.

Programa económico del “Proceso de Reorganización Nacional”

La reforma económica que la dictadura intentaba operar partía de una reformulación del rol económico del Estado y de sus relaciones con las clases en el sistema de producción de tal dimensión que necesitaría de una estrategia paralela para su instauración: el terrorismo de Estado. El decrecimiento del rol directo del Estado en la economía - vía la liberalización del mercado financiero en 1977, las privatizaciones y el cierre de empresas públicas - requería de la desmovilización política de la clase trabajadora y el disciplinamiento social.

El régimen militar impuso un liberalismo que inició el proceso de pauperización, desalarización y debilitamiento de las fuerzas sindicales y subordinó crecientemente la clase trabajadora a la disciplina del mercado. La especulación financiera y la acumulación privada del capital en pocas manos hicieron que el déficit fiscal no pudiera disminuirse luego ni prevenir la inflación para salvaguardar al país de la crisis. La cuantiosa deuda externa que adquirió el régimen no fue invertida en infraestructura ni en la producción interna sino en aminorar el terrible impacto que el desfaldo económico estaba dejando y en enriquecer a unos pocos beneficiados. La deuda favoreció momentáneamente el poder adquisitivo de la población, pero enseguida quedó claro que se trataba de la cortina de humo que ocultaba obligaciones financieras de las que sólo podían pagarse intereses a tasas altísimas.

La desaparición como rito de narrativización en el inconsciente político

La desaparición de personas tuvo un carácter político-discursivo que no sólo intentó

eliminar al enemigo sino que, mediante su negación pública, buscó también su muerte política al prohibir la manifestación de sus vínculos sociales y destruir el tejido social. Su negación distorsionó la experiencia vivida en el plano del discurso, según observaba, respecto del terrorismo de Estado en Chile, Antonia García (2000, pp. 87-92). De tal manera, y siguiendo a Graziano (1992, p. 9), el sistema de la desaparición funcionó así como forma de desarticulación política de la sociedad en su conjunto y se trató del rito con que la retórica de la dictadura celebró un “reordenamiento de la realidad”, ligándolo a la tradición de la espectacularización de la violencia. Como en la Grecia y Roma antiguas, esta lógica del espectáculo de atrocidad legitimaba la verdad que instalaba el poder al comprometer a la población como su garante y transformarla en poder político.

Michael Foucault (1977, p.49) escribió sobre la penalización pública del crimen como herramienta discursiva de dominación del Estado sobre la sociedad civil. Allí destaca que la ejecución pública tiene una función político-jurídica; es una ceremonia en la cual la soberanía herida es reconstituida. Según el autor, este acto no apunta tanto a reestablecer el equilibrio como a traer a colación la asimetría de poder existente entre el sujeto que ha osado violar la ley y el soberano todopoderoso que demuestra su fuerza. Con esta reflexión Foucault nos deja bien en claro que el poder renueva su fuerza en el espectáculo penal al autoalimentarse en la exposición ritual de su omnipotencia, y que la audiencia es parte fundamental de esta exposición en tanto garantiza la verdad que el acto de atrocidad inscribe y prueba en el cuerpo que sacrifica.

Para Graziano (1992, p. 41), la desaparición es en cambio un espectáculo de penalización abstracta porque, en este caso, la represión militar se aseguraba que la resolución de los casos de desaparición fuera constantemente pospuesta en el sistema institucional. Hannah Arendt (1951, p.378) recuerda que, en la Alemania nazi, el mantenimiento del secreto de los crímenes mantenía más unida a la población que si se hubiera expuesto el secreto mismo. Graziano (1992, p. 74) apunta que durante el gobierno militar argentino el secreto era siempre sugerido, pero nunca revelado, para asegurar la eficacia del espectáculo abstracto.

Según este autor, el espectáculo ritual secreto constaba de tres actos: secuestro, tortura seguida de ejecución y su posterior negación institucional, en una representación

en la cual el público era “audiencia” - porque era testigo del espectáculo abstracto de los centros de detención - y era “actor” - porque su estatus de audiencia (aunque pareciera pasiva) era una función integral de la eficacia del espectáculo abstracto en el que se regenera el poder -; el público actuaba de garantía (Graziano, 1992, p. 76). Así se construyó un universo cerrado de sentido identificado como real con una propia lógica de verdad que se verificaba en los actos de abducción y tortura.¹⁵ Esta lógica circular fue la garantía de autoreproducción del sistema represivo porque, como lo señala Levi Strauss, “el ritual confirma el mito”. O, como Jameson (1981, p. 67), el “acto simbólico” refleja y constituye la realidad.

Siguiendo a Baudrillard sabemos que los simulacros son actos que preceden a lo real y que, en su lógica de signos de lo real, valen como tales. Son a la vez “actos simbólicos”, según Jameson, que construyen la realidad y la Historia. Entonces nos preguntamos ¿Es el ritual de dominación, en este contexto, una forma de simulacro? ¿Podemos identificar alguna lógica, bajo este ritual de dominación o simulacro, que nos permita explicar con ella las relaciones de dominación en el período posdictatorial?

Para Graziano (1992, p. 92), el sistema de la desaparición fue representado como una tragedia en tres actos que, a través de la espectacularización abstracta de la violencia, construye una nueva realidad. El autor indica en el primer acto, que el secuestro o “abducción” daba cuenta de que las pretensiones “clandestinas” de la “Guerra sucia” eran una agenda represiva codificada en algún nivel intencionalmente descifrable, porque la indiscreción y desproporción de fuerza que los “grupos de tareas” demostraban sugiere que la estrategia pretendía cumplir objetivos superadores del secuestro mismo. “Los excesos son constitutivos de su poder” ha dicho Foucault (1977, p. 50).

En el segundo acto del drama se construye la verdad mediante la tortura. Según Graziano (1992, p. 96) los métodos de la tortura empleados por la represión militar en los ciento cuarenta centros clandestinos de detención distribuidos en todo el país no estaban dirigidos a obtener datos significativos, sino al quebrantamiento físico y psíquico de la víctima. La interrogación bajo tortura era así, según el autor, “un monólogo disfrazado de diálogo, [pues] cualquier cosa que fuera dicha era el Régimen quien hablaba” (Graziano, 1992, p.103). Luego, en su mayoría, a los detenidos les esperaba su ejecución, que incluyó la simulación de enfrentamientos armados con víctimas que

de pronto *aparecían* muertas en las calles.

El Tercer Acto, final, era la negación: “la desaparición ocurre cuando los actos de abducción, tortura y ejecución se completan con el discurso de la negación” (Graziano, 1992, p.41).¹⁶ Esa contradicción entre la violencia espectacular ensombrecida por el discurso de la negación es lo que produce el terror paralizante y ese es el momento en que, según Hannah Arendt (1951) “pierde su calidad de realidad y asume la naturaleza de pesadilla” (p.435).

Ahora bien, si el propósito económico político de esta reorganización de la verdad fue eliminar la oposición - incluso futura - a la lógica del sistema de mercado, ¿por qué no sospechar que estas estrategias pudieran tener alguna continuidad discursiva? En este sentido propongo que el sistema de espectacularización abstracta de la violencia puede sintetizarse en dos estadios de la simulación: la indiscreción institucional y pública de los actos de violencia, por una parte, y su negación institucional y pública, por la otra, y que esta dialéctica continuó en la posdictadura pues es, a la postre, una estrategia de dominación del poder; la lógica de dominación del neoliberalismo mismo.

La explotación de la memoria de la represión como ritual confirmatorio de la mitología democrática neoliberal

Hacia 1982, por la proliferación del discurso disidente dentro y fuera del país, la credibilidad del régimen estaba erosionada y la ausencia de “terrorismo” ya no justificaba su existencia. Paralelamente, la crisis económica y la deuda externa llevaron a los partidos políticos a proponer un regreso al régimen democrático. Y cuando se empezaba a reorganizar la resistencia gremial, aquel 30 de marzo de 1982, la simulación político-económica tomó la forma de una campaña militar que despertó el nacionalismo argentino; la guerra de las Islas Malvinas. El enemigo era ahora externo y muy real: Inglaterra. La derrota en este plano, combinada con las otras variables, hizo que el gobierno de facto anunciara la convocatoria a elecciones. En el “Documento Final de la guerra en contra de la subversión y el terrorismo” emitido en abril de 1983, la Junta justificó todos los abusos del Estado, negó responsabilidad en desapariciones y también negó la existencia de “campos de concentración” que, para entonces, efec-

tivamente, ya habían sido desmantelados. Y tres semanas antes de las elecciones los militares ofrecieron un gesto de “pacificación nacional”, una “ley de amnistía” que les garantizara impunidad tanto a ellos como a los “subversivos”. Mientras tanto mandaban destruir toda documentación y prueba de los delitos cometidos desde el Estado. En diciembre de 1983 comienza el período democrático de la mano del presidente Raúl Alfonsín, un dirigente de la Unión Cívica Radical. El alfonsinismo aparecía desligado de la lucha política entre peronistas y conservadores, e identificado con la paz, transparencia y neutralidad que la democracia neoliberal debía presentar para continuar con el sistema económico. La preocupación económica fue clave en este período de alto déficit fiscal, elevada inflación y el pago de la enorme deuda externa heredada que, a través del Fondo Monetario Internacional, instauró la dependencia política del gobierno argentino respecto del capitalismo internacional, condicionando el crecimiento económico posible y limitando las opciones para afrontar políticamente la crisis moral existente.

En este contexto paradójico en el que el sistema económico es juez y parte se entran las negociaciones político-institucionales en torno a la verdad de las desapariciones y a la asignación de responsabilidades. Pese a la plataforma alfonsinista que preveía esclarecer los delitos cometidos por el terrorismo de Estado, la lógica de una democracia de la dependencia ocultaría las causas fundamentales que motivaron los abusos institucionales durante la dictadura. Como sospecharon los grupos “emprendedores o agentes de la memoria”, era difícil que el gobierno democrático pudiera efectiva y honestamente reivindicar los derechos humanos de las víctimas, dice Jelin (1995, p. 103). Madres y organismos más radicales en defensa de estos derechos exigían que la comisión investigadora instaurada por el gobierno democrático se integrara con miembros elegidos por el pueblo y que la tarea no se limitara a las atrocidades, sino que incluyera causas y motivos, para determinar las responsabilidades político-económicas del plan de exterminio, con lo cual luego se enjuiciara a los perpetradores. A su vez, impulsaban una transformación del sistema jurídico que previera el delito correspondiente dentro de un estructurado sistema de desaparición, no crímenes individuales, un sistema jurídico que, como expresa Fernando Rojas (1981, pp. 169-171), sirve como uno de los “sub-fetiches” que sustentan el gran fetiche del

Estado como ente autónomo, separado del sistema de producción capitalista.¹⁷ Sin embargo, y como este reclamo era un límite infranqueable, Alfonsín institucionalizó las demandas conforme a la lógica del fetiche, creando la “Subsecretaría de Derechos Humanos” dependiente del poder Ejecutivo, que dejó fuera de la negociación a los organismos de Derechos Humanos. Parece coherente observar que la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) utilizara un método de investigación que interrogaba a las víctimas en forma individual, detallara minuciosamente los actos del horror, pero omitiera publicar una lista minuciosa y detallada con los nombres de los perpetradores (más allá de lo que las víctimas pudieran o no recordar) o intentara explicar las causas político-económicas que llevaron a los militares a imponer el terrorismo de Estado, todo lo cual para Graziano (1992, p. 243) responde a una decisión concreta de resguardar institucionalmente al gobierno de facto. Este reporte fue publicado bajo el nombre de *Nunca Más* y su difusión popular contribuyó a generar el consenso reconecedor del carácter aberrante de la “Guerra Sucia”, pero se limitó a narrativizar el texto histórico del poder que explica la “Guerra Sucia” como un enfrentamiento entre dos bandos igualmente armados y responsables de la violencia, del que la sociedad fue sólo espectadora. De este modo el mito libertario de la democracia se mantuvo inalterable, expresado en el fetiche de la especificidad funcional de la justicia, que debía solucionar eficazmente el conflicto mientras que el ritual *reorganizaba* la realidad asociada con el problema, desplazando el contenido económico-político fundamental hacia el terreno del drama simbólico.

El mito democrático o el fetiche de especialización funcional como solución eficaz del conflicto

La acción de la CONADEP facilitó que entre 1985 y 1986 una Corte Federal pudiera condenar penalmente a los altos rangos del *Proceso*, pero el llamado *Juicio a las Juntas* generó oposición en las Fuerzas Armadas y los sectores de derecha que pretendían protegerse a sí mismos de la responsabilidad penal. La presión de los oficiales de bajos rangos fue tal – incluyendo un amotinamiento militar que Alfonsín no pudo sofocar por falta de apoyo castrense – que el Presidente constitucional hizo sancionar las leyes

de “Punto Final” (1986) y “Obediencia Debida” (1987), que funcionaron a la postre como una ley de amnistía. Pero en 1988 hubo otros dos motines destinados a absolver también a los militares de altos rangos encarcelados y a los que seguían en proceso. Estas presiones sobre el gobierno alfonsinista subyacen a su entrega prematura del poder - “vía democrática” – al presidente recién electo, Carlos Menem. Un año después Menem indultó a los militares condenados y, para equilibrar, benefició también a aquellos dirigentes guerrilleros que habían sido juzgados por terrorismo, aunque no representaran a los 30.000 desaparecidos y de hecho un altísimo porcentaje de las víctimas no fueran militantes guerrilleros.

Así, el nuevo mito de la democracia se celebra y refuerza en la especialización funcional del fetiche del Estado pluralista: los rituales del sufragio; la ilusión de publicación de la verdad; el ejercicio de la justicia independiente y de la representatividad parlamentaria, prácticas que han quedado viciadas, pero que supuestamente permiten describir a una democracia como consolidada. O'Donnell (1992) dice que una democracia está consolidada cuando los actores democráticos ya no tienen como preocupación fundamental defenderse de una regresión autoritaria; cuando sus prácticas reproducen las instituciones democráticas; cuando estas relaciones democráticas se extienden a la práctica de otras esferas de lo social (p.48). Pero como en el caso argentino de “redemocracia” cada uno de estos requisitos ha sido corrompido para seguir garantizando el dominio a los poderosos y la excepción a los excluidos, deberíamos referirnos a la democracia de posdictadura como un “sistema de institucionalización perversa”, con Samuel Valenzuela (1992, pp. 62-65), porque una institucionalización “virtuosa” permite la reproducción de los mismos procedimientos democráticos sin intereses y poderes reservados para una minoría.

A mi criterio, lo que sigue inmutable en el mito de la democracia es el procedimiento de narrativización del texto capitalista en el inconsciente colectivo, porque se continúa promoviendo una subjetividad ligada a lo individual y lo privado, eliminando la posibilidad en las redes sociales de reproducir relaciones que potencien la pertenencia a lo colectivo. Buchanan (1997, p.116) advierte que la destrucción de los lazos de la ciudadanía, junto al refuerzo de la subjetividad en lo privado mediante la atomización cotidiana en la supervivencia individual y la alienación, debilitan las posibi-

lidades de participación política de la ciudadanía. Este mecanismo neoliberal que el autor refiere a la dimensión económica de la vida social en democracias neoliberales, nos remite a las mismas palabras usadas para describir el contexto del terror y de la realidad mitologizada del régimen militar que había desarticulado las redes sociales, confinando las prácticas públicas a los espacios privados e individuales. Así, la democracia neoliberal configura una subjetividad popular que interactúa en lo colectivo de una forma catártica y centralizada desde el poder, matizada por acciones individuales que crean la ilusión de participación comunitaria. Y de nuevo el pueblo es utilizado como audiencia garante, testigo sin memoria que legitima las decisiones de unos pocos protagonistas que hacen y cuentan la Historia.

El ritual, o el simulacro que “reorganiza” la realidad

¿Cuáles fueron los mecanismos de narrativización ritual del mito democrático neoliberal que permitieron la reproducción del sistema hegemónico previamente narrativizado con los procedimientos rituales o de simulación de la represión militar? Herman Herlinghouse (2001, p.58) propone que “la interpretación crítica de la avanzada globalidad en la que hemos sido brutalmente incorporados, exige un rotundo antihistoricismo para que sus tramas de violencia no se sitúen fuera de la historia. Como una especie de ‘accidente en el camino’. Por tanto, mi interpretación crítica del momento posdictatorial se concreta en la tesis de que la indiscreción-negación de la violencia como método de dominación es una constante discursiva del sistema neoliberal que da continuidad a la dictadura en la posdictadura (aunque estemos ahora hablando de violencia simbólica y económica). Al releer los actos de tratamiento institucional que el relato redemocratizador procuró sobre los casos de violaciones a los derechos humanos cometidos por la dictadura militar, descubro que se renovó la espectacularización de la violencia. Eso porque también en el relato democrático existen estos dos momentos rituales de mitificación del poder: el de la ‘Verdad’ (espectacularización de la violencia) – la publicación del *Nunca Más* como un catálogo del horror– y el de la ‘Justicia’ (negación institucional) – los juicios mitigados y anómalos hechos a los ex comandantes y sus posteriores indultos. Resta analizar cuál

fue el impacto que estas dos dimensiones tuvieron en la construcción de la memoria colectiva y con qué fin.

Para la inmensa mayoría de los que testimoniaron en la CONADEP, los juicios fueron un acto reparatorio parcial que sirvió para iniciar procesos sociales y comunitarios mayor, dinámico y abierto, porque el tratamiento legal de los crímenes otorgaba legitimidad y verdad a la versión de las víctimas. Se podría pensar que, al bajar desde las instituciones una reconstitución de los valores sociales, se ponían en marcha los procesos activos o ejemplares de memorización social sobre el período inmediato pasado. Sin embargo, los sucesivos recortes judiciales a los que fue sometida la fase de la justicia vía leyes e indultos tuvieron el impulso contrario en lo que concierne a la construcción de la verdad, al crear *huecos* que interrumpieron el relato presente de la memoria porque negaron institucionalmente esa verdad. Esto hizo imposible a la experiencia dar sentido al acontecimiento pasado en el presente e incommunicable el relato de las víctimas. Entonces, esos relatos en estos marcos interpretativos ¿sirvieron de algo? La respuesta aparece obvia: para la explotación del recuerdo del terror.

Justamente a mi criterio el texto más significativo del discurso oficial en este contexto es el *Nunca Más*, con su enumeración de la atrocidad y la omisión de las verdaderas causas político- económicas que la fundaron. Y lo es porque despersonaliza los cuerpos y los convierte en instrumentos de poder, para servir de recordatorio en el inconsciente político de las atroces consecuencias de una posible regresión autoritaria si la democracia no tomaba el sentido político *correcto*, es decir, si no se constituía en una democracia económicamente dependiente. El best-seller *Nunca Más* transforma la atrocidad espectacular en poder político y nuevamente convierte a la población en “audiencia garante”, con lo cual el poder renueva su potencia en el espectáculo, como decía Foucault (1977, p.49). El libro, sin duda, narrativizó una memoria literal de los hechos pero canceló la posibilidad de explicar lo ocurrido y, por omisión, justificó el relato del mercado, sus políticas económicas y sus amnistías e indultos como verdad. Es decir, impidió la construcción de una memoria ejemplar que provocara, tal vez, la oposición del pueblo a la sanción de amnistías e indultos; o el repudio a las políticas sociales y económicas del neoliberalismo. Por lo tanto, funcionó como un acto ritual de dominación, la repetición de la dinámica de la indiscreción/negación con la que el

Mercado consigue imponer un “reordenamiento simbólico”, una vez más, de la realidad.

En 1988, cuando se evidenció que Alfonsín seguía pendiente de los reclamos de revisión de responsabilidades respecto de la deuda externa y el terrorismo de Estado - última barrera para reestructurar el rol del Estado en función del modelo de mercado -, una sagaz maniobra del sistema fomentó la elección de un peronista que, utilizando la tradición del personalismo mesiánico populista, logró manipular las uniones sindicales, dividir a la CGT y desmovilizar así definitivamente a la clase trabajadora. Para 1989, al asumir Carlos Menem, quedaba claro que el pago de la deuda no era un asunto político y que su cumplimiento impondría una reestructuración monetaria del Estado: “el consenso de Washington”. El nuevo presidente terminó de privatizar las empresas públicas, fortaleció la reestructuración de las relaciones de clase e impuso el fetiche del Estado separado del mercado. En este marco de supuesta liquidación de las ideologías, los indultos se justificaron ampliamente. Si algo consolidó la reelección de Menem - vía reforma constitucional- en 1995, no fue la democracia sino el plan económico neoliberal. Cuando la pauperización de las clases trabajadoras originó el crecimiento de la criminalidad entre los sectores sociales excluidos, Menem resucitó las dinámicas represivas con un renovado y amplio consenso social, a veces incluso nostálgico de la “mano dura militar” traducida ahora en “tolerancia cero” y “gatillo fácil”.¹⁸ Comienza entonces el auge del *negocio de la inseguridad* que, no casualmente, abre nuevas posibilidades de trabajo en distintas corporaciones a la ahora “mano de obra desocupada”, como se les llamaba eufemísticamente a los represores de la dictadura. Nuevamente hay una indiscreción de la violencia, a través de misteriosos asesinatos o muertes repentinas de actores sociales; ataques terroristas con claro corte xenófobo, oscuros negociados o contrabando de armas con el Medio Oriente y países en guerra, y lavado de dinero del narcotráfico. La protagonista del discurso público es entonces la corrupción. E impunes, algunos represores hablan de los métodos de exterminio utilizados en la dictadura. Aunque en su slogan electoral de 1989 Menem instara a los votantes con el “síguenme, no los voy a defraudar”, el fraude social absoluto se hizo visible y las posibilidades de protesta nulas u obsoletas porque, paradójicamente, la negación de esta violencia espectacular se operaba dentro del marco legal

del contrato social democrático que estipula la Constitución Nacional Argentina, por lo cual “nadie defrauda a quienes saben y consienten”.

Desenlaces

Laura Tedesco (1999) observó muy acertadamente que el Estado neoliberal de posdictadura y el autoritarismo burocrático de los años 70 han hecho un manejo similar de las agendas que intentan subordinar política y económicamente a la clase trabajadora: “mientras el Estado de burocracia autoritario intentó despolitizar a la clase trabajadora, el estado neoliberal intentará des-politizar la economía, des-ideologizar la política y transformar los problemas sociales en económicos” (p.169). Así, dice la autora, el neoliberalismo ha exacerbado la antigua contradicción entre capitalismo (manos privadas deciden sobre recursos privados) y democracia (ciudadanía decide cómo distribuir recursos públicos) (Tedesco, 1999, p.171).

En resumen, el Estado neoliberal usa la imagen de la democracia política para legitimar la exclusión económica, con lo cual tenemos que, bajo la nueva mitología libertaria de la democracia, ha sido posible reproducir la dinámica de indiscreción-negación de la violencia de la dictadura, precisamente por arte de la explotación de su memoria de un modo más complejo, pero no menos coercitivo. Esta lógica le permite al sistema de mercado servirse de las instituciones y especialmente del campo cultural de la posdictadura para acentuar la memoria del pasado de terror y modificar las huellas, simbólicas y materiales, que lo sindiquen como responsable de la catástrofe social, con lo cual la nueva forma política no es más que otra pericia de reproducción hegemónica del paradigma dominante, un movimiento estratégico intrínseco a las necesidades del mercado que, con Buchanan (1997, p.115), reproducen el consenso entre los grupos subordinados cuyas expectativas materiales e ideológicas han sido desmanteladas por el régimen autoritario.

Levinson (2001), por su parte, explica cómo el sistema hegemónico usufructúa de la memoria de la represión: “El recuerdo del terror convierte al temor en recurso comercializable, el mercado representa así un paso hacia la libertad, se asocia la libertad con la posibilidad de elegir entre las múltiples opciones privadas. Lo que hábilmente

desaparece, es la idea de que existe una ideología dominante, que no es necesaria ni verdad, entonces tampoco puede ser derrotada porque simplemente no existe” (p.46). Véase entonces cómo tanto en la dictadura como en la posdictadura el mercado logra autorepresentarse como el único sistema posible, el “orden natural”, necesario y universal de una constitución social. Y ese es precisamente el mito que funda el presente, la idea de que el mercado es: “cualquier alternativa es absurda, ni siquiera un problema” agrega Levinson (2001, p.47).

Como hemos visto, la naturalización de la lógica del mercado es el resultado de un proceso discursivo operado sobre la verdad en la memoria colectiva, en el que los objetos culturales han tenido el rol fundamental de simular un contexto capaz de ofrecerse como marco de interpretación real de la experiencia personal para convertirla en memoria colectiva que reproduce los valores y el relato histórico de quienes se encargaron de simular la verdad de los marcos. Frente a esto es pertinente tomar en cuenta que la memoria como terreno de disputa puede representar una posibilidad de lo que Ernesto Laclau (1981, p. 54) llama “una ampliación del campo de lo político”:

Si los elementos de una formación social dependen en cuanto a su configuración social de prácticas históricas concretas, otras prácticas diversas pueden luchar por proponer otras articulaciones diferentes. Conquistar la hegemonía no es sólo conquistar la dirección política sino modificar el sentido común de las masas y lograr una rearticulación general de la sociedad capaz de sustituir la dominación vigente e instalar un nuevo sistema hegemónico” (54).

Es decir, en la transferencia de la memoria literal a la ejemplar, se trata de promover activamente el recuerdo, señalar qué acontecimientos (afrentas y violaciones) es necesario transmitir e integrar a las condiciones del presente, abandonando las rutas institucionales formales por las que circula la Historia oficial, que reproducen una realidad “mitologizada” o “fetichizada”. En este sentido, los grupos de los Derechos Humanos son “emprendedores de la memoria” cuando, por ejemplo, las Madres de Plaza de Mayo sostienen la misma imagen y proclama que presentaban durante la dictadura para demostrar que en la democracia permanece el mismo sentido de lucha contra el atropello neoliberal. La táctica de su performance consiste en reclamar por

fuera del sistema jurídico o de representación política una propuesta alternativa al sistema de impunidad legal sostenido por la narración histórica oficial, haciendo un señalamiento moral y ético popular que configure otra verdad en la memoria colectiva y que afecte la imagen pública de los perpetradores y sus colaboradores en el gobierno¹⁹. Si bien es cierto que, como señala Jelin (1995, p.140) “la condena moral que estos grupos legitiman, sin embargo, no puede reemplazar el sentido político que tiene la falta de justicia especialmente cuando se dirige la mirada hacia la construcción de una institución democrática”, hace falta reconocer que, como propone O’Donnell (1992, p. 21), el accionar de estos grupos puede al menos neutralizar a aquellos actores incondicionalmente autoritarios y promover referencias y prácticas compatibles con el funcionamiento democrático entre los actores neutrales. Se trata de pensar si no hay un camino inverso al texto legitimador instituido por la justicia. Es decir, si la lucha por la memoria no podría influir en la propia justicia al modificar los marcos de interpretación de la verdad.

“Los emprendedores de la memoria”, al luchar por el sentido de la Historia y los contenidos de la tradición y los valores, cumplen una tarea necesaria frente a la cual el fetiche burgués juega un doble papel: aunque saben que acceder al sistema jurídico no es opción, su propia acción es facilitada por las garantías de libertad política que ofrece el mito de la democracia. Esto es lo que O’Donnell (1992, p. 23) resalta como la compleja dialéctica entre política y otras esferas de la vida social que permite una expansión en la democratización cultural y socio-económica.

Ahora bien, si la legitimidad del discurso hegemónico se apoya en la memoria de la represión ¿por qué la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, que promovía otra memoria de la represión, era en la primera década posdictatorial siempre insuficiente para convertirse en una fuerza de verdad? Quizás una respuesta sea que la performance expone y el rito impone y por lo tanto el rito parecería haber llegado más lejos en la constitución de la subjetividad, pues de algún modo se ha conectado con el inconsciente político, con aquellos impulsos utópicos instalados al comienzo del capitalismo que se satisfacen en la rivalidad polar, la exaltación de lo individual y la defensa de lo privado. Dicho de otro modo, se instalaron en una estructura psíquica que ha sido desarticulada de su arquetípica pertenencia a lo colectivo o lo plural. Si este es

el caso, se requiere entonces de una resignificación de la memoria colectiva desde la textualización, que esclarezca la importancia del paradigma capitalista en las causas sociopolíticas de la represión, pero a un nivel tal de profundidad en la discusión que se cuestionen los parámetros socioeconómicos del capitalismo junto a los impulsos inconscientes que en éste se satisfacen desde dentro del mecanismo de narrativización que lo instala, desde la propia dinámica hiperreal que opera en los campos de la memoria colectiva. En definitiva, una verdadera discusión sería una disputa por la construcción de la verdad del pasado que se incorpore en la experiencia subjetiva como una memoria ejemplar. En la práctica implicaría reconectar a la “audiencia garante” con su sentido de pertenencia a lo colectivo, redireccionar sus expectativas y actitudes y convertirse en actor político. Para lograrlo es necesario producir discursos que se actualicen en dinámicas rituales, es decir, poner en marcha actos simbólicos que construyan socialmente otra percepción de lo real. Claramente, seguirán siendo simulaciones, pero que servirán como contexto a la verdad que los “agentes de la memoria” intentan transmitir. Por eso analizaremos las renarraciones de la memoria histórica ofrecidas desde el cine de la posdictadura, que a estos fines resultó un actor casi imprescindible.

CAPÍTULO 1

•

EL SIMULACRO DE TESTIMONIO EN *LA
HISTORIA OFICIAL* Y LA IDENTIFICACIÓN
DE LA AUDIENCIA CON LA CATÁSTROFE
COLECTIVA

La historia oficial es una película que demostró una enorme capacidad de narrativización histórica. El film se apropió del poder político que contenían los testimonios sobre la represión militar en el discurso de la redemocracia para modificar sus condiciones de interpretación. Así - al recontextualizar los hechos del pasado - la película posibilitó otra memoria colectiva. A mi criterio la trama narrativa del film de Puenzo simula la presencia de un contexto sociopolítico que - como nuevo campo de verdad - interconecta y da sentido a aquellos testimonios de las víctimas que el poder estaba haciendo circular de un modo desarticulado dentro de sus propios canales hiperreales de autorización discursiva.

En este capítulo pretendo demostrar que el relato utópico de *La historia oficial* corrigió las condiciones de audibilidad social para comprender las experiencias de dolor y de pérdida divulgadas por los “agentes de la memoria”. Lo hizo al narrativizar una experiencia traumática presentada como una condición social que también afecta al público. Al hacerlo promovió en los espectadores el abandono de su anterior posición como “audiencia garante” del discurso hegemónico. Por eso afirmo que esta película inaugura un rol esencial para el cine de posdictadura: se ofrece como el “mapa cognitivo” que organiza sintácticamente la memoria histórica colectiva. Vale decir que se convierte en una representación paradigmática que puede situar a los individuos en torno a su posición en el complejo momento sociocultural de posdictadura y a la vez logra prescribir ciertas vías de circulación y conexión entre el presente y el pasado en ese, para nada casual, escenario de desorientación colectiva.

Su esquema de renarración se compone de tres ejes: primero, la reformulación de los marcos sociales de interpretación para comprender articuladamente los hechos del pasado en el presente; segundo, la apropiación del poder simbólico del texto histórico en tanto campo referencial y de reproducción de los discursos hegemónicos de la verdad - expresados entonces en los testimonios de las víctimas de la represión transcritos por la oficialidad - para la construcción de una nueva verdad histórica; y tercero, fundado en los dos aspectos anteriores, es el planteo del film como un acto simbólico que en el presente refleja y constituye la historia desde una dialéctica ficción-realidad.

**RECONSTRUCCIÓN DE LOS MARCOS DE INTERPRETACIÓN:
LA FINALIDAD POLÍTICA DEL DISCURSO TESTIMONIAL (O SU
TEXTUALIZACIÓN IDEOLÓGICA), Y LAS CONVENCIONES ESTÉTICAS
DE SU REPRESENTACIÓN (O SU NARRATIVIZACIÓN UTÓPICA)**

Jameson (1991, p.23) afirmaba que el postmodernismo apunta hacia una situación en la que todo en nuestra vida social —desde el valor de cambio hasta el valor de uso— se ha vuelto cultural. Es decir que la “realidad” sociopolítica hegemónica es determinada por la lógica cultural de lo hiperreal. Por lo tanto una propuesta contestataria sólo se hace posible si se modifica el campo cultural que legitima esta “realidad” en cuanto tal. En este sentido la renarración ideológica que conviene incorporar a las dinámicas hiperreales debería ser, simultáneamente, utópica. Esto pone en claro que los proyectos de cambio social deben atenderse desde lo cultural en una retórica imprescindible: la intrínseca relación que existe entre el aspecto de la textualización ideológica y el de la narrativización utópica del mensaje para que éste adquiera estatus de verdadero en el inconsciente político.

Dado que la forma utópica del capitalismo es hoy representada en la estética y la lógica misma de las dinámicas de lo hiperreal - en las que el simulacro juega un rol fundamental, narrativizando la legitimidad del sistema dominante en el inconsciente político -, otras formas de lo utópico pueden también ser simuladas y, de este modo, narrativizadas en el inconsciente. Esto incluye a aquellas formas utópicas que preceden o se oponen al capitalismo. Siguiendo esta lógica, el simulacro que hasta ahora ha servido al sistema dominante como máquina de reproducción es también - en tanto significativo cuya referencialidad utópica es fácilmente subvertible - su talón de Aquiles.

Esta observación vuelve pertinente el siguiente planteo de las relaciones entre testimonio y política: “la cuestión de la naturaleza del testimonio es, en primera y última instancia, política, pero de una política ‘posmodernista’ que se funda hasta cierto punto en la estética” (John Beverley, 1992, p.17). La exploración de esta perspectiva del testimonio me permitirá fundamentar mi tesis: la simulación - y asimilación - en el campo simbólico (ideológico-utópico) de la cinematografía posdictatorial constituyó

el impulso fundamental hacia un trabajo elaborativo de la memoria histórica colectiva.

El cine posdictatorial argentino incorporó a su relato de ficción simulaciones de testimonios. ¿Cuáles son aquellos aspectos discursivos genéricos del testimonio que pueden ser codiciados por un lenguaje cinematográfico que tiene como “mapa cognitivo” en la escena posmoderna la misión de re-narrar la memoria histórica colectiva desde una perspectiva contrahegemónica?

Para responder a esta pregunta es preciso atender a las reflexiones de los autores que se han ocupado más minuciosamente de este género político-literario. Para Antonio Vera León (1992) el surgimiento del testimonio como discurso literario es un evento de gran complejidad porque expresa en su seno la crítica a las contradicciones mismas de la modernidad en Latinoamérica. El autor observa que este surgimiento está relacionado con la politización de la discursividad latinoamericana en torno al “proyecto revolucionario de poner a los productores en control de los medios de producción, como modo de erradicar la dominación y la represión producida por la modernidad capitalista” (p.184). En ese trabajo Vera León afirma además que el carácter político del testimonio y su proyecto de reescritura de la historia inevitablemente lo coloca en tensión con la historiografía humanista, que es la disciplina que institucionaliza la historia política de los Estados nacionales desde los intereses discursivos del poder burgués. Por eso el testimonio deconstruye el proyecto burgués de modernidad latinoamericana. Al respecto, George Yúdice (1996, p.44) agrega que: la escritura testimonial coincide con uno de los principios fundamentales de la postmodernidad, el rechazo de lo que Jean Francois Lyotard (1984, pp. 31-34) llama grandes narrativas, que funcionaron tanto para legitimar teleologías políticas e históricas como los grandes *actores* de la historia: el Estado Nacional, el Proletariado, el Partido, Occidente mismo.

Pero habría que asegurar que, por más que *le petit récit* del testimonio se anuncia entre aquellos que rechazan los grandes relatos de la modernidad, el testimonio conserva una función de concentración hegemónica. Por lo tanto, no condice enteramente con el postulado descriptivo - y pasivo - que entiende la postmodernidad como una condición irrefutable. Esto nos acerca más al punto de vista de Hugo Achúgar (1992).

El autor afirma que la enunciación del testimonio está pautada por el desmoronamiento de la modernidad racionalista, pero que es llevada a cabo desde una modernidad crítica: “Así el testimonio es la crítica a la modernidad y no su negación” (p.52). Voy a arriesgar la idea de que esta condición prescriptiva contenida en la enunciación del testimonio es en sí misma - en la medida en que se concibe como la supervivencia de una perspectiva crítica de la modernidad dentro de la discursividad posmoderna - el propósito estético-político de su género. Esto lo aproxima al proyecto jamesoniano de “mapa cognitivo” posmoderno. Es decir, un “mapa cognitivo” que se propone lograr una renarración histórica desde el simulacro, desde la simulación utópica.

Retomamos a Beverley (1992):

Tanto en las revoluciones centroamericanas como en los movimientos civiles en pro de los derechos humanos y de redemocratización del Cono Sur, el testimonio ha sido no sólo una representación de sus formas de resistencia y lucha, sino también un medio y hasta un modo para éstas. (p.17)

Entiendo que es en esta nueva configuración discursiva donde este género literario se vuelve discurso performativo de la realidad social, en tanto es reflejo y constitución histórica. Es decir, si la finalidad del testimonio es, como afirma Beverley, “política, pero una ‘política posmodernista’ que se funda hasta cierto punto en la estética”, entonces es de esperar que lo que le suceda a la estética tenga gran influencia de la vida política. Recordemos que Jameson habla de la omnipresencia de la cultura como determinante de todos los espacios de la sociedad posmoderna. Así, Vera León (1992) sentencia:

Si la modernidad literaria política en América Latina se ha armado sobre la oposición entre la escritura y la experiencia (...), el testimonio se opone como una escritura utópica, como un discurso político medicinal de carácter transmoderno cuyo proyecto reside en trascender la jerarquía de representación que exhibían los regímenes de discursos de la modernidad. De ahí la noción de testimonio como antescritura fundada en la trascripción de lo marginado/oral como palabra cotidiana en oposición a la lengua literaria especializada (p. 186)

En este sentido el espacio discursivo constituido por el testimonio es marcadamente retórico. Dice Achúgar (1992) que el testimonio es, “además de una ‘historia otra’, una historia desde el otro” (p. 54, énfasis en el original). La construcción discursiva de esta “historia desde el otro” es lo que revela su aporía de representación porque el testimonio ocupa un lugar legítimo dentro de la lucha por el poder desde lo subalterno solo desde el momento mismo en que se institucionaliza como discurso letrado. Precisamente “el carácter de ‘historia otra’ o de ‘historia alternativa’ que tiene el testimonio sólo parece posible cuando los ‘silenciados’, los ‘excluidos’ de la historia oficial intentan acceder a la memoria o al espacio letrado” (Achúgar, 1992, p.53). Y también expresa: “esta institucionalización, parece ser posible sólo en el período actual, cuando el sujeto central ha sido precisamente descentrado” (p.52).

Beverley (1996, p. 27) describe al testimonio como la narración impulsada por la urgencia de comunicar el problema de la subalternidad - donde lo personal es lo político - y donde se representa la afirmación de un sujeto del discurso que es individual y a la vez está en conexión con una clase o grupo, marcados por una situación de marginación, expresión o lucha. Sobre la actuación del narrador del testimonio, el autor afirma que el narrador del testimonio habla en nombre de la comunidad y por eso se aproxima a la función del héroe épico sin por eso asumir su estatus jerárquico patriarcal. Esta observación hace improbable que la enunciación del testimonio sea una “historia desde el otro”. También es discutible que el informante testimonial sea un “héroe épico” en tanto, como observa Vera León (1992) “el discurso testimonial sitúa la experiencia del lado del narrador informante y reserva la escritura para el transcriptor conocedor de los modos autorizados de narrar” (p.189).

Siguiendo esta línea de reflexión, tenemos que en el proceso testimonial la vida del *otro* no es simplemente el referente testimonial aludido por el texto. En esa transcripción la vida es reinventada, pensada como una figura cultural en la que el transcriptor lee la resolución de fracturas sociales e históricas. Y esta mirada choca con el relato de lo particular ofrecido por el narrador informante. De ahí que el texto testimonial pueda leerse como el lugar de tensiones irresueltas entre los relatos que lo integran; como el lugar donde se negocia un relato que documenta la vida del otro; y que las formas de contarla sean formas de imaginarla y de apropiarla para la escritura. (Vera

León, 1992, p.195)

En este marco de reflexión, las palabras de Guayatri Spivak (1988, p 43) se vuelven paradigmáticas: “Si el subalterno pudiera hablar, esto es, en una forma que realmente nos importara, entonces, éste ya no será un subalterno”. Evidentemente Beverley repensó la cuestión porque en un trabajo de 1999 interpreta el texto de Spivak al reconocer que el subalterno es tal en parte porque no puede ser adecuadamente representado por el conocimiento académico, dado que este conocimiento activamente produce subalternidad en el acto mismo de representarlo. Es que a mi juicio Spivak parece focalizar el nudo ciego donde inevitablemente el testimonio se presenta como una aporía de representación.

A mi criterio esta problemática excede a la academia y puede bien ser reinterpretada en las cuestiones de la representación de la ficción cinematográfica o literaria como dinámica de lo hiperreal. Es cierto que el testimonio no puede liberarse del mito prometeico pues, aunque “se acerca a la política de lo cotidiano abandonando la lengua literaria especializada” permanece aferrado a la “transcripción [letrada] de lo marginado/oral” (Vera León, 1992, p 186). Sin embargo, habría que repensar esta aporía como su dimensión discursiva irreductible y potenciar su costado de “escritura utópica” que narrativiza su texto ideológico en el inconsciente político.

Esta alternativa discursiva se alinearía más apropiadamente con el concepto de “mapa cognitivo” posmoderno en tanto simulación político/utópica con la que es posible operar una renarración histórica. La primera razón es que si “la oralidad referida y construida en el texto testimonial es el espacio en el que el transcriptor funda su autoridad” (Vera León, 1992, p.190) y a la vez, segunda razón, la preocupación académica sobre la verdad de la palabra del subalterno es falaz - ya que esta será de todas maneras mediatizada o transfigurada por el género -, entonces estamos frente a una simulación. La simulación consiste en que el testimonio es una construcción que de alguna manera niega al referente real. En su lugar, el transcriptor se apropia de esa referencia real y construye un relato que su institución autoriza como verdadero y que luego incorpora a la escena de lo real. El poder de verosimilitud que adquiere así la simulación de relato testimonial es su potencial político porque su circulación en la dinámica de lo hiperreal se vuelve canal de legitimación ideológica.

Ante ello lo que realmente debería preocuparnos es que el discurso de esta simulación sea políticamente coherente con los intereses del testimoniante. Como propone Beverley (1996, p. 31), la relación del narrador con el transcriptor en la producción del testimonio es una figura ideológica o ideologema por la posibilidad de unión de la inteligencia radicalizada y los pobres de la clase trabajadora de un país. Por eso, con Jameson (1991), podríamos estar frente al “mapa cognitivo” con el que los intelectuales y artistas ofrecen un sentido de orientación de cómo está estructurada la sociedad en la época posmoderna. La idea concuerda con la “guerra de posición” de Antonio Gramsci (1971[1927-1935], pp. 495-497) en lo relativo al rol otorgado a los intelectuales para guiar a la clase trabajadora en el proceso de concentración hegemónica, vehiculizado por entre los canales de legitimación discursiva de los aparatos de reproducción ideológica del Estado.

Entonces, desde el momento en que esta convención testimonial simula la incorporación de la voz de los sujetos subalternos - desplazando al narrador o sujeto central “orador de la Historia” para hacer ingresar “la historia otra” (Achúgar) - el testimonio se vuelve enunciación estética con capacidad política de concentración hegemónica. Beverley (1996, p.39) dice que esto ocurre porque: si la Novela tuvo una especial relación con el Humanismo y el surgimiento de la burguesía europea, el Testimonio es, por contraste, una nueva forma de narrativa literaria en el cual podemos simultáneamente ser testigos y parte de la cultura emergente del sujeto democrático popular/proletario internacional en su periodo de ascensión.

Al final de cuentas, habría que admitir que el testimonio existe sólo como simulación y que, si se lo intenta deconstruir, se vuelve aporía y pierde su poder político estratégico. Para hacerlo más visible: si el primer estadio oral del testimonio fuera la imagen del subalterno y la transcripción I (simulación) su fotografía, no cabe discutir ya sobre la imagen que de sí mismo ofreció el sujeto fotografiado, sino si lo que vemos en su captura mecánica es real. Lo que sí importa preguntarnos con urgencia es: ¿quién enfoca, encuadra y dispara la cámara? Y a renglón seguido ¿en qué contextos se publica esa imagen y con qué fin?

Por otra parte, decimos que esta simulación es utópica además de política, porque a partir de la transcripción/mediatización del relato del testimoniante - codificada

en la convención de oralidad/verdad - está produciéndose una identificación fundamental en el lector. Según Achúgar (1992), es la permanencia de la oralidad lo que produce la interpretación de que el testimonio es auténtico; frente al lector “la oralidad o las huellas de dicha oralidad del testimonio opera como un icono de la realidad experiencial” (p. 65). De ahí se sigue la voluntaria aceptación de la verdad, una suerte de natural confianza con la que el receptor del testimonio acepta lo narrado “como una verdad y no como si fuera verdad” (Achúgar, 1992, p.63). Es decir que si el espectador cree que en un texto “la ficción no existe, o existe en un grado cero que no afecta la verdad de lo narrado” (Achúgar, 1992, p.63), el poder utópico de la narración que la institución autoriza como legítima vendría a ser absoluto. Se construye así ideológicamente un texto que en esta convención encuentra las dos fortalezas que caracterizan su género: la verosimilitud y la empatía. Al empatizar el lector/espectador con esta representación ‘real’ de una experiencia individual y colectiva, se identifica con sus preceptos morales y de justicia, los que diríamos son también sus impulsos utópicos. El discurso testimonial apela, así, a un cambio social que pone en cuestión la estabilidad del lector. Es decir, desde su textualización ideológica preconstruye la escucha empática que promueve una toma de posición favorable del lector para con esa narración testimonial. Y a partir de esta misma identificación, el testimonio se narrativiza como verdadero. Esta producción de identificación es entonces la estrategia performativa utópica del testimonio porque es un objeto cultural que conserva, según propone Jameson, un estatuto de mito constituyente del inconsciente político.

La doble potencialidad del testimonio en la simulación es, precisamente, lo que lo hace un discurso extremadamente atractivo para los espacios de representación que trabajan con la ilusión de lo real. Sostengo entonces que el cine que incorpora simulación de testimonios a su textura ficticia no está queriendo representar la realidad o responder al irresoluble conflicto de representación inherente a este género, sino apropiarse del poder utópico/político que el testimonio comporta como forma de supervivencia ideológica en la postmodernidad.

LA APROPIACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL PODER UTÓPICO/ POLÍTICO DEL DISCURSO TESTIMONIAL PARA LA REPRESENTACIÓN DEL RELATO HISTÓRICO

La trama de *La historia oficial* se desarrolla durante los meses de convulsión política y de negociaciones de la verdad histórica que caracterizaron la transición a la democracia en Argentina entre marzo y diciembre de 1983. Alicia (Norma Aleandro) es profesora de Historia Argentina en la escuela secundaria y esposa de un tecnócrata que adhiere al régimen militar (Héctor Alterio). Pese a lo que podría esperarse de su profesión, Alicia ha vivido confortablemente ajena a las circunstancias sociopolíticas del país durante la dictadura militar, cuidando de Gaby, su hija adoptiva de cinco años, y enseñando conforme a los libros autorizados. La protagonista es, hasta este momento, una espectadora más y casi la personificación simbólica de la historia oficial misma: ajena a los vaivenes políticos o ideológicos y aferrada al texto naturalizado del poder, sin siquiera dar cuenta de ello. Solo a partir de los testimonios de personas relacionadas afectivamente con ella empezará a descubrir otra verdad. Este proceso de desenmascaramiento constituye una nueva realidad que resignifica su propia vida. Ana (Chunchuna Villafañe), una amiga que regresa de su exilio, le relata por qué se fue. Alicia entonces se anoticia sobre detenciones, torturas y la existencia de cárceles clandestinas; sobre el nacimiento de bebés que eran apropiados por familias amigas del poder militar, mientras se ejecutaba a sus madres. En ese momento Alicia comienza a sospechar sobre el origen de su propia hija adoptiva, lo que aun enajenada la transformaría de espectadora en cómplice de un delito atroz. Alicia se acerca a la verdad a través del grupo de Madres de Plaza de Mayo. Conoce a la verdadera abuela de Gaby y, por ella, cómo fueron sus padres, sus vidas y sus desapariciones. La propia historia de Alicia simboliza otro relato histórico. Como señala Nelly Richards (2001, p.106) al referirse a las condiciones de la posdictadura: “un pensar y hablar afectados, en el doble sentido de la palabra: habitados por los afectos y sacudidos por los efectos”.

La Historia y la Literatura en la mesa del bar

El 14 de marzo de 1983, primer día de clase, Alicia debe presentar la materia *Histo-*

ria *Argentina* a sus alumnos. La protagonista les ofrece el siguiente concepto: “comprender la Historia es prepararse para comprender el mundo. Ningún pueblo podría sobrevivir sin memoria y la Historia es la memoria de los pueblos” (minuto 5). Estas palabras inician la línea del relato cinematográfico – que, como objeto simbólico, refleja y constituye la realidad – que describe la relación de Alicia con sus alumnos y las polémicas que genera en el aula el texto histórico hegemónico. Es decir, este sub-*plot* hace visible la manera en que el relato del film comienza a explicar sus propios mecanismos de construcción discursiva como clave para decodificar y a la vez narrativizar su nueva perspectiva ideológica. El hilo dramático que sigue a estas discusiones en la escuela está narrado al mismo nivel diegético que el resto de la historia, pero estos momentos deben leerse elevando su grado de significación al de la metáfora. La película está claramente concebida desde un punto de vista posestructuralista ya que lo que aquí se presenta como sub-plot del film es, simultáneamente, la coordenada simbólica para reinterpretar los hechos de la realidad que el plot principal está representando. Pretendo justificar la idea de que con esta deconstrucción histórica presentada como conflicto del film se está construyendo a su vez el contexto de significación de la película que, como texto cultural, es capaz de modificar los marcos interpretativos sociales.

En la segunda semana de clases, Alicia llega al aula y se encuentra con que el profesor de Literatura (Patricio Contreras) está representando teatralmente un texto literario sobre las guerras independentistas. El aula está convulsionada, los alumnos eufóricos. Alicia ingresa, los alumnos se calman, el profesor se compone y al retirarse le dice: “Y sí, al final la literatura siempre se encuentra con la Historia”. Esta afirmación es la clave central del film al proponer a la narración de la Historia como una representación textual y otorgar sentido de verdad a los textos alternativos que empiezan a circular en la vida de Alicia.

En la clase siguiente, la propuesta adquiere magnitud definitiva. Alicia interpreta textos escritos por Mariano Moreno en 1820 sobre la libertad de prensa necesaria para publicar la verdad y un alumno insinúa que pensar así le podría haber costado la vida al prócer. Con rigor histórico, Alicia ofrece las explicaciones de la historia oficial sobre la extraña muerte de Moreno, minimiza el supuesto asesinato y niega que exis-

tan pruebas. Pero otro alumno le responde: “no existen pruebas porque la historia la escriben los asesinos” y Alicia aclara: “ésta es una clase de historia y no un debate” y ordena al alumno que se retire. Es decir, que abandone el espacio simbólico de negociación de la verdad. Es que aunque el foco sea Moreno, el intercambio expresa simbólicamente el momento de la redemocratización argentina y la situación da cuenta, como sinécdoque, de las disputas que por entonces dominaban la escena pública mientras se negociaba la verdad del terrorismo de Estado.²⁰ De este modo, con un tono casi mitológico, la película trajo la discusión histórica sobre la muerte de Mariano Moreno quien, por las circunstancias político históricas de su deceso, bien podría representar el primer desaparecido argentino que el capitalismo corporativo arrojara al mar. Obsérvese que si el argumento de Alicia era válido para Moreno –que a falta de pruebas y testigos no hay asesinato– la ausencia de cuerpos que fueron tirados al mar, lagos o fosas comunes en el pasado reciente impediría probar las desapariciones. Y tanto en uno como en otro caso no habría delito ni incorporación de estos hechos a la historia oficial. La reacción de Alicia ejemplifica el modo en que se reproduce institucionalmente el fetiche burgués. En ella se visualiza cómo la historiografía nacional convertida en relato histórico enseñado en la institución escolar ha servido como el acto de “recordar/olvidar” (Jelin 2001, p.15) con el que se narrativiza el sistema de explotación capitalista.

En la clase siguiente, Alicia encontrará la pizarra cubierta de pruebas sobre la desaparición reciente de personas: solicitadas, fotos, recortes de periódicos; la “documentación pertinente” que reclama ese espacio autorizado para asentar las palabras que se enseñan en esa “casa de la verdad”. Ante ello la protagonista manda a retirar – omitir, eliminar – las pruebas y en el lenguaje propio del terrorismo de Estado advierte: “todos van a pagar por las bromas de unos pocos”. La importancia simbólica de esta escena es inmensa. El film muestra aquí una metáfora por contrapunto entre la imagen y el sonido mostrando a Alicia reprendiendo a los alumnos, se escucha la lectura en voz alta que uno de ellos hace del texto de Moreno sobre las posibilidades de explotación y embrutecimiento que trae aparejada la ocultación de la verdad. Este tipo de contraste es utilizado varias veces en el film, casi como su estilo narrativo.

Otro ejemplo es en una escena posterior, cuando la profesora de historia conversa con

su colega de Literatura en un auto. Le pregunta: “¿será cierto lo que los diarios están publicando?” y él responde con un sarcástico “no” porque “para que eso hubiera ocurrido debería haber existido mucha complicidad, mucha gente que no lo quiera ver, aunque lo tenga enfrente”. El profesor se baja del auto y el contrapunto muestra en la calle una marcha por los desaparecidos, cantos y pregones como fondo al primer plano de la cara confundida de la protagonista. La película está legitimando el rol de manifestaciones textuales alternativas para la construcción del relato histórico y Alicia – que personifica la Historia – se choca con *la historia otra, desde los otros* que, al contarla, son las pruebas históricas vivientes de la verdad del pasado. El desarrollo de este sub-plot cuestiona en Alicia todas las verdades contadas por el discurso del poder hegemónico, personificado en el rol de su marido. A continuación, Alicia se suelta el pelo, camina sin miedo por la calle movilizada, entra a un bar y se sienta a la mesa que ya ocupa su colega. La escena insinúa el comienzo de un romance no solo entre ambos sino, alegóricamente, entre la Historia y la Literatura a través del testimonio.

La oralidad ficcionada, una simulación sin suturas

Al desarrollar esta nueva sintaxis de la memoria colectiva, el film asienta la idea de que, si la historia es texto cercano a las convenciones literarias, estos pactos lingüísticos pueden hacer ingresar la versión “otra” de la historia que los “agentes de la memoria” tienen para contar. Propongo entonces que bajo este techo interpretativo se han situado en el film dos simulaciones testimoniales que son representaciones paratextuales de casos publicados en testimonios transcritos y autorizados como verdaderos por el discurso oficial; el relato de Ana y el de la abuela de Gaby.

El primero resignifica los testimonios difundidos por el *Nunca Más*, que legitiman la versión impune del sistema respecto del horror de la represión. El segundo ofrece una imagen humanizada y con memoria de la vida de los desaparecidos, muy distinta al retrato del “terrorista” de la versión oficial. A mi criterio, la simulación dentro de la diégesis cinematográfica de los textos testimoniales transcritos por la oficialidad intenta aprovechar el valor utópico/político que legitimaba el discurso democrático neocapitalista. De esta manera, la representación ficcional de estos testimonios den-

tro del universo de sentido ofrecido por el film recicla sus posibilidades de servir como verificación o prueba de verdad que certifica el relato de “la historia otra”.

La escena en la que Alicia escucha el relato de Ana sobre su experiencia como víctima reproduce el tenor de los testimonios publicados en el *Nunca Más*. La exposición presupone conocimiento previo del espectador sobre la actuación de la CONADEP y Puenzo intenta conectar estos testimonios con la realidad presente. La familiaridad sin detalles que muestra el relato de Ana sobre “la picana”, “el submarino”, la violación, la pérdida de noción de tiempo y espacio y en general, todo lo relativo a la saga de violencia que se sucedía en el acto de abducción, desaparición, tortura y exterminio, es una simulación filmica que se vale del efecto de verosimilitud y empatía que la convención de oralidad/verdad del testimonio comporta en cuanto “escritura utópica”. Es decir, el sistema simbólico del cine incorpora con esta fórmula el valor empático y verosímil del testimonio mismo. Además, esta construcción de la verdad narrativa se refuerza nuevamente en la lógica de representación del film de ficción. Achúgar (1992, p.63) le llama “la fe poética”, el estado de credulidad del espectador en el cual acepta la ficción como si fuera “real” o “verdad”, al dejarse involucrar emocionalmente por el relato.

Si la intención discursiva de *La historia oficial* fue ayudar a los espectadores de aquella “audiencia garante” a recuperar las garantías que el régimen les había arrebatado en su dinámica ritual de espectacularización abstracta y en su manipulación de la verdad del pasado, lo logró; la simulación del film funcionó como una estrategia contrahegemónica ejemplar. Y lo logró porque en la ficción la enunciación oral del testimonio parece colocarse en el momento anterior a su transcripción, el instante de su pronunciamiento. Con esto elimina las sospechas de que el testimonio haya sido manipulado por sus instancias de autorización discursiva para conseguir otros fines. Pese a presentarse como una ficción, la simulación parece hacerse más real porque la oralidad – que la literatura testimonial simula en la escritura – es una condición básica del medio expresivo del cine y se muestra sin las *costuras* de la escritura. En este caso, al apropiarse del hábito de verosimilitud y empatía que el texto testimonial del *Nunca Más* había construido para sí, el film se apodera también de la potencialidad político/utópica que este efecto conlleva para dar verdad a otra historia, la que las

víctimas tienen que contar. Entonces, la preocupación de esta simulación no es ya la fidelidad entre transcripción y “verdad”. Tampoco la proposición ideológica de que la apropiación de la voz individual pueda representar a una colectividad. Como texto hiperreal, *La historia oficial* simula la reverberación utópico/política del testimonio y en este sentido es éticamente menos problemático que el testimonio literario mismo. Allí radica su fuerza hiperreal como objeto performativo de lo real.

Zoom in a La historia “otra”: del blanco y negro al color

Para cuando aparece, hacia el final, el relato de la abuela de Gaby, todos los textos ya presentados cooperan concatenadamente para aportar sentido y fuerza a la *otra* versión de la verdad. De alguna manera, el film logra un reordenamiento semántico al hilvanar los sentidos del pasado y la supervivencia de sus lógicas en un presente esquizofrénico. El uso del montaje alternado en la narración es el criterio con que el narrador se permite la libertad de desarrollar varios sub-*plots* como líneas narrativas que convergen y hacen avanzar la acción del *plot* principal. Así, las discusiones en el aula sobre el texto histórico hegemónico generalmente han sido montadas en consecución con las de los conflictos de Alicia para obtener de su marido la verdad respecto del origen de Gaby. El director construyó con esto relaciones que revelan la supervivencia de sentido de la mitología militar.

La misma lógica narrativa se observa en la película respecto de Madres de Plaza de Mayo. En un comienzo *Madres* aparece como un colectivo que marcha como masa informe y lejana, como contexto, desde la mirada de un peatón común que no comprende. En lugar de presentar y describir al grupo, Puenzo presupone el conocimiento previo de la sociedad. Solo incorpora su iconografía en un plano general. La presencia de los elementos performativos con que Madres construyó su identidad política colectiva en escena es recurrente a lo largo del desplazamiento de Alicia en territorio público. Funciona como una anticipación argumental, como narración paralela que influye crecientemente en el caso de Alicia en la medida en que esta se va identificando con la lucha del grupo. La insistencia en la presencia contextual de Madres cautiva a la vez la mirada del peatón/público hasta lograr una identificación emocional que, a

la postre, le permitirá comprender el relato *otro*: el de la abuela de Gaby.

El relato de la abuela se asemeja al relato de Ana. Pero mientras la amiga reelabora los testimonios del *Nunca Más*, la abuela/Madre logra contraponerse a las imágenes que las presentaba como “viejas locas” y “terroristas emocionales” por el régimen, para legitimarse positivamente. Por eso el film presenta un relato que toca emocionalmente a esa “audiencia garante”, para que el testimonio traumático de las víctimas se convierta en audible y deje de ser un *estorbo* en las pulidas avenidas del proyecto de democratización.

La historia oficial representa implícitamente estrategias performativas de visibilidad del grupo Madres (su performance), que se incorporan a la trama argumental de manera tal de narrativizar en el inconsciente político la textualización ideológica que justifica su lucha por la verdad y la justicia. En contraste, la ficción pone en evidencia la hostilidad social que el relato hegemónico enraizado en el sentido común les venía preparando -uno cuya raíz se nutre del rito de dominación militar- y genera con este develamiento crítico la empatía del espectador hacia Madres.

La tensión discursiva entre ritual y performance ha sido descrita por Graziano (1992, p.9) así: “El ritual que dice haciendo y que en el proceso afecta un cambio en sus actores y audiencia, provee un complemento inverso para aquellos actos que hacen diciendo; el acto performativo no describe un acto sino que lo constituye” (mi traducción).

Esta ecuación nos ayuda a comprender los resortes de la lucha discursiva entre el rito de dominación - como los ejecutados por la represión militar, en especial a través de la desaparición de personas - y la performance de resistencia de sentido - como las marchas de Madres de Plaza de Mayo, quienes al nombrar la ausencia de sus hijos hacen aparecer públicamente la desaparición -. En esta clave la performance de las Madres es un relato que ofreció sistemáticamente la contracara al ritual de omnipotencia y reorganización de lo real en los espacios de la representación simbólica de la mitología militar. Al atacar el sistema simbólico del ritual, devela su mito como la máscara con la que el paradigma neoliberal se cubre la faz. Entonces, como dice Graziano (1992, p. 74), si el sistema de la desaparición fue un ritual abstracto de omnipotencia para reorganizar la realidad, estimo que debemos preguntarnos acerca de

las instancias culturales que se presentaban como propicias para justificar todos sus estadios de ejecución.

La pregunta nos lleva a indagar en el sistema simbólico a través del cual el ritual volvía su verdad omnipresente y omnipotente. Pues bien, varios autores²¹ me permiten identificar tres creencias fundamentales: a) La exaltación de la racionalidad y la palabra militar representada en el poder de lo masculino - exposición de instrumentos fálicos de dominación, como armas, monumentos ecuestres, uniformes -; b) La exaltación de la infalibilidad del secreto de la desaparición que forzaba a la realidad a actualizar su mito; y c) La irrefutabilidad del fetiche del estado nacional burgués que, a través de sus instituciones, reprimía lo “subversivo antinacional” que lo ponía en peligro. Estas tres herramientas simbólicas con las que la mitología militar reorganizó la realidad fueron deconstruidas públicamente por la lucha de Madres de Plaza de Mayo.

A la primera, la exaltación del poder masculino, Madres opuso un espectáculo de debilidad que, como afirma Diana Tylor (1994, p 281), toma sentido en lo que refiere al mito de la castración, la carencia del falo, es decir la carencia de poder. Carencia evidente en su inexperiencia política, en la ausencia de sus hijos y en la impotencia frente al aparato militar. Esta construcción de identidad de Madres - que pone en acto el espectáculo de pasividad y carencia - se beneficia del discurso de la Dictadura - legitimado en la cristiandad y en la institución familiar - que impedía dispararles en público. Su poder reside en presentarse como víctimas del régimen y no como su opositor “subversivo”. Ante ello, la reacción es desacreditarlas como “viejas locas”, lo cual tiene algo de cierto pues las Madres eran irracionales en la realidad mitologizada del régimen. Hay una escena en *La historia oficial* que es clave en este sentido, Alicia llevando a la abuela de Gaby a su casa para presentársela a su marido, este - representando a la racionalidad masculina y militar - le dice: “si te querés deshacer de la nena no tenés necesidad de regalársela a la primera loca que te encuentrés por la calle”. El film muestra a una abuela indefensa y pasiva, que no contesta ni discute, pero se aferra a la pancarta que lleva guardada en su bolsa. Es decir, aunque esté en territorio ajeno, la pancarta y toda su estrategia de visibilidad están presentes y esa prueba tan fuerte de la verdad provoca la retirada del hombre de la sala. Por lo tanto, a la exaltación ritual de la infalibilidad del secreto de la desaparición se le opone una performance que

prueba y hace visible la desaparición porque discute explícitamente - desde un código simbólico - las formas tácitas con las que el régimen fuerza el silencio sobre un secreto que es de conocimiento público.

Desde un punto de vista teatral esta performance de visualización de la desaparición se describe a través de: El escenario, este es La Plaza de Mayo como locación metafórica por ser el espacio más público de la historia de la Nación ligado a la representatividad popular y a la declaración de la libertad. El vestuario, la ropa de entrecasa, las representa como madres y mujeres de la esfera de lo privado; el uso de los pañuelos blancos en la cabeza denota su clase social trabajadora, pero su gran poder icónico de la lucha está en representar los pañales de sus hijos. El desplazamiento en el escenario: la ronda como repetición circular con la que mujeres calladas, tomadas del brazo, rompen el proyecto lineal y directo del “Proceso”. Esa ronda sugiere coreográficamente a la vez la insistencia en lo irresuelto, como cuando las aves, en vuelo circular, marcan la presencia de un cadáver, algo descompuesto en el sistema. La utilería: las fotografías de sus hijos que portan en pancartas al caminar reemplazan con sus propios cuerpos a los que no están. Esas fotos sobredimensionadas y los documentos de identidad colgados de su cuello ofrecen la prueba visible de la existencia de aquellas vidas que el sistema de la desaparición ha vuelto intangibles. Los cuerpos de las Madres son el registro de esa ambigüedad de presencia-ausencia, de esa spectralidad a la que sus hijos fueron condenados y que ellas en sus marchas hacen aparecer. Porque, como añade Richards (2001):

...la foto crea la paradoja visual del efecto de presencia que se encuentra al mismo tiempo desmentido en su congelamiento de tiempo muerto. (...) Si el dispositivo de la fotografía contiene en sí mismo esta ambigüedad temporal de lo que todavía es y de lo que ya no es (de lo suspendido entre vida y muerte, entre aparecer y desaparecer) tal ambigüedad se sobredramatiza en el caso de retratos fotografiados de seres desaparecidos (p.166).

Al incorporar estas estrategias discursivas de la performance de *Madres* a la narración, el film ha preparado el terreno emocional y cognitivo del espectador para recibir empáticamente el testimonio de la abuela de Gaby como una verdad. Y a través de su

palabra todas las Madres testimonian porque la abuela de Gaby está impregnada de la identidad política colectiva del movimiento. La simulación de su testimonio en el film se convierte entonces en un aporte fundamental a la reparación social de las víctimas y posibilita la configuración de una memoria activa al ofrecer explicaciones sobre las razones políticas y económicas de la desaparición. En la escena de la entrevista en el café de Alicia con la abuela nos enteramos -a partir del relato de la anciana sobre fotos familiares-, de las condiciones de vida de su hijo desaparecido, de su posición de clase trabajadora, de la solidaridad entre los compañeros de la fábrica, de los esfuerzos familiares para concretar la construcción de su casa, de la vida cotidiana y familiar, del amor. Y otra vez el relato asciende a un estatus alegórico porque, como dice Richards (2001):

...al desviar estas fotos de su ritualidad privada (...) [se] permite también comprobar que lo 'nacional' - extensión simulada de lo familiar - no es sino una parodia hecha de cuerpos lesionados e identidades truncadas. Estas fotos que retratan biográficamente a los desaparecidos [son] los restos alegóricos de una disuelta ceremonia de parentescos que muestra cómo 'familia' y 'nación' son categorías desintegradas física y simbólicamente, que hoy carecen de vínculos reparadores de una narrativa solidaria (p.168)

Esta escena del relato de la abuela en el bar tiene como fondo sonidos de disparos de juego electrónico, que genera una idea del peligro y violencia del pasado y, para ella y Alicia, del presente en el que se devela la verdad. El relato textualiza el discurso fundante de Madres y por eso contradice el recitado del mito militar que identificaba a los desaparecidos con los enemigos de la nación y de la moral cristiana. Al contrario, en la ficción la abuela habla de un compromiso de sus hijos con la igualdad y el fortalecimiento de las bases sociales desde la defensa de sus derechos laborales, escolares, familiares o comunitarios, opuestos a una lógica de explotación del capital sobre el hombre que subyace al fetiche del Estado Nacional. Con lo cual, la verdadera razón de su desaparición es la desaparición de su proyecto de sociedad.

Como ya ocurrió con el relato de Ana, el film vuelve a simular la convención oralidad/verdad, pero agregándole un aporte lingüístico traído de la singularidad del mo-

vimiento de Madres: la ampliación de las fotos carnet de sus hijos. Según Richards (2001, p.166), en esas pancartas se aísla a cada persona retratada de su identidad y entorno social, y cada individuo es el mismo pero anónimo y miles de veces repetido. De este modo, el retrato de identidad que normaliza y serializa la imagen del sujeto fotografiado señala metonímicamente el dispositivo de supresión de identidad que lo hizo desaparecer. Este agigantamiento fotográfico nos obliga a aceptar la prueba de su existencia social y ciudadana previa a su desaparición. La foto reproducida mil veces se vuelve icono espeluznante de la violencia a la que todos somos sometidos como miembros del sistema y fuerza una identificación entre los no directamente afectados. El relato se sirve de la misma resistencia emocional y simbólica lograda en la arena pública por las fotografías.

A un nivel macro afirmo que el criterio argumental y estético del film ha sido llevar los casos serializados en expedientes oficiales a relatos de historias de individuos con vida afectiva. Este recurso alegórico de acercamiento de lo general a lo particular refuerza afectivamente las imágenes públicas antes presentadas como contexto. Así, el tratamiento de planos que describen a la abuela de Gaby irá del conjunto de las Madres a su primer plano con el *background* de la marcha. De la misma manera, la narración nos retira del espacio público e impersonal para introducirnos en la conversación del café. Allí ya no hay una sola foto carnet, sino imágenes familiares de los padres de Gaby. Las fotos a color no resaltan ya la espectralidad, la tumba vacía, sino que les ponen cuerpo, sentimientos y tiempo; infancia y juventud; humanizan a las víctimas y nos hablan de una pertenencia colectiva que también es nuestra. "Después del incendio, no quedó nada" dice la abuela, "sólo estas fotos y nuestra memoria". Esta línea de diálogo plantea la estrategia estético/política del grupo: las Madres de Plaza de Mayo son las madres de todos los desaparecidos y hablan por todos para que la memoria colectiva sea capaz de recordar.

RECONSTRUCCIÓN DEL RELATO HISTÓRICO: DE LA ALTERIDAD A LA IDENTIFICACIÓN

Elizabeth Jelin (2001) destaca que para relatar sufrimientos es necesario encontrar

del otro lado la voluntad de escuchar, un otro con capacidad de interrogar y expresar curiosidad por un pasado doloroso: “La alteridad más que la identificación es lo que más ayuda en esta comunicación” (p.86). Sin discutir esta afirmación, me parece necesario destacar que justamente el testimonio es un proceso comunicativo que hace pasar al escucha-lector de la alteridad a la identificación y allí radica, finalmente, su poder utópico/político. Dice Achúcar (1992) que el testimonio funciona “cuando el receptor es sujeto de la interpelación ideológica” (p.64), cuando el otro recibe al testimonio como parte de un discurso con el que se identifica. En este sentido el testimonio construye comunidad, genera la empatía del espectador con el testigo y reúne en un mismo discurso ideológico a ambas partes.

Este trabajo ya fue realizado por el *Nunca Más* respecto de los testimonios ofrecidos por las víctimas de la represión. El informe final de la CONADEP logró la identificación del lector porque purga la avidez social por materializar, juzgar, exorcizar el secreto que el pueblo había contractuado tácitamente con el régimen. Y al mismo tiempo justifica la autoindulgencia de una audiencia que sigue concibiéndose a sí misma como espectador pasivo. Es evidente que la transcripción oficial de esos testimonios hizo posible la simulación de sus propios contextos de legitimación política. Como contrapartida, *La historia oficial* se propuso ejecutar una transcripción de la transcripción. Esto es: resignificar aquellos testimonios que han sido producidos y autorizados por la transcripción del poder en el marco interpretativo que encuadra el texto ideológico de los “agentes de la memoria”. Los relatos de Ana y la abuela son una simulación en segundo grado que se apropia del aura utópico/política de la convención testimonial de los textos oficiales para revertir sus intenciones discursivas. El film también satisface la necesidad de la audiencia de expurgar la vieja y conocida tensión con la que la espectacularización abstracta de la atrocidad había convertido al pueblo en audiencia garante. Pero su relato repara porque abraza al lector como parte del círculo afectado, lo devela como víctima o cómplice de la atrocidad, y a nadie deja afuera de este mundo de sentido. Con esta reorganización de las responsabilidades se alinea con el discurso de Madres que, a diferencia del discurso oficial, incluye al público en la lista de responsables.²² Hay un momento crucial en el relato de Ana, cuando Alicia le pregunta si hizo la denuncia por torturas a la poli-

cía y Ana, sarcásticamente, le responde: “¡qué buena idea, no se me había ocurrido! ¿Vos a quién le hubieras hecho la denuncia?”. La frase da cuenta de la inexistencia de contención legal o institucional en el Estado de terror, pero se refiere asimismo a que toda la sociedad estaba implicada. Y eso vuelve a Alicia – y al propio espectador – en integrante del grupo garante de la atrocidad.

La escena del relato de Ana también da cuenta de cómo el film explica constantemente sus medios discursivos. Al finalizar, Ana le confiesa a Alicia que, a excepción de cuando escribió su testimonio para “la comisión” – la CONADEP – nunca había *contado* esto a nadie. El recurso da cuenta de la monopolización de las investigaciones oficiales sobre los relatos de las víctimas, y las critica como el ocultamiento o único espacio de representación de la memoria traumática. Esto acontece porque ese procesamiento serializado de la información genera conflictos emocionales en las víctimas, porque el contexto no era permeable a la escucha.

Es que, si bien el *Nunca Más* cancela los horrores en el pasado, la escucha involucra una toma de posición activa, o al menos de conciencia. Por eso esta reflexión de Ana excede los márgenes temporales del film – situado en la transición de 1983 – para criticar que dos años después, cuando se filmó, aún ninguna intervención institucional permitiera a la población comprender los costos de la represión en el presente. En lugar de reparar el trauma, el informe publicado era la continuidad de una espectacularización de la violencia que perpetúa el texto hegemónico. Esta crítica queda implícita en la película, pero se trata de un reclamo a los contextos en que esos testimonios fueran utilizados.

Claramente el film no desconfía del testimonio como discurso utópico. Como “re-escritura de la historia” es una narración que se opone a la historiografía del fetiche burgués, a su capacidad de concentrar hegemonía en el escenario de la posmodernidad. No, *La historia oficial* insiste en el valor revolucionario del testimonio como “refundación de la historia”, pero con otros planes de narrativización en el inconsciente político. El espectador de los testimonios simulados en la ficción está escuchando testimoniar a la víctima y en ese acto coopera con la reparación moral que la sociedad le debe. Pero también, al prestarle atención, garantiza la condena ética al régimen. Sin embargo, esta escucha no es la del lector del mismo testimonio en el *Nunca Más*.

La diferencia es que el film muestra que esta experiencia del pasado afecta la vida presente tanto de las víctimas como de quienes las rodean y que toda la sociedad, de maneras distintas, ha quedado afectada.

El relato de Ana no queda cancelado en el film - pero sí en el *Nunca Más* - porque afecta para siempre la vida de Alicia y su familia. Cual efecto dominó, las palabras de Ana tocan emocionalmente a Alicia, la llevan a desentrañar la verdad y a devolver a Gaby a sus verdaderos familiares. En definitiva, *La historia oficial* propone que el relato de la experiencia traumática debe ofrecer la oportunidad de realizar una elaboración de la memoria colectiva que traiga como consecuencia la memoria activa, es decir aquello que devuelva a la práctica algún tipo de actitud reparadora y ejemplar. Y este proyecto es la utopía fundamental de renarrar la memoria histórica colectiva a partir de un relato individual. Al rearticular la sintaxis de la memoria, el film modificó significativamente las condiciones de audibilidad social para narrativizar el dolor y la pérdida porque su renarración logra conectar con los impulsos utópicos de lo colectivo en el inconsciente político del espectador. Por eso la película es crucial en el trabajo elaborativo de la memoria al comenzar el período posdictatorial argentino.

CAPÍTULO 2

•

SOBRE LA MELANCOLÍA DE LO

IRREPRESENTABLE: *UN MURO DE SILENCIO* Y

LA ALEGORÍA DEL TRABAJO DEL DUELO



La necesidad del duelo como trabajo ineludible de construcción de la memoria colectiva fue un debate particularmente pertinente al realizarse el film de Lita Stantic (*Un muro de silencio*, 1993), cuando las prácticas públicas de recordar/olvidar se habían desligado por completo de su condición de nexos significantes de la experiencia del dolor y de la pérdida. La directora sitúa el comienzo del film en 1990 para describir un escenario de olvido intersubjetivo producido por una compleja operación represiva de la memoria. Por un lado, con los indultos del presidente Carlos Menem se ejercía la violencia sobre los marcos interpretativos del pasado. Por otro, desde el mercado operaba la atomización cotidiana y la exacerbación del individualismo consumista, en un adormecimiento colectivo respecto al sentido que la verdad del pasado pueda tener en el presente. La pretensión de olvidar los crímenes cometidos, ya juzgados y sentenciados, solo cosechó reclamos de los sectores ligados a los Derechos Humanos. Mientras tanto, aquella aparente atmósfera de apertura y disponibilidad de escucha que mostró la audiencia garante en los años ochenta se manifestó en ese olvido intersubjetivo en los noventa a través de la apatía frente a los indultos y la tolerancia a la perversidad del ahora casi consolidado sistema de mercado.

Un muro de silencio se ubica en el centro de este contexto con un debate necesario e interesante. Necesario porque alerta desde la ética sobre los peligros del olvido y enfatiza la complicidad social para con los abusos institucionales pasados y presentes, al constituirse en el relato que legitima las luchas de los movimientos sociales integrados por “agentes de la memoria”. Interesante, porque fue planteado desde la convicción de producir un mensaje en el mundo hiperreal, en ese espacio simbólico donde los discursos de verdad se reproducen infinitamente en un sistema autorreferencial cuyos signos reemplazan los signos de lo real y valen como tal. En esa lógica el film develará las contradicciones del sistema que lo produce para buscar resistirlo ideológicamente.

Ya en el momento de la realización de este film –y como se pudo corroborar en las décadas posteriores–, la dirección que la memoria colectiva tomara sobre las causas y consecuencias del pasado dictatorial promovería la concentración hegemónica o contrahegemónica del discurso del mercado. Después de la saturación de información sobre el horror en la década del ochenta, el poder hegemónico reforzó su narrativa

omnipotente con la negación institucional de la verdad en los noventa. Esta dinámica de indiscreción/negación de la violencia con la que se reorganizaron los marcos interpretativos del pasado es la misma que prescribió el olvido intersubjetivo. Como afirma Ricoeur (1999, p.19), los recuerdos personales están insertos en narrativas colectivas que a menudo están reforzadas en rituales y conmemoraciones sociales. Al negar institucionalmente la experiencia traumática, se produce entonces una ruptura en el recuerdo como representación de la vivencia individual que debe tomar sentido en el marco de interpretación actual. Si esto no sucede se cae en un estado melancólico. Julia Kristeva (1997 [1978], p. 48) afirma sobre el duelo no procesado que el efecto melancólico-depresivo proviene no solo de la tristeza dejada por la irrecuperabilidad de lo perdido, sino de una alteración destructiva de los nexos significantes que bloquea la capacidad de representar. La obstrucción imposibilita el trabajo del duelo porque el objeto perdido no puede ser sustituido por la representación de la pérdida. En la melancolía emergente solo existe lo que Patricio Marchant (2000) llama “la pérdida de la palabra” o “la suspensión traumada del habla debido a las múltiples trizaduras de la identidad y de la representación” (p. 9). Es lo que Idelber Avelar (2000, p. 25) describe como “el quiebre irrecuperable de la representación”.

A mi criterio, la propuesta narrativa de *Un muro de silencio* es poner en evidencia la melancolía de lo irrepresentable al manifestar la dificultad estético/filosófica fundamental que enfrenta la posdictadura en el proceso de construcción ejemplar de la memoria colectiva. La problemática atraviesa al film de Stantic en dos cuestiones esenciales: la metalingüística y la moral. En la primera, como texto cultural, la película indaga en cómo se puede operar para reconstruir los significados de los marcos de interpretación históricos que establezcan nuevas condiciones de audibilidad para la narración de las experiencias traumáticas. Es decir que el film explora en su propia posibilidad semiótica cómo convertirse en palabra que sustituya lo perdido. En la segunda, se aborda el problema moral que enfrenta esta representación al ofrecerse como “superficie de inscripción” (Richards, 2001, p.11) para elaborar la pérdida. O cómo representar aquella experiencia concreta de la víctima, cuyo trauma la volvió irrepresentable. En este sentido el film es relato de la discontinuidad histórica porque cuestiona la posibilidad de construir una memoria plural, ejemplar unificando los

sentidos de las memorias individuales fisuradas.

Así, el mapa cognitivo de *Un muro de silencio* se plantea como una prescripción indirecta de supervivencia porque en su expresión ideológica enfatiza las dinámicas de narrativización por sobre las de su textualización. Es decir, el film revela este conflicto de representación al interior de sus propios medios expresivos. No obstante, simultáneamente, la película ofrece otro circuito de referencialidad que otorga algunos significados todavía vivos o posibles; como acto simbólico se constituye como el artificio de figuración en el proceso de sustitución de lo perdido, impulsando de este modo el trabajo del duelo como paso fundamental para la elaboración de memoria colectiva.

LA REINTERPRETACIÓN DE LOS MARCOS

Un muro de silencio cuenta las experiencias de un grupo de personas que, en la Argentina de los años noventa, elabora el duelo de la experiencia vivida en los setenta. El disparador es el rodaje de un film que se propone “representar” lo vivido durante la *Guerra Sucia*. *Kate Benson* (Vanessa Redgrave) encarna el personaje de una directora de cine inglesa, de izquierda, que llega a Buenos Aires para rodar un film acerca de la vida de una pareja, uno de cuyos miembros desapareció. Benson observa la vida adormecida de la Argentina de los noventa e intenta comprender cómo fue posible el olvido intersubjetivo de todo lo sufrido. Ella cree que la exposición de estas verdades en el film evitará la repetición del horror. *Silvia Casini* (Ofelia Medina), en cuya historia de vida se basa la película de Benson, perdió a su primer esposo, sobrevivió a la represión junto a su hija y es ahora una escritora que intenta rehacer su vida casándose con un músico, *Ernesto* (Lorenzo Quinteros). Pero su existencia se trastoca cuando se entera de la producción de este film. Tanto que hasta cree encontrar en la calle a su esposo desaparecido. El guionista del film es *Bruno Tealdi* (Lautaro Murúa), un intelectual de izquierda que estuvo exiliado durante la dictadura. El guionista basa el libreto en las cartas que Silvia le envió durante su exilio mientras el marido estaba desaparecido. Otros personajes de *Un muro de silencio* son los actores que, en el film de Benson, representan la historia de la desaparición de *Julio* (Julio Chávez), un militante de la izquierda armada, y *Ana* (Soledad Villamil) representando a Silvia Cassini

El problema metalingüístico

Tanto el concepto de “pérdida de la palabra” de Marchant como lo que Jelin llama “la paradoja del trauma histórico” son conceptos que proponen relaciones de consecuencia entre la alteración de los marcos de interpretación y el quiebre en la representación, dado que la palabra ya no es capaz de verbalizar la catástrofe y el presente no le da sentido al pasado. Eso produce la grieta, los huecos en la memoria: “ese es el lugar donde el recuerdo se vuelve solitario e incommunicable pues ya no es narrable” (Jelin, 2001, p. 29). En este nivel “el olvido no es ausencia, es la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está” (Jelin, 2001, p. 29). En el film analizado el cambio del marco interpretativo entre considerar a la represión como violaciones a los derechos humanos (década del ochenta) y propios de una *Guerra Sucia* (en los noventa) deja fuera el trauma de la protagonista y permite preguntar si Silvia es víctima o responsable de la represión. Pero la pregunta misma elimina su posible testimonio y esta puede ser la razón de su silencio.

El problema moral

Ernst Van Alphen (1997, pp. 41-62) reflexionó sobre las condiciones de narratividad en el marco del Holocausto. Se preguntó si lo que hace imposible narrar las vivencias del exterminio es el efecto de la naturaleza extrema del acontecimiento o si es consecuencia de las restricciones o limitaciones del lenguaje, de los sistemas simbólicos disponibles. En el caso presentado por Stantic, Casini escribe en una revista disidente. Es decir, cuenta con el lenguaje y con la audiencia dispuesta a escuchar, el “sistema simbólico necesario”. Pero su silencio es total. Tal vez su actitud refleje la búsqueda por reestablecer su dignidad humana. Como dice Jelin (2001):

Si el terrorismo de Estado y la represión violaron la intimidad y los cuerpos humanos, la reconstrucción de la identidad requiere reconstruir también los espacios privados, es decir volver a dibujar y enmarcar espacios de intimidad que no tienen por qué exponerse a la mirada de otros (p.97)

Respetando esto, sucede que lo que queda bloqueado es el proceso del “trabajo elaborativo” social, pues la reserva de la experiencia traumática “convierte a las memorias en

memorias literales, de propiedad intransferible, obturando las posibilidades de reinterpretación y resignificación de las experiencias transmitidas” (Jelin, 2001, p.62). Y esta es, para Jelin, “la paradoja del trauma histórico, que señala el doble hueco de la narrativa: la incapacidad o imposibilidad de construir una narrativa por el vacío dialógico, ‘no hay sujeto y no hay oyente’, no hay escucha” (Jelin, 2001, p. 84).

Un muro de silencio trabajó los alcances de esta paradoja al expresar el escenario melancólico de la posdictadura en el que se ha producido “el quiebre irreparable de la representación” (Avelar, 2000, p.25). Por eso entiendo que el film de Stantic está construido como alegoría benjaminiana porque logra exponer la problemática de la pérdida de los marcos de interpretación y de la pérdida de la palabra, al tiempo que también cuestiona la capacidad de su propio texto filmico en cuanto objeto simbólico apto para dar cuenta de este dilema de representación. *Un muro de silencio* se ofrece así como la reflexión profunda acerca de las maneras en que se introduce la mediación simbólica en los mecanismos y procesos sociales del recuerdo. Esto es, ¿cómo trabajar sobre la resignificación de estos contextos interpretativos para lograr recuperar la palabra? Avelar (2000) responde: “el trabajo del duelo solo puede llevarse a cabo a través de la narración de una historia, el dilema del sobreviviente reside en el carácter inconmensurable e irresoluble de la mediación entre la narrativa y la experiencia” (p. 282). Por eso advierte Richards (2001):

No basta con armar cualquier relato del pasado para realizar la tarea crítica del duelo. Para ser fiel a las exigencias de un pensamiento de la crisis, habrá que dar cuenta de las ruinas de los fundamentos de plenitud y completud del sentido en las texturas mismas —en sus filigranas— del relato que narra. Habrá entonces que cuidarse de no borrar la negatividad de una falla histórica cuya perforación de la memoria debe seguir incomodando las retóricas sustitutivas y falsamente reparatorias del recuerdo-orden que oficializa el presente transicional (p. 107).

Por lo ya dicho, estimo que la atención que *Un muro de silencio* pone a este problema epistemológico sitúa al film como el mapa cognitivo más destacado de la escena crítica posdictatorial de los años noventa en la Argentina.

¿CÓMO SE REPRESENTA LO IRREPRESENTABLE? UN REFLEJO MELANCÓLICO DEL “NOSOTROS”

Propongo que *Un muro de silencio* se construye como un relato melancólico que, como acto simbólico, no pretende resolver esa tensión insuprimible planteada por los autores ya citados - como Richards, Avelar o Jelin, entre otros -, entre conservar la memoria dolida para no traicionar el recuerdo de las víctimas y generar una reconfiguración expresiva que desplace las marcas de lo desaparecido hacia “nuevas superficies de inscripción” (Richards, 2001, p.11). En cambio, se ofrece como palabra críptica²³: “la manifestación residual de la persistencia fantasmática de un duelo irresuelto” (Avelar, 2000, p. 53). En este sentido la película funciona como alegoría al develar la atmósfera espectral que resulta de la resistencia a la figuración de la pérdida. A través de la estructura de su doble ficción presenta las dos modalidades que el proceso de internalización de la pérdida contempla en el trabajo del duelo. Por eso la decodificación del film desentraña los laberintos crípticos a través de los cuales se espera que el espectador sitúe el trabajo elaborativo del duelo.

En el primer nivel de ficción “realista” del film, Stantic expone el objeto traumático alojado dentro del yo de Silvia como un cuerpo “invisible pero omnipresente” (Avelar, 2000, p.54 citando a Abraham-Torok, 1986, p. 22). Allí se desarrollan los problemas relativos a la modalidad de “la incorporación del objeto perdido” (Avelar, 2000, p. 54). La película que se está filmando en este primer nivel de ficción representará por lo tanto los procesos de “la introyección” - trabajo de internalización dialéctica de absorción-expulsión del objeto perdido - por la cual la libido se descarga en un objeto sustituto. Allí se juegan las posibilidades de salida del duelo. Esta posibilidad significa, en palabras de Kristeva (1997 [1978], pp. 38-40), poner en acción mecanismos de sustitución, gracias a los cuales lo perdido es cambiado por la representación de la pérdida sobre registros de figuración donde se redibuje tal experiencia metafóricamente.

En tanto entiendo que en el segundo nivel de la ficción, el “realista”, está la imagen específica con la que se representaría lo acontecido, narrativizando en su textura el problema de “la sustitución”. Sustitución que no es exitosa para el universo del primer

nivel del film, pues significa para sus personajes solamente el deseo frustrado de hacer la pérdida visible. Al no lograr transportar la vivencia fuera de su experiencia con el sentido, yo diría que no se concreta como “transposición”. Sucede lo que según Richards (2001) – siguiendo a Avelar – describe: “ya no es posible rellenar aquellos vacíos de inteligibilidad, dejados por los huecos de la memoria residual con los artificios compensatorios de una discursividad del recuerdo unificadamente compensativa” (p. 105). Así, “el quiebre de la representación” (Avelard, 2000, p. 25) sería el resto del estado melancólico que deja la dialéctica entre estos dos niveles narrativos.

Si narrar la memoria traumática es una imposibilidad ¿cuál es la intención de Stantic al colocar esta segunda película dentro de la ficción? Es evidente que la directora no pretende una resignificación del texto ideológico o del relato histórico para impulsar el duelo social. Esa información ya ha sido narrativizada por otros objetos culturales con los que este film mantiene una relación intertextual (por ejemplo: *La Historia oficial*). Además, la táctica ya no es pertinente porque se han roto los nexos significantes que le daban sentido. Por lo tanto, lo que se intenta revisar es el lugar que ocupa la intervención simbólica en las dinámicas del duelo social situadas en la lógica del quiebre del sentido. Es decir, qué sucede con los personajes ‘reales’ del film cuando eso se publica como “superficie de inscripción” (Richards, 2001, p.11) de su experiencia; cómo esa representación del pasado afecta su vida actual; y cuál es el efecto que se espera tenga la representación de estas vivencias en la construcción social de la memoria. Y este efecto de elaboración le corresponde al espectador para convertirse en sujeto del duelo histórico.

Entonces el film tiene un tercer nivel narrativo que es extra-narrativo, relacionado al estatus de simulación misma que su relato de ficción juega en la construcción de la realidad en la lógica de lo hiperreal. Me refiero a una suerte de paratextos que, incorporados a la ficción, constantemente lo develan como una ficción y a la vez - con su valor extraído de *lo real* - cooperan en la narrativización textual de otro rango de referencialidad; una fuerza centrípeta del mensaje del film hacia la elaboración del duelo que se desprende de su valor en lo hiperreal. Hablo de la utilización de la intertextualidad con otros films, la evocación del valor político que los propios actores tienen en la realidad, y la elaboración activa que le toca realizar al espectador entre los

dos niveles, que son también las dos modalidades de elaboración del trauma.

Recapitulando: si, como dice Avelar (2000, p. 282), “el trabajo del duelo sólo puede llevarse a cabo a través de la narración de una historia”, *Un muro de silencio* “retiene la falla” (Richards, 2001, p.107) de esa sustitución para narrar con ella su historia, es decir, la historia de cómo todos somos parte de un estado melancólico que ha vuelto imposible el trabajo de elaboración del trauma histórico. Y esa es su forma de impulsarlo desde su carácter de acto simbólico: como reflejo de la melancolía y como constitución del proceso del duelo. De este modo el film, como texto cultural, prescribe el proceso del “trabajo elaborativo” de la memoria desde un ámbito crítico extra-diegético que envuelve al espectador como sujeto elaborador de la memoria y ya no como audiencia garante.

La estrategia de memorización utilizada le permite al film ofrecerse como “mapa cognitivo” al ser un “sublime posmoderno” (Jameson, 1991, p.36). Esta condición sublime de su mapa en relación al trabajo elaborativo de la memoria posdictatorial se consigue en la medida en que opera como recurso alegórico benjaminiano: “como la capacidad de retratar ese quiebre del sentido mostrando las roturas del símbolo, no disimulando sus resquebrajamiento bajo las máscaras sustitutivas o restitutivas de una totalidad falsamente integra” (Richards 2001, p.104).

LA ESTRATEGIA DEL DISTANCIAMIENTO COMO MANIFESTACIÓN ALEGÓRICA

Ya que sostengo que en ese momento de postmodernidad esquizofrénica - en ese trance melancólico de la postcatástrofe - *Un muro de silencio* se presentó con un “mapa cognitivo” que podría entenderse como alegoría benjaminiana, debo ahora desentrañar cuál es la estrategia narrativa que entiendo consiguió demostrar en su textura simbólica las “roturas del símbolo” (Richards, 2001, p.104).

Atendiendo a los tres niveles que plantea el film, propongo que la estrategia de narración es el distanciamiento brechtiano. Fernando del Toro (1984, p.51) afirma que la discontinuidad de la modulación del teatro épico tiene como objetivo interrumpir constantemente la cadena sintagmática para distanciar al receptor y obligarle a re-

flexionar, impidiéndole dejarse llevar por el movimiento de la acción dramática. Es decir que el distanciamiento se plantea como tratamiento narrativo opuesto a la catarsis típica de los relatos tradicionales. Si “elaborar el trauma implica poner una distancia entre el pasado y el presente de modo que se pueda recordar que algo ocurrió pero al mismo tiempo reconocer la vida presente y los proyectos futuros” (Jelin, 2001, p.69), estimo que la estrategia de distanciamiento es la forma adecuada de representar este proceso. Así, a partir de la constante fragmentación de la cadena sintagmática; de su construcción separada de lo emocional; de la discontinuidad temporal y pronominal del relato, el film impulsa un trabajo de elaboración del trauma en la medida en que logra, como dice Jelin (2001) “regresar a la situación límite pero también regresar de la situación límite” (p.95). Esto significa desplazarse, como sostiene Richards (2001), del “punto muerto del recuerdo” (p.107).

Si en la estrategia del distanciamiento de Brecht el espectador es colocado en una actitud inquisidora y crítica frente al objeto representado, propongo que Stantic intenta que el espectador tome conciencia de su circunstancia alienada en la melancolía para poder elaborar el duelo. Entonces *Un muro de silencio* se contrapone a la estructura aristotélica de la catarsis para postularse como una anti-catarsis que elimina las barreras entre narrador activo y oyente pasivo, porque sin este último no habría relato y porque el narrador ha *desaparecido*.

En este sentido, *Un muro de silencio* es la superposición al menos de tres relatos cuyos personajes tienen casi el mismo nivel protagónico sin relación antagónica entre ellos: el primer nivel de ficción o nivel *realista*; el segundo nivel de ficción o el film de Benson; y un tercer nivel producto de la colisión de ambos relatos previos o “tercera imagen”. Este tercer relato, como en el montaje metafórico de Eisenstein, revela el conflicto en la superficie mental del espectador quien, a partir de aquí, también es parte actuante del film. La línea dramática del film, por lo tanto, está en el quiebre de sentido logrado al usar el distanciamiento brechtiano en las dos ficciones internas como representación sintomática del contexto melancólico. Por eso al relato se le permite fragmentar la cadena sintagmática en cualquier momento de las secuencias narrativas. Lo que importa es dar cuenta de la rotura de los contextos de significación, del problema irresoluble de la representación como “superficie de inscripción”

(Richards, 2001, p.11) de lo sufrido para producir una narración comprensiva, entera, íntegra que sustituya lo perdido. Este tercer relato, esta superficie “suprasensible” de la alegoría de la que habla Benjamin, es lo que en el texto de Stantic saca a flote el trabajo elaborativo del duelo.

SEGUNDO NIVEL DE FICCIÓN; CLAUSURA DE LA IMAGEN EN LA REPRESENTACIÓN DE LO PERDIDO

Las formas narrativas que presentan el segundo nivel de ficción de *Un muro de silencio* constituyen un registro figurativo en el que los personajes del film “realista” pretenden imprimir expresivamente el valor traumático de la experiencia límite en un relato del pasado que, esperan, se constituya en el depósito emblemático de la pérdida. Pues bien, para que esto suceda en él deberían generarse “las equivalencias simbólicas que transformen el síntoma de la pérdida en palabras e imágenes recreadoras del sentido” (Richards, 2001, p.105, citando a Kristeva, 1997 [1978]). Pero este proceso depende de la sustitución y la transposición, como ya vimos. Y aquí reaparece el problema moral anunciado como una de las discusiones fundamentales que el film aborda con su argumento: si la sustitución es una representación creada por un tercero (Bruno) sobre la experiencia traumática de un otro acallado por el trauma (Silvia), no es posible forzar a que la víctima representada encuentre en esta imagen sustitutoria la figura cambiaria para desplazar su propia experiencia herida. Y también encontramos aquí aquel problema metalingüístico que ya abordamos, aquello de cómo puede la transposición en imágenes de la experiencia traumática - el film de Benson - metafORIZAR, absorber y expulsar la memoria literal (de Silvia), transponiéndola hacia una superficie que la inscriba como ejemplar si la imagen en sí es una clausura de la memoria en lo particular. El problema de la imagen es, entonces, el nudo doblemente conflictivo al clausurar la posibilidad de la sustitución de la pérdida concreta y la transposición en la memoria ejemplar.

Para avanzar en esta idea incorporo aportes de Sergio Rojas (2001, p. 291) al análisis de la imagen como representación del pasado en la memoria, especialmente sobre su

poder irreductible para volverse el “cómo” de ese presente ya pasado o testimonio de “una época”. El autor observa que “cada época se fija a sí misma en imágenes”, transitando hacia tiempos venideros, representando el “cómo de lo que fue”. Así:

La imagen ‘de’ un cuerpo (acontecimiento) deviene en cuerpo de la imagen (...) Sólo nos es posible retener el acontecimiento ‘editado’ sobre la fotografía periodística y la película documental de la época. He aquí el poder de disponibilidad y clausura de la imagen con respecto a lo que aquí habría tenido que ‘aparecer’ (p. 290, énfasis en el original).

Para el autor, esto devela la irreductibilidad de la imagen porque en ella se articula un cierto verosímil narrativo con lo azaroso, con lo accidental del acontecimiento. Y asegura que “la densidad de la imagen es o tiene que ver con la caída de lo universal en lo particular” (S. Rojas, 2001, p. 289). Por eso propone que la imagen se vuelve “verdad” si lo que entendemos como pasado se ajusta más a aquella imagen del pasado que se ha materializado como pasado. La conciencia de esto no significa, para S. Rojas (2001), un fin o clausura de nuestra relación con la historia. Se trata de “otra forma de ‘interrogar’ esos materiales que se devela como inseparable de nuestra propia experiencia respecto a esas imágenes: porque en ellas lo imposible se confunde con una débil posibilidad de la memoria”. (S. Rojas, 2001, p. 294, destacado en el original).

Entiendo que Stantic plantea la estrategia de distanciamiento de este nivel de ficción como forma de deconstruir este proceso de subjetivización de la memoria analizado por S. Rojas, alerta de los modos de su artificio rendidos ante su irreductibilidad: si la imagen es todo lo que tenemos para realizar el proceso de sustitución/transposición de lo perdido y esta es una clausura, al menos podemos reservarnos la posibilidad de establecer con ella otra relación experiencial y esa es la función de la dialéctica de este segundo nivel de ficción con el primer nivel “realista” de la película. Su resultado realiza el proceso de la introyección o salida del duelo.

La línea narrativa, que a lo largo del film se encarga de contar los conflictos de la vida de Ana en torno a la desaparición de su marido en 1976, paulatinamente se hace cargo de “rellenar” los huecos de la memoria del relato del film general y se vuelve “el cómo” o la “verdad” del pasado, en términos de S. Rojas. El recurso permite a Stantic develar

el proceso en que las imágenes se vuelven cuerpo en la memoria.

Asimismo, la primera escena de la narración de Kate Benson es la clave estratégica de este tipo de distancia narrativa. Presenta un encuentro entre Ana y Julio en su casa, donde ella manifiesta el temor acerca de su familia por la militancia armada y clandestina de él. Este relato-imagen del pasado que “rellena” como verdad el hueco de la memoria de lo que no conocemos - porque ocurrió en otro tiempo y en un espacio privado - es interrumpido por el corte que pide Benson. Y en ese momento advertimos haber estado viendo a actores en una representación. El sonido reverberante propio del estudio, una escenografía aún sin terminar de lo que será la casa de la pareja y la cámara fija que filmaba la escena en un plano general teatral, caen como telones descolgados a integrarse en otro escenario diegético: el del set de filmación donde los actores y la directora discuten las motivaciones de la actuación en torno al conflicto que representan. Y este debate es fundamental porque aparece lo ocultado por la narrativa hegemónica y humaniza a los personajes: ¿por qué Julio se unió a la lucha armada? ¿Cómo fue la represión? Este quiebre en la ficción que detiene la acción dramática abre un espacio de exclusiva atención para el espectador, central en la construcción de esta imagen como visualización ejemplar del pasado. Esto sucede porque el debate acerca de la motivación de la actuación se convierte en un análisis crítico sobre la manera en que la narración hegemónica intentó “glorificar”, según S. Rojas, los sentidos del pasado en las subjetividades. La escena nos ofrece una de las tantas posibles imágenes a través de las que es posible representar el pasado. Plantea la situación de observación participante del espectador, la ubicuidad que requiere para seguir la línea dramática de los hechos con un ojo fuera de su texto porque, ahora así, es consciente de su estatuto de ficción, de su cualidad de imagen construida sobre el pasado que clausura con su propia representación su imagen de pasado.

Sin embargo, Stantic logrará seducirnos con otras escenas de la vida de esta pareja en las que se han borrado los detalles de realización, escenas completas que utilizan el lenguaje dramático tradicional, se vuelven autónomas y producen empatía en un espectador que abandona gradualmente su posición crítica. Así, la representación del film de Benson, como flashbacks, se entremezcla con los momentos en que el personaje “real” de Silvia – ensimismada, reflexiva - parece evocar sus memorias. Las imá-

genes, entonces, se abren a la ambigüedad o la ambivalencia, como artificio y como posibilidad de representación de la memoria. El ejemplo de ambivalencia más palpable es el de la última escena del film de Benson en la que, echando mano de todas las herramientas de la narración tradicional nos muestra la despedida final de la pareja en la mesa de un bar. Julio es secuestrado y Ana se queda sentada, desamparada. La fuerza emotiva se sobredimensiona cuando Benson pide el corte, que muestra nuevamente la sala de filmación. Allí está la hija de Silvia. Y aquí se plantea esa relación con las imágenes “inseparables de nuestra propia experiencia”: para la niña, esta imagen es figura literal - sustitución - que llena el hueco de su memoria respecto de lo sucedido con sus padres trece años atrás. A nivel externo, el espectador se reencuentra con el distanciamiento que lo invita a tomar conciencia de su propio proceso de memorización. En este trance de significación de la imagen literal a la ejemplar - irremediamente intervenida por la caída en lo particular de la imagen - la estrategia de distanciamiento nos ofrece una forma menos absoluta de afrontar el problema moral y metalingüístico porque el espectador es partícipe de esa sustitución y consintió en constituirse en actor del proceso de transposición de lo perdido.

PRIMER NIVEL “REALISTA”; LA ALEGORÍA COMO CONCIENCIA DE LA FINITUD DE SU LENGUAJE

Como anticipamos, el primer nivel de la ficción de Stantic pone en acto los conflictos de representación que en la posdictadura hacen la experiencia irrepresentable por la incorporación de la pérdida en el yo de la víctima y por la desaparición de los nexos significantes que servirían de contextos para hacer narrable la experiencia. Así quedan bloqueadas las vías de elaboración del duelo y se cae en un estado melancólico.

En este nivel trabajaremos los aspectos de esta tensión irresoluble, por un lado, la necesidad de Silvia de protegerse de la propia memoria, y por el otro, la urgencia de Kate y Bruno por representar el pasado para impulsar un trabajo de la memoria. Stantic se interesa en representar la imposibilidad de esa resolución. No la resuelve. Por eso la película se construye como alegoría benjaminiana, que es la manifestación de la cripta

en la que se aloja el objeto perdido.

Un muro de silencio es un ejemplo de este tipo de narración porque su relato traza “la marca o el síntoma de una falta, de una no-plenitud. Una falta en el lenguaje si se la comprende en el régimen instrumental de ‘querer decir’” (S. Rojas, 2001, p.291). Así, los personajes - en su afán por representar el pasado - se encuentran con esta “finitud” del lenguaje para representar la pérdida y esta es la alegoría misma: “un significante inquietante de una materialidad que acciona a la vez las condiciones materiales, políticas, epocales de la ‘interpretación’” (S. Rojas, 2001, p. 291). Es alegoría porque se pone en relación con el lenguaje mismo, con “el cuerpo del lenguaje”, diría Benjamin. Para S. Rojas (2001, p.291) la concepción de Benjamin sobre la alegoría es “imagen cruzada por esa densidad significativa propia del Barroco” y citando a Severo Sarduy (1987), S.Rojas (2001) fundamenta:

Un lenguaje que por demasiado abundante no designa ya cosas sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose a sí mismo, mostrando su propia gramática, los modelos de esa gramática y su generación en el universo de las palabras (p.291).²⁴

Justamente esta idea de la *abundancia* es la expresión del film; la autoreferencialidad. Un film en el que se cuestionan los conflictos de la representación de otro film, que también es en sí mismo referente de otros con los que conversa intertextualmente. Así la alegoría se vuelve una figura que, de tanto señalarse a sí misma, “ha ‘perdido’ el acontecimiento que en ella re-presenta” (S. Rojas, 2001, p.291). Y en ese sentido da cuenta del destrozo, representa la pérdida, manifiesta en su cuerpo lo que falta. Este mecanismo de significación sin fin es el conflicto de representación propio de este film que ensaya todas las imposibles formas de designar lo indesignable. Como sentencia Benjamin: “La alegoría es en el dominio del pensamiento, lo que las ruinas en el dominio de las cosas” (en S. Rojas, p.292).

¿Pero cualquier sistema de autoreferencialidad o de simulación hiperreal es una alegoría benjaminiana? Avelar (2000) podría respondernos:

La alegorización tiene lugar cuando aquello que es más familiar se revela como otro (...) cuando lo más habitual se interpreta como ruina. (...) Los documentos culturales más familiares devienen alegóricos una vez que los referimos a la barbarie que yace en su origen (p.316).

Por eso identificamos en este nivel “realista” los referentes de la pérdida, representaciones o escenas que antes pertenecían a un universo orgánico de sentido y que, a causa de este quiebre de significación, han agotado su posibilidad de representar. La alegoría de lo terrible es, así, la reunión misma de estas palabras caducas en la tensión del film que se vuelven lo sombrío al dar cuenta de la imposibilidad de reconstruir lo perdido.

Kate en las ruinas del dominio de las cosas

Según Avelar (2000)...

La posdictadura pone en escena un devenir en alegoría del símbolo. (...) Lo que había sido símbolo en una totalidad orgánica se vuelve ruina alegórica de un decaimiento”. (...) (Por eso) la alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, un mundo que, sin embargo, conserva la memoria de ese abandono y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia (pp. 18-22).

Estas consideraciones responden al tono que adquieren todos los textos que en el nivel del film “realista” intentan dar cuenta del pasado, del destrozo y de la memoria. La atmósfera ruinoso por la que camina la directora inglesa, los textos que interroga en su avidez por comprender lo sucedido son reminiscencias, rastros arqueológicos de otra civilización que no ofrecerán una explicación satisfactoria a las contingencias de la desmemoria presente. Su personaje tiene la mirada de la alteridad propia del arqueólogo o la observación participante del antropólogo y, al seguirla, se nos representan aquellas inscripciones del pasado que remiten a antiguos símbolos, a “totalidades ahora quebradas” (Avelar, 2000, p.22). No son símbolos divinos, pero pertenecen al universo de sentido que reunía ideales políticos con compromiso y acción colectivos y que, en el relato alegórico del film, esta exposición descarnada de su impotencia sim-

bólica “las rescribe en la transitoriedad del tiempo histórico, las lee como cadáveres” (Avelar, 2000, p. 22). Por eso la investigación de Benson es una catábasis, un descenso al infierno en el que hallará todas las imposibilidades para abordar el pasado. Así, guiado por Virgilio - el guionista Bruno -, visitará no casualmente las ruinas donde funcionaron los centros clandestinos de detención. El valor alegórico de esta imagen está dado en que lo transitan en el presente, ya constituido en monumento de la memoria de la represión; es un escenario familiar en las representaciones documentales y de ficción sobre los centros de tortura; y, finalmente, es el referente material y simbólico de la destrucción de todos los sentidos. Ambos participan de una de las marchas de Madres de Plaza de Mayo²⁵, donde se muestran solo unas pocas madres, como si hubieran sido abandonadas en su lucha, quebrado su sentido al fracturarse el marco interpretativo que observaba a los responsables del genocidio como criminales; su grito se ha vuelto inaudible y por esto es otra imposible representación de lo perdido. Kate interroga a Bruno sobre aquel tiempo revolucionario y el viejo intelectual de izquierda refrescará las razones de las viejas tensiones ideológicas entre la intelectualidad y la militancia armada. Esta declaración abre al espectador las contradicciones internas de la disidencia y de alguna manera se desmitifica la “gloria de los sentidos” (S. Rojas, 2001, p. 296) con la que se han ordenado las fracturas internas de base y se pretende explicar el fracaso de la lucha política. Así el film va presentando discursos que antes fueron símbolos de totalidades orgánicas y, con sus nexos de sentido fracturados, devinieron en cripta.

Otro ejemplo es la secuencia que muestra a Kate y Bruno revisando las películas documentales de las épocas más enervadas por la lucha social. En la primera se explican las condiciones en que se produjo el *Cordobazo* en 1968. Habla Agustín Tosco, líder de la época. Las imágenes nos devuelven el pueblo cordobés alborotado, tomando calles, y la represión policial. Un discurso homogéneo que ofrece una imagen de un pasado dorado. Un segundo documental explica la fuerza de estas luchas hasta conseguir el regreso de Perón al gobierno en 1973. Imágenes de un pueblo eufórico, aguerrido, determinado. Fuerzas de seguridad en retirada. Kate se asombra. Cree que el pueblo argentino es capaz de modificar sus condiciones sociales a través de la protesta pública. Pero cuando Kate y Bruno salen luego a la calle “lo familiar se vuelve otro”

(Avelar, 2000, p.316). Ella le pregunta a Bruno por la caída de los ideales, por qué esa misma gente no está en las calles protestando ahora mismo por los indultos presidenciales. Y Bruno contesta: si Argentina es parte del mundo, por qué aquí eso habría de ser diferente. Kate se queda sola, sobre un fondo de luces titilantes de alguna casa de juegos de azar. Así, la caminata se vuelve alegoría de la destrucción de sentido de las luchas que no pudieron impedir la instauración del capitalismo global y es entonces “cuando lo más habitual se interpreta como ruina” (Avelar, 2000, p. 316).

Silvia en la cripta

Recordemos que la historia que cuenta *Un muro de silencio* se basa en un testimonio: las cartas que en los años setenta Silvia envió a Bruno sobre la represión. Las cartas son en este film el objeto performativo que simboliza el quiebre de representación que intenta reflejar. Por un lado, permanecieron inéditas por la falta de condiciones de audibilidad en los marcos interpretativos del régimen y de la redemocratización posterior; pero a la vez, son la palabra privada que sigue reclamando intimidad pese a que fue pensada como testimonio. Bruno, el guionista, pretende convertir la memoria literal de esas cartas en memoria ejemplar a partir de su transcripción a la ficción y así impulsar el proceso del trabajo elaborativo de la memoria colectiva. Esta simulación se apropia del valor de “referencia real” del referente, para acomodar bajo su efecto utópico/político las intenciones discursivas de su transcripción. Pero hay allí un dilema moral entre las intenciones y las consecuencias de esa transcripción para el testigo o referente de esa simulación como caso particular y no como expresión ejemplificadora de lo colectivo. Porque si bien son el testimonio de Silvia en el pasado, en el presente ella no tiene ya la voluntad de revelar esa información. Y tiene ese derecho. Al transcribir el testimonio en ficción, Bruno toma para sí el valor legitimador del compilador testimonial, el del transcriptor autorizado para exponer estas huellas del pasado en el espacio de las mediaciones simbólicas e impulsar el trabajo elaborativo del duelo. Bruno, el propio film, la directora y Silvia representan la posición de los “agentes de la memoria” dispuestos a demostrar los riesgos que la sociedad asume cuando se niega la posibilidad de transferencia de la memoria, ya que el sentido del

pasado sobre el que se está luchando es a la vez la demanda de justicia en el presente. Sin embargo, Silvia ahora quiere mantener el pasado a salvo de la memoria. En el desarrollo de la película se observa cómo ese intento de no querer recordar, ese “olvido evasivo” conlleva efectos “que pasarán a otros espacios donde el sujeto no puede dominar” (Jelin, 2001, p.68 citando a Susana Kaufman, 1998, p. 7)²⁶

Recordemos que S. Rojas (2001, p.289) decía que la imagen clausura la historia porque otorga cuerpo a un pasado que a partir de ese momento es esa imagen del pasado, aunque admitía que el sentido de esas imágenes depende también de cómo estas son interrogadas en la relación subjetiva con nuestra experiencia. El uso de fotografías dentro del film pretende representar el valor subjetivo que estas imágenes congeladas adquieren para cada uno de los personajes realistas y finalmente es una reflexión sobre la dimensión intersubjetiva de la memoria colectiva. La serie de fotos en blanco y negro sobre las escenas de la filmación de la película de Kate circulan por las manos de casi todos los personajes *realistas*, reconstruyendo para cada quien una imagen particular del pasado porque se relacionan con las experiencias individuales. Adquieren mucha relevancia dramática ligando dos momentos históricos. Develan en el conflicto latente del presente la existencia espectral del duelo irresuelto. Cuando Silvia recibe de Bruno las fotos y una copia del guion, se dispara una memoria censurada que, en el presente, pone en peligro su felicidad.

Para Kate las fotos son lo único que tiene de Ana, su personaje, ya que aún desconoce a Silvia, su correlato *real*. Recién al final de la película Kate encuentra casualmente una foto de Silvia joven y esto disminuye la ansiedad de estar filmando una historia a ciegas. Y aquí es donde el relato muestra la alegoría. Es el momento en que se evidencia cómo los materiales - las cartas, las fotos, el testigo - cuestionan su materialidad (la representación como transposición de la experiencia); y a la vez transparentan de nuevo lo artificioso de esa representación y demuestran sus posibilidades de efectividad. Esta secuencia representa el proceso de absorción/expulsión de la experiencia traumática al desplazarla sobre una nueva “superficie de inscripción”. Y esto ocurre en el escenario del estudio de Bruno, donde él creó la representación a partir de los materiales referenciales. Hay distintos grados de apropiación de la *referencia real* del referente en esta secuencia: Kate encuentra la fotografía de Silvia, la apropiación

del aura en un sentido benjaminiano; luego aparecen las cartas como elementos reales, que oímos y es la apropiación de la palabra de Silvia. Y en este crescendo en los grados de apropiación/absorción de la voz “del otro” el círculo de la representación se cierra cuando finalmente llega Silvia en una crisis emocional. Pero la apropiación del otro también funciona como movimiento performativo/expulsión, como imagen especular con la cual el acto simbólico reflejó al referente. Al devolverle su reflejo, Silvia reacciona - “un desplazamiento de su experiencia en el artificio metafórico” - finalmente reconoce la pérdida y logra expulsar así el objeto perdido; el trauma del yo. Para la hija de Silvia las fotos son los fragmentos con los que reconstruirá un pasado desconocido. Tácitamente el film lo mostró cuando vemos a Silvia en crisis creyendo ver a su esposo desaparecido en la calle - resistiéndose a la introyección -; cuando la niña ha regresado a visitar a su abuela paterna, miembro de Madres, para coleccionar fotos de su padre - la representación de la pérdida - y saber sobre los hechos de su desaparición - proceso de sustitución -.

Para Ernesto, el esposo de Silvia, las fotos reconstruyen un pasado y son palabras que desafían el silencio convenido. La convivencia de toda la familia con estas fotos, el cruce de subjetividades, hace aparecer las imágenes alegóricas. Hay una escena en la que Ernesto, pianista, y la niña, estudiante de flauta, practican su dúo instrumental. De pronto cae de entre las partituras de la nena una foto de una escena ya presenciada del film de Kate, en la que vemos al personaje de ‘Ana’ y su hijita de tres años, encarceladas. Ana le tapa los oídos para que no escuche cómo torturan al padre en una habitación contigua. La imagen combina entonces la referencialidad de aquel otro nivel de ficción, trae nuevamente las emociones que aquella escena había despertado y resignifica los sentidos del presente. A la *inocente* escena de compartir música se le adhiere una idea de la desaparición y tortura del padre, de los gritos del padre, en un conflicto latente que es el espectro que se ha instalado en la vida de la familia y que es una alegoría de un conflicto nacional, de un duelo socialmente irresuelto. En su registro silente, la foto ha recogido toda la fatalidad del quiebre de la representación: un personaje tapa los oídos de otro para que no oiga los gritos de otro personaje que ya no está en la imagen, pero cuya sonoridad fantasmática y dolorosa conmociona lo visible. La foto es en sí una alegoría benjaminiana, una imagen atravesada por una

“densidad significativa” que mucho recuerda al análisis realizado por Jameson (1991, p.21) sobre el cuadro de Eduard Munch, *El grito*, de 1893. Para Jameson *El grito* es la deconstrucción sutil pero muy elaborada de su propia expresión estética, que permanece mientras continúa aprisionada en su interior:

Su contenido gestual subraya en sí mismo su propio fracaso puesto que el dominio de lo sonoro, el grito, las vibraciones descarnadas de la garganta humana, son incompatibles con el medio (lo que queda subrayado por la carencia de orejas del homínulo representado). Pero este grito ausente nos coloca frente a la experiencia aún más inaudible de la atroz soledad y de la ansiedad que el propio grito debería expresar (Jameson, 1991, p. 21, mi traducción).

La alegoría de Munch se reincorpora a esta escena con toda su fatalidad expresiva porque la foto ‘revela’ la representación de lo irrepresentable, aquí es en el campo del sonido, acentuado con el acto de la madre de tapar los oídos de la niña. Este es el espectro de lo perdido, alguien que grita detrás del *muro de silencio*. A mi criterio, esta es una de las utilidades más certeras del distanciamiento como recurso expresivo que muestra las roturas del símbolo para hacerse cargo alegóricamente de la fractura de la representación.

Un recurso similar aparece con el actor de la película de Benson que representa a *Julio*. Después de un ensayo en el que ambos han conversado sobre cómo mira alguien que sabe que morirá, cuando Julio ve a Ana por última vez, el actor sale hacia la calle sin respuesta y se detiene a observar su propia foto apoyada en la pared, en una pancarta que probablemente sea parte de la utilería usada para representar una manifestación de Madres en el film. Su falta de reacción da cuenta de que la toma fue creada para la decodificación crítica del espectador, que ve en este actor a un semejante azarosamente retratado en las imágenes de la desaparición. Es decir, la construcción narrativa humaniza las imágenes de los desaparecidos que en el presente han desgastado su poder representativo de la catástrofe y han devenido en criptas. Este distanciamiento hiperreal: de imagen de un film que construye y expone la simulación de una foto, que es la simulación de un icono, icono que es la imagen simbólica de la desaparición, desaparición que es la palabra que aloja la idea de la existencia condenada

a lo espectral, espectro que es el fantasma de aquel ser amado que ya no podremos ver, parece un buen ejemplo de cómo la hiperrealidad – al referirse a “la barbarie que yace en su origen” (Avelar, 2000, p.316) – puede ser también una escritura alegórica. Un lenguaje que “de tanto señalarse a sí mismo” pierde al objeto que representa y por eso se vuelve la perfecta única representación de la pérdida.

LA RECONSTRUCCIÓN DEL RELATO HISTÓRICO. ANTÍGONA Y EL IMPERATIVO DEL DUELO EN LA ERA HIPERREAL

Para entender el valor de reconstrucción del relato histórico que, como mapa cognitivo, tiene este film, analizamos cómo la deconstrucción narrativa que propone desde la doble ficción trabajada por el distanciamiento presentó a las totalidades simbólicas, fragmentadas, en conflicto de decadencia significativa con las demás. *Un muro de silencio* revela la pugna improductiva por el sentido de discursos que caen al abismo melancólico dejado por el quiebre de la representación. Su reconstrucción, su reunión crítica, en el cuerpo del lenguaje del film conforma el horizonte “suprasensible” (Benjamin) que solo existe en el proceso subjetivo de decodificación del espectador. Es que es en esta lectura, como tercer nivel narrativo del film, donde *aparece* el mapa como alegoría del duelo, y donde se guía la observación y la reflexión hacia el trabajo de elaboración del trauma.

Si volvemos a Kristeva (1997 [1978], p.40) en aquello de buscar las posibilidades del duelo a través de mecanismos de transposición que “redibujen” la experiencia en un artificio metafórico y reconocemos la pertinencia de la aclaración acerca del origen etimológico de la palabra transponer - en griego *méiaphorein*: transportar -, nos surge esta pregunta para *Un muro de silencio*: ¿Es aquella recurrencia de representación del sujeto femenino - como habitante del margen del relato histórico hegemónico y como portador de las narraciones alternativas de la memoria colectiva - el aparato textual para transportar narrativamente a la superficie de la memoria la necesidad imperiosa del duelo histórico? Probablemente el valor alegórico del film se acerca entonces a las texturas de lo que Avelar (2000) propone como “la lucha antigonal por erigir símbolos cívicos donde el imperativo del luto pudiera ser sancionado en la polis, es decir

metaforizado” (p.21).

Con la representación de las mujeres como “las agentes [y víctimas] de la memoria” del horror del pasado dictatorial, el film autoriza esta batalla de Antígona por la “irreductibilidad del duelo en la polis” (Avelar, 2000, p. 9)²⁷. Si en la posdictadura la negociación del pasado para la construcción de un discurso histórico ha sido un asunto manejado desde las políticas institucionales - ese espacio fetichizado del poder conformado en su mayoría por hombres - las mujeres han llevado y hecho perdurar las narraciones de la memoria por canales no institucionales. Así, agrega Jelin (2001), la performatividad de las mujeres tuvo un papel simbólico sobre la expresión pública de la memoria pues con su carga ética empujó los límites de la negociación política pidiendo lo *imposible* (p.115).

Entre los personajes del film existen voces femeninas ligadas directamente a agrupaciones sociales activamente comprometidas con este “trabajo elaborativo de la memoria”: la suegra de Silvia es miembro activo de las Madres; Kate representa una corriente cinematográfica feminista que se solidariza con la cuestión de los Derechos Humanos; Silvia y su socia, Paula, son escritoras de una revista de crítica del neoliberalismo; María Elisa podría integrar luego otro importante grupo “agente de la memoria”: HIJOS. Es decir, el film de Stantic está marcado por una sensibilidad femenina sin revanchismos donde se muestran mujeres pensantes, las que no abundaban en las películas realizadas por hombres en los 80. Se entiende entonces que los personajes femeninos de *Un muro de silencio* traen alegóricamente esta figura antigonal de la lucha por instalar el duelo a la escritura del film/ memoria. El “imperativo del duelo” plantea a Stantic el desafío de recuperar la palabra perdida en las quebradas redes de significación. Así la autora parece haber salvado a la palabra perdida “del naufragio de lo indecible” (Richards, 2001, p.108) en esa dinámica de resignificación sin fin que *barrocamente* propone su film. Allí es donde la dimensión alegórica se toca con la dinámica de lo hiperreal.

La recirculación de sentidos en una dinámica extra-filmica permite observar el valor político que, *per se*, tienen los actores de la película para pensar cómo transformar críticamente la realidad. No es casual que este film elija actores que están asociados con la izquierda y las políticas de defensa de los Derechos Humanos. Los actores tienen

por eso, además de una extra-significación política, también un estatuto de verosimilitud con el que se refuerza el discurso político del film. Esto, dentro de su lógica internacional de producción, ha sido pensado en ambos costados. Mientras que Lautaro Murúa o Lorenzo Quinteros son en Argentina referentes de la disidencia y de la izquierda, Vanessa Redgrave lo es en el mundo europeo y Ofelia Medina lo es en Méjico (esta actriz representa a Frida, amante de Trosky en *Frida, Naturaleza Viva* de Paul Leduc, 1986). La misma directora, Lita Stantic, es una figura hiperreal artístico-política puesto que la historia que cuenta el film expone retazos de su historia personal. Stantic y su esposo Pablo Szir (así como Ana y Julio) eran, además de intelectuales, militantes en los setenta. Así es como su esposo, quien optó por la lucha armada, aún continúa desaparecido mientras que Stantic logró sobrevivir junto a su pequeña hija y hoy resiste a la pérdida como Antígona, levantando símbolos que metaforicen la pérdida en un mundo “abandonado por los dioses” (Avelar, 2000, p.22).

En la escena final del film hay un ejemplo fuerte de lo expuesto. Allí Silvia y su hija están paradas frente a las ruinas del centro clandestino de detención que ya conocimos. La joven le pregunta a su madre lo mismo que Benson a Bruno: “¿La gente sabía lo que estaba pasando aquí?”. “Todos sabían” responde. La joven mira la cámara, la imagen se detiene y por cortes directos pasa a planos cada vez más cerrados hasta llegar a un primer plano de María Elisa en silencio, con sus ojos fijos en la cámara-espectador, que nos interpela por las responsabilidades compartidas y nos convierte en agente protagónico del duelo. Porque, como expresa S. Rojas (2001), “la alegoría podría ser pensada como una política de lo fatal, una estrategia para volver a interrogar las imágenes que nos llegan desde una historia que no cesa de quitarnos la palabra” (p. 297).

CAPÍTULO 3

•

MOEBIOUS; VIOLENCIA DE REPRESENTACIÓN

Y REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA

BUENOS AIRES VICEVERSA Y LAS

POSIBILIDADES DE PERFORMATIVIDAD

POLÍTICA DEL TEXTO FÍLMICO



Recapitulando sobre lo propuesto anteriormente, las películas argentinas de la primera década democrática – en tanto textos culturales – no solo han *reflejado* el pasado dictatorial. Sostengo que su rol ha sido performativo de la constitución de la memoria colectiva como imagen del pasado entendida en las coordenadas discursivas del presente. La intervención que estas películas ejercen en los campos culturales donde se negocian las narraciones histórico/políticas del pasado permite pensarlas como actos simbólicos. Sus manifestaciones son materia prima de una nueva narración histórica al incluirlas como actos que la constituyen, con lo cual son una fuerza performativa política *per se*.

En adelante intentaré comprobar mi tesis a través del análisis del film de Alejandro Agresti (*Buenos Aires Viceversa*, 1996). Propongo que esta película opera, como mediación en las dinámicas hiperreales de construcción de la realidad, al mismo nivel y con el mismo lenguaje con que los sistemas simbólicos hiperreales, utilizados por el discurso dominante, ofrecen una imagen manipulada de los sentidos del pasado. Sugiero que, usando esta misma lógica de construcción de la verdad, el film de Agresti restituye un marco de interpretación favorable que permite entender el relato sobre la vida de la posdictadura como la representación de otro relato mayor presente en el inconsciente político; la historia de las utopías colectivas.

Dice Néstor García Canclini (1999):

Lo cultural abarca el conjunto de procesos a través de los cuales representamos e instituímos imaginariamente lo social, concebimos y gestionamos las relaciones con los otros, o sea las diferencias, ordenamos su dispersión y su inconmensurabilidad mediante una delimitación que fluctúa entre el orden que hace posible el funcionamiento de la sociedad (local y global) y los actores que la abren a lo posible (p.63)

Este autor enfatiza que, en el marco de la globalización, esta afirmación tiene importancia fundamental porque “si la globalización se presenta como un objeto evasivo e inmanejable, quienes la gestionan, la cuentan también, con narraciones y metáforas... [Por eso es preciso analizar] los relatos e imágenes que intentan nombrar sus designios” (García Canclini (1999, p.63).

Para Jameson (1991, p.52), el momento en que la producción cultural se incorpora enteramente a la producción económica – como ocurre según el autor en la posmodernidad y, para nosotros, en esta etapa posdictatorial de representación e institución de los imaginarios sociales - abre la posibilidad a políticas culturales que intervienen en lo económico. Su perspectiva se aleja de la Escuela de Frankfurt, que veía en el paso del arte al mercado el fin de la autonomía del arte. El autor concibe este momento como lo post de lo moderno y, en este marco, la función de la cultura es la de intentar compensar, con un “mapa cognitivo”, la irrepresentabilidad de la situación particular de los sujetos condicionados por lo global (Jameson, 1991, p. 44).²⁸ El concepto de mapa cognitivo jamesoniano me permite entender al cine como una forma de historia en tanto explicación de las relaciones individuales con el sistema mundial. En *Geopolitical Aesthetic* (1992, p. 9) Jameson sostiene el principio de que todo pensamiento es hoy, además de lo que tácitamente ya es, un intento de pensar el sistema mundial como tal. Por eso observa las figuraciones narrativas cuya misma estructura anime una absorción de las ideas que queden en el aire e interroga una imagen por su “representabilidad”, es decir, por sus condiciones sociales, tecnológicas y simbólicas de posibilidad para representar la totalidad social en lo global.

En esta obra el autor encuentra en la alegoría de la conspiración la solución narrativa para dar cuenta de la irrepresentabilidad de la posmodernidad porque, a escala global, esta alegoría permite a lo más lejano y aislado convertirse en paisaje que funciona como la “maquinaria de figuración” de los dilemas más graves de lo colectivo. Sobre esto, asegura que la inversión cognoscitiva o alegórica en esta representación será en su mayor parte inconsciente porque es a ese nivel de profundidad de nuestra fantasía colectiva que pensamos acerca de lo político y de nuestro sistema social constantemente (Jameson, 1992: 9).

Si el sistema mundial del capitalismo tardío es inconcebible sin la tecnología computarizada, Jameson observa que la información tecnológica se vuelve virtualmente la solución representativa y el problema representativo de este mapa cognitivo del sistema mundial. Su mapa cognitivo sería entonces una posible descripción epistemológica del sistema mundial en el imaginario colectivo, cuya representación alegórica incluye a la comunicación tecnológica como conspiración. Así, en el aquí y ahora, se

puede representar lo ausente, es decir, la totalidad.

En el contexto argentino de la segunda mitad de los noventa, la representación de la alegoría de comunicación tecnológica como conspiración es la que mejor describe la situación en la que han quedado los sujetos en relación a la totalidad del capitalismo por su capacidad de referirse a las ideas que quedan en el aire. Y esto en su doble sentido: como representación de esa condición cultural irrepresentable, omnipresente en la atmósfera de los individuos, y como desenmascaramiento de aquellas representaciones que - transportadas por el aire a través de los sistemas tecnológicos y comunicacionales - van a condicionar culturalmente la atmósfera cotidiana de los individuos. En esta investigación sostengo que *Buenos Aires Viceversa* utiliza la alegoría jamesoniana de la conspiración para “dejar escapar” del inconsciente político nuestras fantasías colectivas de justicia y libertad, las que habían sido empujadas por la narración neoliberal dictatorial y redemocrática hacia las zonas más censuradas del pensamiento colectivo. Intento probar que este film devuelve al espectador las herramientas que le permitan “mapear” su posición en relación con lo global, al darle participación en el momento discursivo mismo en el que se escribe la realidad y lo libera, así, de su posición de garante de la discursividad que lo manipula. Por esto propongo a *Buenos Aires Viceversa* como relato que visibiliza el mecanismo discursivo del mercado que hacia 1995 se manifestó buscando perpetuarse en el poder, para lo cual complejizó sus estrategias hiperreales de manipulación en orden de limpiar su relación con los abusos pasados y presentes. El film se piensa como relato que representa la catástrofe social y como actor performativo que interviene en las negociaciones sociales por las verdaderas causas y consecuencias de este daño. De este modo, Agresti retrata el presente como un resto posdictatorial donde las dinámicas de manipulación de la realidad se imponen como la dimensión dialéctica cuya maquinaria hermenéutica es la representación de y a través de esa misma dinámica de intensificación de la información y la comunicación.

Intuyo que el director se inscribe en las filas de quienes, desde su lugar cultural artístico y performativo-político, reconocen que la memoria como manifestación de la conciencia política es en los noventa, más que nunca, lucha discursiva jugada en las dinámicas de lo hiperreal.²⁹ Por eso este film introduce la representación crítica de la

discursividad de los medios hegemónicos de comunicación, como “los relatos e imágenes que intentan nombrar sus designios” (García Canclini, 1999, p. 63), pero con un lenguaje que se manifiesta a través de sus dinámicas comunicacionales. Así, el film de Agresti también resignifica las gramáticas y signos que se han narrativizado en el inconsciente político como discurso simbólico del capitalismo para presentar, con y a través de ellos, una metáfora de su propia violencia. Entonces, su mapa cognitivo se presenta como alegoría de la imposibilidad del individuo de reconocer su relación imaginaria con sus reales condiciones de existencia que, en las circunstancias del contexto esquizofrénico y del sinsentido de la Argentina de posdictadura, asimila el pasado a las texturas del presente, lo recuerda en su profundo sentido histórico como condición fundamental del presente.

ARGUMENTO DE UNA HISTORIA MAYOR

Dany (Vera Fowill), una hija de desaparecidos de diecinueve años, es contratada por una pareja de ancianos para grabar imágenes en video de las calles de Buenos Aires que le servirán al matrimonio, recluso hace años, para saber qué sucede “allá afuera”. La pareja ya no sale, desilusionada por la desaparición de su nieta y el posterior exilio de su hija. El conflicto surge cuando Dany regresa con imágenes del centro que muestran alarmantes niveles de pobreza y abandono social. Los ancianos las consideran falsas y la acusan de haberlas inventado para “shockearlos”. Le piden entonces que busque lo hermoso de la ciudad. De vuelta en la calle, Dany conoce a *Bocha* (Nazaré Casero), un niño indigente que vive en la calle y que se le une, paradójicamente, en el trabajo. El dúo es llamativo porque ambos son huellas materiales de la violencia con que el sistema dominante se ha instalado en el tiempo.

Dany vive con sus tíos, tiene conflictos con ellos y problemas de comunicación con su novio (Fernán Mirás). Él es un joven adinerado que no comprende la situación de trauma y desamparo de Dany, incapaz de dar sentido social a la pérdida. El subtexto de sus discusiones es que “él es normal y ella no”, lo que representa la voz del sentido común. Si los valores y los ideales por los que lucharon sus padres han desaparecido

junto con sus cuerpos, y si la sociedad toda garantiza esta desaparición en lo político y en lo histórico, entonces los parámetros de la normalidad han pasado a medirse con otra vara. No obstante, el novio de Dany también está solo y desorientado. En sus diálogos también flota la idea de que él también podría ser un hijo de desaparecidos que ha sido adoptado, pero no lo sabe o no lo quiere reconocer. El director no esclarece este punto en la película y a mi juicio ese es un punto importante, pues sea o no hijo de desaparecidos, lo reconozca o no, es parte de la generación afectada por las reverberaciones sociales de este problema.

La soledad y la catástrofe colectiva también aparecen en el film en otros personajes e historias. Esta multiplicidad de personajes funciona como “análogos” (Jameson, 1992, p.16) para el cierre estético y epistemológico de la totalidad, expresada metafóricamente en las situaciones que involucran lo tecnológico y comunicacional, aquello que refiere a cómo la violencia de la representación de los medios y discursos dominantes han moldeado la vida psíquica de los personajes. Un ejemplo es el personaje de una adicta a la televisión (Mirta Busnelli). Ella vive obsesionada por la figura de un conductor de noticiero (Lorenzo Quinteros) al punto de servirle la comida en un plato que coloca justo debajo del aparato receptor que muestra al periodista en un plano medio, respetando la misma proporción que tendría su cuerpo de estar sentado a la mesa. Esta parodia de confundir la hora de cenar y comunicarse en familia con la hora del noticiero de TV - que trae la idea de comunicarse nacional y mundialmente - es una metáfora de cómo el lenguaje televisivo ha eliminado la distancia entre el espectador y lo representado, entre el mundo y la representación, entre el individuo y lo global. Es el paradigma del proceso de construcción hiperreal de la realidad durante todo el film.

Damián (Nicolás Pauls) tiene 20 años. Encontró trabajo como recepcionista en un hotel de parejas. Allí instala un sistema de micrófonos en las habitaciones que usa como voyerista para inspirarse y escribir literatura, su vocación. Integra una familia de clase media baja a la que no lo ligan fuertes lazos de pertenencia y donde también vive un tío; tiene problemas de comunicación con su novia y en general evidencia una actitud desalentada ante la vida. Un día su tío aparece en el hotel con una mujer ciega, a la que guía hacia una habitación que simula ser su departamento. Ya adentro, entre

espejos y una luz roja tenue, el tío violenta psicológicamente a la joven. La potencia de la escena está en que, en el juego sádico de quitarle el bastón y desorientarla, el hombre revela que fue un torturador, que violó a otras jóvenes “zurditas” como ella y que su sobrino es hijo de una de esas víctimas. Y así, desde la escucha tecnológica y voyerista, es cómo el joven descubre su verdadera identidad.

En la última secuencia del film todos los personajes se reúnen en un *shopping center*, haciendo distintas cosas. Dany y Bocha están en una casa de música. En un momento de distracción de Dany, Bocha se escapa y roba una cámara de video de un comercio. Intenta huir corriendo del oficial de seguridad, que es el tío de Damián, pero éste, a la vista de todos, lo mata a sangre fría con un disparo. La escena es vista por todos. Desolada, Dany sale y camina por la calle. Entra a un baño público y llora con desesperación por Bocha, por sus padres, por una mujer que allí cerca está siendo asesinada. Damián escucha el llanto y sin conocerla, entra, la abraza e intenta calmar. Ambos comparten el pasado, el desamparo, son las huellas del destrozo. Se comprenden. Son “los Hijos”.

La última escena muestra el noticiero del día siguiente. La TV ya “reorganizó” los hechos para exculpar al oficial de seguridad y acusar a alguien que en realidad trató de detenerlo. Las imágenes del circuito cerrado de televisión del *shopping* son editadas para hacer pasar el disparo como accidental y eliminar la imagen de la muerte del niño. Igualmente, Bocha no tiene quién lo reclame ni cómo rebatir esa versión. Pero la mujer, adicta a la TV, por primera vez discute con el aparato televisivo. La ilusión de comunicación se derrumba porque la discusión, así planteada, no cambia el curso de la transmisión aunque ella haya sido testigo y copartícipe de la violencia con que el trauma se actualiza en el presente. Por eso, apaga la televisión y sale a la calle. Es decir, abandona su lugar de audiencia garante para tomar una posición de actor social en la vida real.

Si la narración de Agresti es una estructura alegórica, aceptamos que tanto las marcas de los personajes como el *plot* significan algo extra. Para ello, presentaremos el contexto que se vincula a la construcción narrativa, a sus personajes, a su lenguaje y al tratamiento del conflicto en la alegoría de la conspiración. El marco sociocultural, que involucra el rol de los medios masivos y el de los sujetos sociales en las luchas

discursivas en torno al establecimiento de un relato del pasado, constituye el vínculo con lo real que ha sido incorporado y procesado hacia dentro del propio lenguaje del film. Es una fuerte estética representacional que pretende lograr que el espectador se sienta presente en la escena, que pueda ver, oír y encontrar los secretos de esa conspiración del capital que determina su existencia en el momento mismo en que se manifiesta. Compartir este momento debería permitirle al espectador comprenderse como sujeto o actor en una historia mayor, invisible, tanto en su realidad como en el texto, porque es una historia desaparecida en las dinámicas discursivas del mercado y que *Buenos Aires viceversa* - con su alegoría de la conspiración - devuelve a la mirada, una que es la historia de las utopías de lo colectivo.

REINTERPRETACIÓN DE LOS MARCOS: VIOLENCIA Y “QUIEBRE” DE REPRESENTACIÓN; LAS IDEAS QUE QUEDAN EN EL AIRE.

Fue característico del discurso de posdictadura, la multiplicidad de discursos auxiliares de la memoria que, en esta primera década, se pusieron en acto como procesos de memorización social. En todos ellos se negociaba una versión del pasado dictatorial que pudiera instituirse como la historia de la sociedad civil durante la dictadura. Desde el gobierno de facto funcionaron como extensión de las estrategias de “reorganización de la realidad” (Graziano, 1992, p. 9), que vaciara de sentido político al pasado en la memoria, convirtiéndolo en espectáculo del horror para consumo masivo. El mecanismo siguió verificándose en los noventa al espectacularizar la difusión de los hechos represivos como una nueva etapa de la evolución del mercado.

Durante la década en la que Carlos Menem fue presidente el discurso mediático pretendió vender una versión de la represión pasada desligada de sus consecuencias sociales en el presente. Desinteresada de los “residuos del pasado” (Avelar, 2000, p.285). Esa representación televisiva pretendía hacer reaparecer la memoria sobre las políticas represivas de desaparición sin su sentido político. El resultado de este proceso de manipulación de la realidad presente y pasada es lo que Jelin (2001, p. 21) llama el “olvido intersubjetivo”, que ocurre cuando “debido a condiciones políticas

predomina en la práctica colectiva, la ritualización, la repetición, la deformación o distorsión, el silencio o la mentira y es lo que entraña la ruptura en la transmisión intergeneracional” (Jelin, 2001, p.34).

Claudia Feld (2000, pp. 77-86) describe dos momentos de recuperación de la memoria desde la televisión. La primera etapa asocia la memoria con la justicia y sucede durante la transición a la democracia, cuando se investiga y se enjuicia a las juntas militares. Los relatos periodísticos develaban o permitían pensar que el develamiento de la verdad servía para el castigo de los culpables. Pero desde las leyes de Punto Final, Obediencia Debida y los Indultos, los medios fueron abandonando el tema y silenciando, en parte, la represión. La memoria resurge, dice Feld, en 1995, cuando un ex-marino, Adolfo Francisco Scilingo, reconoció ante las cámaras de televisión haber arrojado al mar desde un avión a treinta prisioneros desaparecidos vivos y afirmó que ese era el sistema de eliminación de la represión. Feld (2000) dice que “la ‘memoria’ volvía a tener *rating*, pero ahora la televisión había cambiado su rol, los relatos habían cambiado su contenido” (p. 80). Destaca cómo, en lugar de acompañar la verdad jurídica, la TV. misma generó el hecho que reportaba al poner a un militar “en directo” ante la audiencia. Claramente la simulación de un acontecimiento, inserta en las cadenas de significación hiperreal, puede construir otra idea de verdad. El discurso de los represores sostiene ahora que habían actuado en una “guerra”, que no habían cometido delitos. Esta reconstrucción del pasado permite a la TV. encubrir la falta de castigo a todos los culpables y celebrar el conocido ritual de reorganización de la realidad que a su vez justifica la reelección de Menem en 1995 – pese a la deslegitimación por los Indultos - y con ella la consolidación del mercado.

A la alevosía de presentar al represor libre frente a cámara, confesando un delito por el que no será castigado y del que no se arrepiente, la sociedad le añade la convicción de que hay un único horizonte de vida posible – o visible –. Entonces regresa como audiencia garante ante la amenaza tácita sobre cualquier forma de protesta social. El discurso hegemónico de este nuevo acto de espectacularización de la violencia dice: “si los desaparecidos fueron víctimas del sistema represivo, fue en su calidad de actores políticos, portadores de proyectos políticos que, en sus diversas manifestaciones y modalidades, han sido borrados junto con sus existencias” (Feld, 2000, p.83). Así,

y parafraseando a Feld, la memoria del horror de los años setenta presentada en la democracia ha sido vaciada de las responsabilidades políticas y, de este modo, ha perdido la carga performativa que habría contribuido a repensar la realidad. Se desplazó así el problema a la escena mediática que convirtió el horror en materia prima para el *rating* y entonces la memoria fue absorbida por lo efímero del género.

Beatriz Sarlo (1994) dice que en una cultura sostenida en la visión, la imagen tiene la confiabilidad de la fuerza probatoria por el uso del registro directo en directo. Con este recurso “la televisión juega a ser más transparente y en ese juego responde a una demanda de rapidez, eficacia, intervención personalizada, atención a las manifestaciones de la subjetividad y particularismo que su público no encuentra en otra parte” (p. 84). Así, explica la autora, la TV. construye comunidades imaginarias en las que se ofrece un espacio de reclamos y de reparaciones simbólicas. “Ese es el paternalismo televisivo que constituye la mediación entre sus fieles - los televidentes - y las instituciones” (Sarlo, 1994, p.84).

Esa ilusión de comunidad democrática de consumidores creada por la televisión, supuestamente satisface las fantasías de justicia y libertad generadas entre los ciudadanos por los indultos. Y así la TV. se inviste de una autoridad que las instituciones tradicionales ya no tienen, aunque esa confesión no tenga ya ninguna consecuencia real. Por lo tanto, la verdad ya no se asocia con la justicia sino con la reparación catártica que la televisión ofrece a sus seguidores. El poder de elaborar la realidad se trasladó al sistema de proximidad simbólica de la televisión *en vivo* porque, como sentencia Sarlo (1994, p.78), “la ilusión de verdad del discurso del registro directo es la más fuerte estrategia de producción, reproducción, presentación y representación de ‘lo real’”. Los dos momentos de presencia de la memoria en la televisión que describió Feld conforman el marco temporal y discursivo con que se abre y cierra la década posterior a *La historia oficial* en el cine argentino. Las tres películas analizadas en este trabajo están atravesadas por este contexto de creación mediática que determina, no solamente sus aproximaciones ideológicas a la problemática del pasado, sino también sus posibilidades narrativas y estéticas. Esto en la medida en que su contexto es el agente discursivo que interviene, modifica y deslegitima la verdad instituida por los canales de reproducción de su sistema hegemónico. En este sentido, este cine trata al discurso

de los medios como un condicionante de la realidad con el que se debe lidiar; lo observan como una forma de violencia que es parte de la violencia del sistema que critican y pretenden modificar. *La historia oficial* se enfrentó a los imaginarios de la política cultural de la transición que asociaba la revelación de la verdad como forma de obtener justicia. Demostró que esta verdad construida por la democracia era esencialmente injusta porque omitía las responsabilidades económico-políticas del neoliberalismo con la represión militar y obviaba tomar en cuenta las evidentes complicidades de lo social en garantizar el horror. *Un muro de silencio* discutió la construcción de los marcos sociales que habían prescrito el olvido y el silencio, proponiendo una nueva referencialidad mediática inserta en las vías de la hiperrealidad para reestablecer los nexos significantes que permitan narrar lo sucedido.

Ya al consolidarse el mercado, el trabajo estético-discursivo de *Buenos Aires viceversa* abordó en profundidad el desafío de elaborar la memoria, es decir, revelar el sentido que tiene para la vida presente la pérdida del proyecto social que el sistema represivo hizo desaparecer junto con los cuerpos. El film se enfrenta, entonces, a la “violencia de representación”, intentará dar cuenta de la manera en que se pretende reescribir la experiencia del pasado, cómo se desvirtúan sus valores fundantes para cancelar en ese pasado las responsabilidades de lo horrible, y cómo se devuelve al presente una atmósfera todavía amenazante. De esa manera, el film de Agresti nos muestra cómo la desilusión y la soledad - fenómenos naturalizados e inherentes al sistema neoliberal - caracterizan el espacio cultural sometido a una “violencia de representación” que suprimió la posibilidad de desarrollar colectivamente el duelo activo.

Tal proceso comenzó con la violencia del lenguaje político conciliatorio de posdictadura - y la de sus objetos culturales que lo reflejan y refuerzan desde lo simbólico -. Cuando ese lenguaje se convirtió en mensajes de toda traza - noticieros, comerciales, programas de entretenimiento, cine comercial - retomó el espacio más poderoso de construcción social de la realidad con una imagen de lo “real” que ha sido malversada. En consecuencia, la “violencia de la representación” sucede cuando se transfigura el rol de la representación, corrompiendo los sentidos que la historia tenía para aquellos que ya no pueden contarla. Y así esta falsa representación pretende rellenar con pseudo valores el espacio vacío dejado por la generación ausente. De este modo, al

momento de representar sus vidas, sus experiencias, sus ideas, se ofrecen en su nombre valores acordes al discurso hegemónico que articula de manera ficticia el pasado y el presente. La tragedia de la tortura y la muerte se presenta encapsulada en el pasado a través de una representación violentada, que la expone al detalle, sin explicaciones. Entonces el observador no puede experimentar, no puede anclar el horror del pasado en el presente. Recuerda, pero no elabora. Y al hacerlo - con o sin intención - termina confirmando el discurso neoliberal que ubica al pasado en los museos del olvido.

Tal es la violencia de esta representación; resucitar el terror y no abrir una puerta para realizar el duelo activo. Si la verdad del pasado ya no modifica ni condiciona nuestro presente, y si el pasado es tan inofensivo e insignificante, entonces todo vale como verdad mientras se represente como tal, como espectáculo. Esta ha sido la estrategia de la política cultural de la posdictadura, de la cual el cine no está completamente exento. Películas como la de Marcelo Piñeyro (*Tango feroz*, 1993) comenzaron esta línea pseudonostálgica que esconde en realidad una manipulación de los sentidos del pasado. A mi juicio, la lista de títulos se acrecentó en la segunda década de democracia neoliberal con los films de Marcos Bechis (*Garage Olimpo*, 1999) y de Juan José Campanella (*El mismo amor la misma lluvia*, 1999), como ejemplos. La coproducción norteamericana-española dirigida por Christopher Hampton (*Imagining Argentina*, 2003) es para mi modo de leer este contexto, la exacerbación de este género de violencia representacional. La tentación de utilizar este *plot* histórico de un modo liviano y desproblematizado como forma de dar un marco dramático a cualquier relato encuentra su apogeo en el film ganador del Oscar dirigido por Juan José Campanella (*El secreto de sus ojos*, 2009). Narrativa que recibe el beneplácito de la Academia de Hollywood por ser un film que se ocupó de vaciar desde adentro, desde la autorepresentación que Argentina ofrece al mundo, las complicidades económicas y morales que el sistema de mercado tuvo para con el gobierno de facto y la violenta instauración de la lógica neoliberal de la cual Hollywood es adalid.

En este marco, pienso que *Buenos Aires viceversa* encuentra el camino quizás más honesto para hablar del pasado al elegir representar a los vivos que pueden cuestionar esa representación. Hablar de sus sentidos, valores, experiencias e ideas en el presente, muestra a estos sobrevivientes como documento vivo, testimonio del resto, la marca del pasado.

LOS H.I.J.O.S. Y LA RECUPERACIÓN DE LA PALABRA: LUCHAS DISCURSIVAS EN LA ARENA SOCIAL

Si las víctimas directas son las que tienen exclusiva legitimidad para transmitir la memoria del trauma y en este momento no pueden ni quieren compartirla, y los que quieren y pueden compartirla no tienen la legitimidad de narrar porque no fueron víctimas directas, el problema se asemeja a un momento de *tablas* en el ajedrez, donde en el tablero sólo quedan los dos reyes. Y este empate solo es beneficioso al sistema dominante porque la imposibilidad de narrar permite al discurso hegemónico la prescripción del olvido. Por eso recién en la segunda mitad de los noventa pudo reabrirse el debate, al aparecer otros testimonios vivos del horror para quienes el sentido del pasado era un elemento configurador del presente y, por lo tanto, les urgía una discusión pública de la memoria. Para los hijos, la memoria era lo único capaz de aliviar el dolor de la desaparición de sus padres y la vía para construir subjetividad con sentido. La *aparición* política de H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) en el escenario público de 1995 fue un factor determinante. Surgía un nuevo flanco de batalla.

La figura política del hijo de desaparecido combinó las dos posiciones antes disociadas, porque si por un lado tiene la legitimidad de la pérdida directa, por otro se asume como una nueva generación que necesita reinterpretar la historia en sus propios términos y circunstancias. Su actuación social reintegra las prácticas privadas del recuerdo a una pública (re)interpretación del pasado y - a través de sus procedimientos performativos - logran reconstruir los nexos significantes para legitimar una memoria que fundamente sus reclamos de justicia en el presente. Allí reside su fuerza y coherencia: el testigo-víctima es prueba viviente de la atrocidad y a la vez mediador, traductor, transmisor, reconstructor del marco interpretativo de la memoria. Su sola presencia es prueba de verdad ante cualquier malversación del sentido del pasado buscado por “la violencia de la representación”. Y así se reconstruyen los marcos significantes en la memoria colectiva. Portan una infancia robada y ahora, en la edad de preguntar y manifestar, ponen su rebeldía a actuar en un terreno donde los adultos - testigos garantes de la atrocidad - no tienen autoridad moral para acallarlos. Ade-

más, su legitimidad se basa en que ellos no pueden ser culpados de terrorismo. Con el prontuario limpio, sospechan y reclaman justicia con una voz de extraordinaria fuerza emocional, histórica y moral.

H.I.J.O.S. conversa con *Buenos Aires viceversa* tanto a nivel de su textualización ideológica como de la narrativización de ese texto en el inconsciente político. Y puede hacerlo porque al hacer *reaparecer* las huellas del proyecto destruido de sus padres como ideales positivos de sociedad, dan cuenta de que esa pérdida es una lesión social, un fracaso colectivo que clausuró las búsquedas de libertad y justicia social. Ellos mismos son esas huellas del naufragio social que develan las responsabilidades pasadas, presentes y futuras del neoliberalismo.

El descubrimiento - cuando ocurre - de su condición de hijos de desaparecidos da cuenta de un entramado heterogéneo. Están quienes saben porque fueron restituidos por Abuelas de Plaza de Mayo (hasta abril 2020 llevan restituidos 131 nietos) o quedaron al cuidado de familiares, pero otros descubren su identidad luego de ser criados por familias adheridas al régimen militar. Y otros, tal vez nunca descubran lo que son. Como grupo, H.I.J.O.S. permitió a estas víctimas compartir sus experiencias, fue catártico. Pero luego decidieron difundir quiénes eran sus padres. En *Ni el flaco perdón de Dios* - edición de Juan Gelman y Mara La Madrid (1997, p. 169) - los H.I.J.O.S. dicen: “La dictadura denigró a nuestros padres como guerrilleros subversivos, pero nuestros padres tenían ideales, sueños, utopías, objetivos para un país distinto, queremos que la sociedad sepa quiénes eran nuestros padres”.

En el marco de la insensibilización y pasividad del público en el que cupo, por ejemplo, la confesión televisiva de Scilingo, lo que H.I.J.O.S. debía buscar si querían ser oídos era una manera de generar impacto. Y esa vía fue la estrategia del “escrache”. El escrache es una performance que elabora otras tácticas de visibilidad ya aplicadas al escenario público, como los juicios públicos de Madres; las estrategias de incorporación de la audiencia como garantía de la verdad utilizada por el sistema de mercado y las dinámicas de manipulación de la verdad típicas de la retórica mediática. H.I.J.O.S. utiliza el escrache como una forma de guerrilla performativa para desenmascarar públicamente a los torturadores de sus padres que siguen impunes. Buscan avergonzar a líderes militares, integrantes de servicios de inteligencia, soldados simpatizantes,

a quienes negociaron los bienes de las víctimas y médicos que ayudaron en los campos de concentración. La lucha de H.I.J.O.S. da a la causa de las Madres y Abuelas la continuidad necesaria para ser entendida como una estrategia de lucha a largo plazo. Es discursivamente muy importante que estos jóvenes tengan la misma edad y el mismo aspecto que sus padres tenían al desaparecer porque, como observa Diana Taylor (2002), en esta estrategia de visibilidad de alguna manera resucitan a sus padres y su proyecto a través de la herencia física y política (pp.165-166). Amparados en el fetiche de libertad que permite la libre opinión en democracia, H.I.J.O.S. puede ocupar el espacio público y confrontarlo con pancartas que dicen “Si no hay justicia, hay escrache” (Taylor, 2002, p.151). Temma Kaplan (2004, p.129) advierte el cambio de tono entre Madres y Abuelas respecto de H.I.J.O.S. La autora dice que H.I.J.O.S. practica la farsa más que el melodrama. La retórica farsesca utiliza elementos paródicos esenciales como títeres gigantes, muñecos de militares/cerdos montados en ruedas y las pancartas con las fotos de los desaparecidos. En una democracia que es una farsa no hay mejor forma para poner de manifiesto la verdad que parodiar el fetiche que le da sentido y que además es parte de la jerga social.

La performance de H.I.J.O.S. toma el discurso del show de la lógica mediática. Sarlo (1994, p.87) dice que “la TV. escucha lo que el público ha visto en la pantalla, para volver a registrarlo, generalizarlo y proponerlo en una nueva escucha, así sucesivamente en un círculo hermenéutico y productivo en el cual es difícil encontrar el punto verdaderamente original”. Pues los H.I.J.O.S. intervienen reciclando lo que ya se ha escuchado y visto por TV. – como por ejemplo la declaración de Scilingo – para proponer una “nueva escucha” dentro de su propio círculo hermenéutico. Esta estrategia es consciente de que este sistema de auto-referencialidad es “una marca de cercanía, que hace posible el juego de complicidad entre televisión y público. (...) Todos los espectadores entrenados en la televisión están preparados para reconocer sus citas” (Sarlo, 1994, p.100) porque están unidos por un lazo cultural al medio. A través de la cita y la parodia, H.I.J.O.S. se apropia y utiliza ese “plus de sentido” (Sarlo, 1994, p.100) con que la TV. se recicla a sí misma y hace de su propio discurso el único horizonte discursivo, para introducir nuevas lecturas que se narrativizarán como verdad en la audiencia porque se sostienen en el mismo horizonte discursivo o lazo cultural del es-

pectador. El sentido del escrache previo, rodeando un barrio, difundiendo y preguntando a los vecinos si saben que uno de ellos fue torturador, responde a la lógica de las citas que utiliza la TV. Es la aparición audiovisual que fija el patrón que luego se parodia, como observa Sarlo, y que suma a quienes se sensibilizan por la proximidad a la violencia política en la que viven sin saber. Así, producen un show “en vivo y en directo”, como la TV, y se legitiman construyendo verosimilitud, igual que la TV. Así vestidos llegan luego a los domicilios de los ex-torturadores o ex-centros de tortura y pintan el piso con pintura roja para presentar los crímenes que esta persona cometió. Dejan la huella de la verdad hiperrealmente construida en la realidad. El escrache pretende que los ex represores vivan aislados, escondidos, aunque en plena libertad jurídica, porque el rechazo los niega como individuos sociales, pierden la dignidad, son desaparecidos públicos porque, como afirma Kaplan (2004):

...hacer visible lo invisible es el eje de la incorporación de las memorias de las atrocidades a la conciencia colectiva, especialmente pues sucede en las calles, vueltas arenas de debate. Esta es la posibilidad para que la democracia participativa realmente tenga lugar. (p.175, mi traducción)

La mirada de los otros ante sus performances ya no es la de aquella “audiencia garante” de la verdad”. En cada escrache ponen en acta el trauma colectivo, familiar y social, en un país cuyos habitantes son víctimas. Dice Taylor (2002) - sobre las lecturas de Caruth, Felman y Laub - que la performance transmite la memoria traumática porque actualiza el trauma en el presente del espectador: “la transmisión de la memoria traumática de la víctima al testigo envuelve el acto compartido de contar y escuchar asociado a la performance en vivo” (p.153, mi traducción).

REPRESENTACIÓN DE LA ALEGORÍA DEL PODER, LOS SUJETOS Y EL MERCADO. TESTIMONIO VIVO Y TESTIMONIO “EN VIVO” PARA VER, OÍR Y ENCONTRAR LOS SECRETOS DE LA CONSPIRACIÓN

Una película sobre los H.I.J.O.S. testimonia que los significados del pasado de horror subsisten en la vida del presente. Pero esta incorporación testimonial ofrecida por Agres-

ti emprende una forma discursiva más compleja que la de las películas antes analizadas. El film reelabora el testimonio en las coordenadas del presente, sin perder el cuestionamiento a la verdad del pasado porque justamente es testimonio de la presencia de ese pasado en el presente. Tomás Moulián (1997) dice de Chile lo que también vale para la Argentina: “la imagen simple de una sociedad creada con los ‘materiales’ del Chile dictatorial no podría ser otra cosa que una fotografía de éste algunos años después” (p.15).

La dimensión más compleja de esta reelaboración del testimonio es el resultado de un proceso en el cual el film incorporó a su lenguaje la dinámica misma de transmisión de lo traumático que es característica del género testimonial. Por eso en la representación del film el testimonio como construcción discursiva penetró hasta sus texturas. Es una simulación de testimonio que potencia la simulación misma. Es hiperreal.

Buenos Aires viceversa nos presenta a los H.I.J.O.S. como personajes con voz propia, que vuelcan en la estética narrativa del film sus propias estrategias performativas.³⁰ Por eso Agresti no sólo se involucra con la causa y figura de los H.I.J.O.S. al nivel de la textualización ideológica sino que narrativiza en lenguaje filmico su mensaje en el inconsciente político.

La película recupera la estrategia político/performativa usada por H.I.J.O.S. en sus escraches *en vivo* para transmitir el trauma con un objetivo doble. El primero apunta a presentar una posición exageradamente presente que muestra, desde una estética de lo inmediato, de lo urgente, el trauma en lo colectivo. A la vez da al espectador la sensación de estar presenciando el momento mismo de sintomatización del trauma, invitándolo a ser un escucha *en vivo*, copartícipe del momento en que el trauma se manifiesta en lo cotidiano. Por ello es innecesario narrar el horror del pasado: lo sórdido inevitablemente se filtra por entre los silencios y los olvidos del presente, vive con nosotros.

Agresti se propone filmar a través de esta estética *en vivo* la presencia espectral de esa pérdida que se expresa en los restos del destrozado. Acentúa la repercusión pública más que privada de la pérdida violenta y entonces es un “agente de la memoria” en el sentido en que transmite la experiencia del pasado resignificada en la realidad del presente. Por esta vía es texto que “debe rastrear las cicatrices, muchas veces abiertas que el pasado deja en el presente, las deudas que el presente tiene con las injusticias del pasado, donde hay inscritos deberes, derechos y obligaciones, que el presente debe realizar” (Sarló,

1994, p.195).

El segundo objetivo de la utilización del recurso *en vivo* responde a la necesidad narrativa del film de dar una expresión semántica a la alegoría de la conspiración del poder, que permite entender las relaciones entre los sujetos y el mercado. La estética, entonces, invoca a la alegoría en tanto existe para representar lo irrepresentable del sistema. Irrepresentabilidad que en el contexto posdictatorial Sarló (1994) describe como un tiempo que ha dejado de ser tiempo histórico donde se pierden las anclas que permitirían “vivir el presente no solo como un instante al cual seguirá otro instante que también llamaremos presente, sino como proyecto.” (p.194)

Así, la estética *en vivo* utilizada en la película desenmascara la imagen mediática que produce la irrepresentabilidad del sentido que el pasado tiene para el presente y mutila las posibilidades del presente de ser proyecto de nuestra historia. La estética de lo inmediato metafórica lo apoteósico de esta lógica porque si lo hiperreal pareció manipular el pasado histórico o la memoria, hoy esa manipulación es de lo que acabamos de presenciar y se trastoca así nuestra propia interpretación del presente. Eso es lo que nos arrebató la posibilidad de entenderlo como proyecto de nuestra propia historia porque el sujeto consciente de esa manipulación no tiene los medios para representar su propia desorientación espacial y temporal, y camina a ciegas, confuso, acerca de las coordenadas de su opresor; sucede, como dice García Canclini (1993, p.11), que “David ya no sabe dónde está Goliath”.

Los dos espacios de su texto como acto simbólico: el de reflejo - su expresión semántica - y el de constitución - su expresión sintáctica - constituyen la dimensión dialéctica cuya maquinaria hermenéutica opera como la representación de y a través de la intensificación de la información y la comunicación. Con este lenguaje el film puede denunciar la función fundamental de los medios en la construcción de lo real; actúa en esas dinámicas e incluye la representación del propio sistema mediático en su interior como forma de arrebatar la legitimidad y verosimilitud de los discursos mediáticos para luego, desde sus propias palabras, volver al trauma narrable porque logró un espacio de interpretación. En esta ambivalencia del uso de la estética *en vivo* reside su complejidad como mapa cognitivo o texto cultural performativo en la posdictadura.

LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA CON QUE SE VIOLENTA LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA

Esta frase es más que un juego de palabras. A mi parecer, es la manera en que el film expresa el propósito de su narración dentro de la lógica del mapa cognitivo ya presentado. Si la televisión - y las redes hiperreales del discurso hegemónico en general - nos vuelve *audiencia garante de la violencia de representación* con la que se borran los rastros de la violencia del sistema en la realidad, este film vuelve al espectador partícipe en la *representación de esa violencia*. Por eso estas dos instancias conforman la relación de viceversa, que propongo como el nudo epistemológico y el conflicto que hace avanzar la acción de la historia del film.

Esta relación de viceversa entre *violencia de representación* y *representación de la violencia* se evidencia en dos secuencias que, a mi criterio, conservan la esencia del film planteado en estos términos paradójicos que implican la desaparición de la relación dialéctica. Esta lógica idénticamente contraria es la implosión de los discursos en la que se neutraliza la pugna por la paridad de las fuerzas rivales. Las dos secuencias representan los dos puntos en una cinta de Moebius. Es un sistema cerrado que se agota a sí mismo y que en cualquier segmento de su vuelta sin fin puede encontrar la alegoría que explica la conspiración del capital sobre los sujetos.

Elegí para analizar las secuencias que relatan el hostigamiento del ex represor a la joven ciega y el asesinato de Bocha en el *shopping*. Ambas dan cuenta de esa sórdida oscuridad que subyace en la lisura y brillantez del neoliberalismo. Ambas son una fotografía de la represión “algunos años después” (Moulián, 1997, p.15). Ambas utilizan la tecnología y la comunicación como intensificación metafórica de la conspiración y en ambas se cuenta la responsabilidad del sistema dominante en la irreparable frustración de nuestras fantasías colectivas de libertad y justicia.

Sobre lo que ven los ciegos y los que miran sin ver

La escena del hotel alojamiento cuenta esta conspiración desde el espacio de la privacidad de la pareja en una habitación que en general alberga lo ilícito y prohibido que,

sin embargo, ocurre porque tiene un mercado. Este es el primer nivel secreto de este testimonio. Al ser un espacio privado y la mujer ciega, se dice y muestra allí el horror que se espera que no trascienda, por lo tanto sin vergüenza, explícita y directamente, sin preámbulos. En la luz mortecina de la habitación; en el sonido del agua que corre en el baño; en la reverberación de los pasos y las voces en la habitación vacía; en la indefensión de la ciega, nuestro imaginario incorpora el acto de la tortura de aquellas víctimas vendadas que, aun sobreviviendo, jamás reconocerían al torturador en las calles (pero que las víctimas aún sienten terror de escuchar su voz, como le sucede al personaje de Ana en *La historia Oficial*). De alguna manera, la posición de la ciega es la de todos los espectadores que habían presenciado la declaración de Scilingo ante cámara, que experimentaron la impunidad ante el testimonio. Esta espectacularización de la violencia funciona también como tortura psicológica que desorienta a los espectadores, impidiéndoles ver su lugar como individuos en el sistema global. En este contexto, resulta paradójico - u orgánico a la idea de viceversa - que quien ve sea la ciega. La idea de producir el testimonio en un espacio cerrado es comparable con la lógica mediática que, si bien difunde su mensaje, lo hace circular por un sistema hermenéutico cerrado porque es autoreflexivo, es decir su palabra no puede ser permeada por ninguna fuerza exterior, está encerrada. Pero la escucha voyerista del sobrino que conoce su identidad a través de los micrófonos, lo convierte en un HIJO, en víctima directa de aquel sistema represivo que su tío vivifica con su farsa. En el presente la opción del joven es seguir integrando la *audiencia garante* del abuso de poder o buscar alguna alternativa externa a la hermenéutica del poder.

La segunda secuencia en análisis se desarrolla en el espacio público, un *shopping center*, y a la vista de todos. En este caso es el espacio mismo el que establece la legalidad de la perversión. Pero tanto en aquella como en esta escena, de visibilidad espacial opuesta, el relato de la violencia es el mismo porque sigue dentro del circuito cerrado que prescribe la misma lógica de representación del sistema dominante.

Sarlo (1994, p.6) afirma que la organización arquitectónica de los *shopping* que invadieron el espacio ciudadano desde los noventa es una metáfora del sistema mismo, un simulacro de ciudad de servicios en miniatura que liquida los extremos de lo urbano y sus huellas en el tiempo. Espacio uniforme poblado de marcas y mercancías, en cuyos

entramados sociales se ausentan los pequeños intercambios económicos colectivos de la clase media: los oficios, los negocios de servicios, los negocios familiares, todos ahora empobrecidos por las multinacionales. Como el propio sistema neocapitalista, el *shopping* responde “a un orden total” que da la idea de “libre recorrido”.

La autora dice que el tratamiento de su espacio es el mismo del pasado en la memoria: lugares sin pasado urbano o lugares que usurpan espacios marcados por el pasado utilizándolos solo como decoración, con lo cual desaparece la geografía y la historia urbanas (16 y 19). Un dato de primordial importancia con respecto a esta secuencia del film sería problematizar qué tipo de edificio es el que apropia el *shopping*. Pues, en repetidos lugares del país, el mercado, guiado por su necesidad de crear espacios amplios y subdividibles en varios niveles, se dispuso a refuncionalizar edificios que son bastiones de los proyectos civilizatorios del Estado Nación, tal y como fueran las viejas escuelas modernas. La reconversión de escuela en shopping habla de la decadencia del sistema educativo y de los ideales de la educación del *soberano*, bandera de las fantasías nacionales de libertad y justicia, como si aquella institución nacional no estuviera en condiciones – al igual que el país - de enfrentarse en una batalla simbólica con los mensajes y bienes del Mercado. “El shopping constituye el espejo de la crisis de un espacio público donde es difícil construir sentidos” (Sarlo, 1994, p.23).

Volvamos a la escena de *Buenos Aires viceversa*. Cuando Bocha roba la cámara de un comercio del shopping desconoce que este simulacro de ciudad se encuentra patrullado por un circuito cerrado de televisión - por un sistema que observa y centraliza el “libre recorrido” de los transeúntes - y un escuadrón de empleados de seguridad, armados y autorizados a disparar. Cuando uno de ellos asesina al niño a sangre fría, todo el brillo, perfección y sensualidad del mercado puesto en los escaparates y las ofertas, toda la fantasía de contacto personal y calidez se develarán como *la ropa nueva del emperador*, dejando al desnudo lo horroroso del sistema que los produce. Mientras Bocha cae al piso en cámara lenta, al espectador todos los sentidos se le reordenan en un segundo.

Quiero recuperar un pensamiento de Sarlo (1994) que es medular en mi análisis:

...si la ciudadanía [hoy] se constituye en el mercado [entonces] los shopping pueden ser vistos

como los monumentos de un nuevo civismo, ágora, templo y mercado como en los foros de la Antigua Italia romana. (...) Los objetos del mercado son nuestros iconos pues pueden crear una comunidad (simbólica) imaginaria (la de los consumidores, cuyo libro sagrado es el *advertising*, sus rituales el *shopping spree* y la moda su código civil) (p.18 y p.30).

La alternativa estructural de la alegoría que estamos siguiendo propone que los objetos tecnológicos son dotados de poder simbólico, poder que debe esperarse recaiga en objetos cuya propia función genere la narrativa y produzca la conspiración. En este sentido, el objeto robado por Bocha no es aleatorio, es una cámara de video. Es el icono con que el sistema reproduce su legitimidad al generar la imagen de la realidad. Ese poder simbólico convierte al objeto en sagrado para el mercado. Para un sujeto subalterno como Bocha, su propiedad equivale a su emancipación simbólica porque poseería el instrumento para producir su propia representación y con él su victoria sobre la *violencia de la representación* con que se borra la violencia que produce y reproduce infinitamente su subalternidad. La cámara es, bajo esta óptica, el objeto de adoración del fetiche libertario del neoliberalismo. Volvamos ahora sobre las marcas del espacio ausente en que se emplaza la secuencia. Este asesinato es producido en un *shopping center*, espacio simbólico que se ha apropiado de otro espacio significativo; la escuela.³¹ La idea de este momento del film tiene una dimensión temporal; con Bocha cayendo se derrumban las fantasías del estado nacional y de la libertad en la democracia. La relación posible es: si en el pasado este edificio era el recinto para enseñar a niños como Bocha las herramientas que le permitiesen, no solo sobrevivir al sistema, sino además convertirse en futuro de nuestra sociedad, hoy, al desaparecer el presente como proyecto de nuestra historia, una herramienta del nuevo sistema, -el arma empuñada por un guardia privado-, es la que, en este espacio ahora transfigurado, enseña que bajo la lógica del sistema neoliberal los niños como Bocha no tienen chances de supervivir.

Este es el marco semántico donde releemos la escena; el *shopping center* es la perfecta localización simbólica de la totalidad como conspiración. El asesinato de Bocha es el ritual de omnipotencia del mercado que verifica el mito de la democracia neoliberal en un templo comercial y bajo sus leyes sagradas de defensa de la propiedad privada.

El chamán sacrificador es justamente un ex-represor que el mismo mito democrático liberó, lo puso al cuidado de su icono sagrado y lo legitimó al entregarle armas para reproducir - ritual y espectacularmente - su poder. Esta violencia es omitida en la representación televisiva del día siguiente, en la que el conductor/pastor expone antes sus televidentes/fieles una versión malversada de lo ocurrido que salvaguarda la lisura y candidez del sistema de mercado. A los ojos de los testigos presenciales, la falsificación de la representación los desorienta pero sienten el peso del poder en un orden mundial en el que carecen de lugar.

RECONSTRUCCIÓN DEL MAPA, CONSPIRACIÓN Y RECUPERACIÓN DE LA UTOPIA COLECTIVA

Con la declaración impune del ex-represor en lo privado y con el asesinato de Bocha en lo público, la alegoría de la conspiración ha completado el círculo epistemológico. Ambas situaciones trabajan sobre la forma en que el pasado dictatorial queda impreso como imagen latente en la memoria colectiva, condición determinante con la cual se representa y reproduce el desmantelamiento de nuestros anhelos de libertad y de los proyectos de futuro en la democracia neoliberal.

Buenos Aires viceversa puede ser entendido como la representación de una alegoría nihilista, que expresa la manera en que el mercado ha convertido a los sujetos del cambio social en lo que la sociología refiere como lo que llama las “mayorías silenciosas”.³² En este marco, el universo diegético del film refleja el proceso por el cual la proliferación de la información y de los medios genera una inercia o “agujero negro” que absorbe todos los mensajes y todos los significados “se engulle lo social” y los devuelve carentes de sentido (Baudrillard, 1994, pp.1-4). Pues bien, la estructura de la relación de viceversa que organiza narrativamente el film trabajó este agotamiento, esta implosión de sentidos, como una cinta de Moebius. Toda su estructura se reduce a un sistema de dicotomías que al final es sólo el anverso y reverso de su propio discurso centrífugo. En este sentido puede interpretarse a este film como una mirada nihilista baudrillardiana que ha dejado de creer en las fantasías del significado, porque, como

observa Douglas Kellner (1997) “privilegia este punto de inercia y un análisis de la irreversibilidad - [¿o de la relación de ‘viceversa’?]- de los sistemas, al punto de no retorno” (p.247). Como en la cinta de Moebius, cualquier escena de la película puede demostrar esa inercia de “implosión del significado en la media, de implosión de lo social en la masa, de implosión de esa masa en el agujero negro del nihilismo y pérdida del sentido” (Kellner, 1997, p.237). Así, el film expone claramente la forma en que cotidianamente no solo se nos impide representar la frustración del “no retorno” - de los sentidos y de los que desaparecieron en nombre de esos sentidos - sino que, con la naturalización de este impedimento, se nos hace imposible imaginar “la continuidad de nuestra propia historia” (Sarlo, 1994, p.194). Se nos arrebató la posibilidad de ser los sujetos de la historia.

Pero si abordamos al film como un hecho que se inscribe en las dinámicas configuradoras de la idea de realidad presente y pasada, es posible comprender su dimensión dialéctica. Ella da cuenta del control centralizado de la tecnología y la comunicación, pero también nos cuenta a través de ellas. La utilización metafórica de la tecnología y de la estética *en vivo* se impuso como la narración alegórica que demuestra a los espectadores que están presenciando *aquí y ahora* la conspiración del sistema hegemónico como *violencia de representación* de las relaciones entre los sujetos y el sistema global.

Simultáneamente esta metáfora deja claro que los elementos del todo son una forma de expresión del fenómeno, es decir que es posible determinar la estructura en sus efectos porque esta se presenta como la “causa inmanente” en ellos (Louis Althusser, 1965).³³ Al interpretar los hechos y personajes narrados en términos de efectos de una causalidad estructural, aparece la narración alegórica maestra de la utopía colectiva. Esta alegoría fundamental reúne al film de Agresti con otros textos y sucesos reales que se los lee como episodios, es decir, como conflictos humanos dentro de una gran historia que comparte en lo colectivo su tema o *plot* fundamental. *Buenos Aires viceversa* se vuelve de este modo palabra en el gran discurso de la utopía colectiva. Así, el universo simbólico del film se integra a una estructura mayor: el proyecto de obra de arte que ya no es la manifestación individual y aislada que prescribe la estética individualista inherente al capitalismo, sino parte de una comunidad semántica donde sus

sentidos se conjugan en un mensaje plural. Bajo el horizonte interpretativo de Jameson (1981), este film se convierte en un “ideologema” (p.76). Por eso la narración de Agresti se plantea abierta, casi como un capítulo o escena de un acto mayor. Nunca se nos presentan las escenas completas; vemos fragmentos de cada momento de la acción; desconocemos el destino de sus personajes; no se nos ofrece un cierre dramático. Esta estructura alegórica refiere a los personajes como “efectos descentrados” (Jameson, 1981, pp.72-74) o partes de una única figura capaz de representar la unidad o “estructura”: el personaje de la comunidad. Y así justifica la incorporación a su argumento y a su lenguaje de la imagen y estrategias de visibilidad de sujetos que son a la vez restos de la derrota y herencia de la utopía. Los HIJOS y el trauma social se representan como “huellas materiales y simbólicas” de aquella utopía en el tiempo, materializando la idea de continuidad de este *plot* en la historia. Ambos se convierten en un contexto significativo que permite imaginar, poner en imagen, hace ver y oír, esta continuidad de la historia colectiva que -aunque desaparecida de las agendas discursivas del relato hegemónico – el film reescribe en el inconsciente político del espectador.

De este modo *Buenos Aires viceversa* restaura en la superficie del texto lo reprimido y enterrado de esa historia fundamental. La alegoría de la conspiración se vuelve el mapa cognitivo al romper con la inercia del círculo cerrado, exceder los límites del sin sentido y asumir una significación extra diegética. Esta forma narrativa genera una fuerza antitética extraordinaria, se asemeja más a un tipo de narración que obedece a la lógica del zapping televisivo que repentinamente hubiera tomado otra discursividad maestra para su reproducción hiperreal. Y esta podría ser un arma tan poderosa como la conspiración discursiva de las redes del capitalismo global.

•

A MODO DE CONCLUSIONES

UNA COMUNIDAD SEMÁNTICA

•

El aspecto más incómodo respecto de Hook (después de su garfio de acero) era su amabilidad: cuanto más peligroso se ponía, más amable se mostraba. Y solo una cosa había que lo atemorizara más en el mundo; eso era la imagen de su propia sangre. (J. M. Barrie, *Peter Pan*, 1911, p.76, mi traducción)

En el contexto argentino de la primera década de posdictadura el discurso del poder ha intentado la práctica política de la democracia borrando sus responsabilidades históricas respecto del horror implementado para su instauración durante la represión militar oligárquica (1976-1983). Las estrategias de espectacularización de indiscreción/negación de la violencia que dominaron este período se deben comprender como sus esfuerzos para conservar el discurso del fetiche burgués, de que la esfera de lo económico nada tiene que ver con la esfera de lo político. Por esa razón, la dinámica de simulación del poder en la redemocratización se ha concentrado especialmente en la producción de una memoria colectiva pasiva, que extirpe de la historia lo que refiera a los motivos que causaron estos hechos. Su consecuencia: trauma, atomización, desaparecidos y sobrevivientes de la catástrofe no eran leídos como marcas históricas de estos hechos porque su presencia en el relato histórico develaría el disfraz del fetiche que es, a final de cuentas, el mito fundante de la lógica del mercado. Recapitemos ahora sobre los modos en que el cine aquí analizado ha puesto imagen a este eufemismo.

En los análisis de textos cinematográficos abordados por este libro como ejemplos de mapas cognitivos renarradores de la memoria colectiva del período, se incursionó en su triple capacidad de reinterpretar, representar y reconstruir el relato histórico. Este examen adoptó una modalidad sincrónica, es decir, observó de qué manera aparecían estos tratamientos discursivos en cada film en particular. Cada una de las aproximaciones enfatizó uno de estos aspectos. Así, podemos notar que *La historia oficial* puntualizó mayormente los aspectos de reformulación de los marcos interpretativos de la memoria; *Un muro de silencio* lo hizo, a su vez, sobre los problemas de la representación de esa memoria; y *Buenos Aires viceversa* acerca de las condiciones de performatividad política que su texto ofrece a la construcción de la memoria social. Vale aclarar que los casos analizados fueron observados en su calidad de “actos simbólicos” que

reflejaban una problemática presente respecto del tratamiento social de la memoria, al tiempo en que también se insertaban dialécticamente en las dinámicas discursivas hiperreales de construcción de las verdades del pasado dictatorial.

Este movimiento simbólico con que el cine se presenta, bajo la forma de un simulacro de verdad circulante en las mismas dinámicas discursivas del poder, constituye el mapa cognitivo con que el cine intervino en la construcción de un nuevo relato de verdad y esta fue su posibilidad de performatividad política. La opción de realzar en cada capítulo uno de los tres ejes del mapa no fue aleatoria, pues atendió a las urgencias discursivas que dicho aspecto había aportado en cada uno de sus momentos de producción. De este modo el film de Puenzo en 1985 ofrecía una respuesta a las necesidades de reformar el marco interpretativo del pasado que las políticas de redemocratización estaban ofreciendo. Entonces era necesario reconocer la pertinencia de una simulación utópico/política de un nuevo campo de verdad donde alojar aquella *historia otra* que la discursividad hegemónica pretendía dejar de lado. Por su parte, la película de Stantic en 1993 se ha presentado como la respuesta al estado melancólico que la declaración de los indultos dejaba como resto en aquellas memorias traumáticas que - al ver fragmentados sus nexos significantes - habían *perdido la palabra*. Si el texto filmico desde su rol de objeto cultural se ofrecía como la “superficie de inscripción”, la película de Agresti surge contemporáneamente a la aparición pública y política de HIJOS, 1996, movimiento social que venía a resolver las dicotomías de autoridad entre las víctimas monopolizadoras del dolor y aquellos agentes de la memoria que no eran víctimas directas del destroz. La mirada que se hizo ineludible sobre este film fue aquella que lograra develar las influencias estético/políticas que este grupo social imprimía en su lenguaje. Al concluir este ciclo (1985-1996) ya no era necesario, como dice Richards (2000, p 165), representar un “pasado como pasado” sino que basta con representar “el pasado en el pasado”, y esto se consiguió a partir de poner nuestro presente inmediato frente a las cámaras que devolvían una imagen de la Argentina dictatorial “algunos años después” (Moulián).

Hecho este repaso de los objetivos fundamentales del análisis sincrónico de cada capítulo, es necesario reflexionar sobre una lectura diacrónica de cada uno de estos ejes atravesando los tres films, para reconocer sus marcas intertextuales con las que, según

creo, se ha construido una comunidad semántica. Es decir, un campo hermenéutico nuevo que podría coincidir con el concepto de “poética de la posdictadura” presentado por Moulián (1997, p. 7) como la emergencia de un discurso que surge después de haber agotado todo idioma convencional, paradigma o medida de representación; como la articulación de mi unión con el Otro. En este nuevo universo simbólico se pueden reconocer tres figuras primordiales que quedan representadas y asimiladas por este lenguaje intertextual: el testimonio; la figura del hijo de desaparecido y la alegoría. El resultado de la deducción cronológica hecha sobre esta trilogía filmica devela a las figuras de esta comunidad semántica como la referencia ideológica y representacional para la nueva generación cinematográfica que le sucedió a finales de la década de los años noventa, donde los relatos se construyen de los retazos de ese pasado observados en el presente de fin de milenio. En la importancia que estas representaciones hayan tenido para la próxima década cultural se comprueban las posibilidades performativas del mapa cognitivo en el escenario posdictatorial y posmoderno argentino como renarración de la memoria histórica colectiva.

SOBRE EL TESTIMONIO EN EL VECTOR QUE RECONFIGURA LOS MARCOS INTERPRETATIVOS

El nuevo relato histórico formulado por *La historia oficial* como narrativización utópica del texto ideológico de los “agentes de la memoria” se incorporó de una manera dialéctica a las dinámicas hiperreales del discurso dominante. Esto tuvo lugar a partir de una reformulación de los marcos interpretativos fundantes del criterio historiográfico hegemónico, con lo que se logró proveer un contexto para reconocer articuladamente los hechos del horror del pasado dictatorial. A partir de este film se los puede entender como la estrategia de instauración de la lógica neoliberal y como el patrón de dominación a largo plazo, cuyo poder se hace sentir aún bajo una forma de democracia liberal. Esta intervención en la construcción de la memoria colectiva se logra especialmente a través de la simulación de un nuevo marco signifiante para encuadrar aquellos testimonios sobre la represión que el discurso de la historia oficial de

redemocracia estaba convirtiendo en restos. Esta reconstrucción del relato histórico es, simultáneamente, un proyecto contra-hegemónico porque ayuda al espectador a sentirse identificado, directa o indirectamente, con el círculo de afectados por ese horror, y con esto lo libera de su condición de audiencia garante, tanto de las atrocidades del pasado como de su justificación en el discurso hegemónico del presente.

¿Cuál fue la evolución del eje de la reconstrucción de los marcos de interpretación en relación a la simulación de testimonio como instrumento de esta operación en las otras dos películas analizadas? En *Un muro de silencio* ya no se trató de una integración literal de testimonios reales que en el texto de ficción van a encontrar una nueva interpretación ejemplar, como se hizo en *La historia oficial*. En la película de Stantic lo que se discute precisamente es aquella simulación política/utópica del testimonio. Quiero decir que se problematiza la raíz misma de su construcción discursiva como legítima representación de la experiencia de la víctima. Las necesidades de análisis de este conflicto epistemológico y moral dentro del film involucraron distanciar esta simulación. Hubo que separarla del contexto diegético *realista* del film y colocarla en un segundo plano de ficción, aceptando de este modo su estatus de simulación, de ficción dentro de la ficción, y también su aporía, pero manteniendo su aporte de verosimilitud y empatía para contar una doble historia: en el segundo nivel de ficción la del pasado como pasado, y en el primer nivel la del pasado en el pasado. El efecto que el espectador recibe de esta doble simulación testimonial le exige un profundo trabajo elaborativo del duelo para reconstruir los marcos de significación que el film ha revelado irrecuperablemente quebrados. La problematización del testimonio en este caso también involucra el lugar del espectador como tercer sujeto en la reconstrucción de la memoria. En *Buenos Aires viceversa* el problema de la simulación testimonial constituye la base misma de su lenguaje, es decir que el testimonio ha volcado hacia dentro del cuerpo del film sus dinámicas de construcción discursivas. Los aspectos de transmisión del trauma en un contexto *en vivo* y la necesidad de volver a escuchar parte del conflicto testimoniado se convierten en los motores narrativos y estéticos del film. Allí es donde queda alojada la simulación en tanto construcción discursiva. La testimonialidad ofrecida por el film apunta a volver al escenario presente y a sus habitantes para hacerlos testigos de esa catástrofe social y desde su configuración na-

rrativa saca a la superficie del texto los momentos de manifestación de ese trauma en todas las texturas presentes de lo social.

Esta reinterpretación de la verdad, construida desde estas tres películas, logra amplificar los límites interpretativos del destrozamiento. En un sentido temporal, porque a partir de estas películas se revelaba de qué manera aquel pasado de horror que la discursividad oficial quería dejar cancelado, exponía en el presente sus heridas y sus restos. En un sentido espacial, porque los alcances de ese trauma ya no se circunscriben a las víctimas directamente afectadas, sino que la sociedad en su conjunto ha quedado envuelta también en la catástrofe y, en un sentido causal, porque su narración logra establecer nexos que ligan la violencia de la dictadura con la falta de justicia y de contención social e institucional de la democracia. Se trata de un relato que prueba las responsabilidades del programa económico/político del neoliberalismo con los actos del terrorismo de estado en dictadura y de la corrupción política en democracia neoliberal.

Este es el nuevo relato de verdad narrativizado en la memoria colectiva a través de su dinámica intertextual, cuyo hilo conductor fue durante esta década la figura recurrente del testimonio como prueba para enfrentar la discursividad empirista de la historia oficial. También se presentó como problema epistemológico de los canales de transmisión de la memoria traumática y, finalmente, como dinámica discursiva capaz de penetrar el lenguaje filmico y desde allí proponerse como el efecto o la expresión de una causalidad estructural mayor: la recuperación de utopías colectivas. En este nivel, las películas interrogadas logran reconstituir - en los marcos interpretativos sociales - aquellos sentidos de pertenencia a lo colectivo y de los ideales del cambio social que la discursividad del poder había hecho desaparecer.

SOBRE LA ALEGORÍA EN EL EJE DE REPRESENTACIÓN

Si la renarración histórica de la memoria dependía, en gran medida, de la deconstrucción e intervención que el cine pudiera ejercer en el relato histórico hegemónico - y en circunstancias de que este último se autorizaba discursivamente a través de los canales hegemónicos hiperreales - es preciso dedicar algunas palabras a las observaciones

obtenidas sobre las estrategias empleadas por este grupo de películas para incursionar en estos circuitos de institucionalización de la verdad. Estos aspectos se refieren a la representación en y de las dinámicas hiperreales de construcción de la realidad de la historia: *de* porque revela en su narración las mecánicas de la construcción hiperreal, es decir, la ingeniería discursiva con que se presentan ciertos textos como realidades o verdades; es lo que tiene que ver con la representación. *En* pues se vale de la verosimilitud que los textos del poder comportan en la lógica de la hiperrealidad para incorporarse en esta lógica de construcción de la realidad con su propio relato de verdad o textualización ideológica. Esto es lo que se entiende con sus estrategias de narrativización en el inconsciente y su performatividad.

La renarración que este eje ofrece se juega como un problema de meta intertextualidad y en los tres casos el conflicto se resuelve a partir de asumir una estructura alegórica. Si bien con tonos diferentes que van de la utopía al nihilismo, pasando por el estado melancólico, la alegoría se presentó como la organización adecuada en cada momento histórico para dar cuenta de este doble juego del lenguaje de y en los procesos de construcción de la verdad. Procesos que corresponden a las instancias de textualización y narrativización de esa verdad en el inconsciente político, al tiempo que dan cuenta de la representación ideológica de lo hiperreal y su intervención política en lo real. La alegoría se ha presentado, entonces, como la estrategia de ubicuidad necesaria para generar una memoria activa que a su vez logre vencer los patrones de comportamiento de los espectadores asumidos en la identidad de audiencia garante de la atrocidad. En este sentido, los relatos filmicos irán comprometiendo crecientemente al espectador en una actitud de sujeto constructor de la memoria, oponiéndose cada vez más a los relatos catárticos del poder con que desde siempre se ha venido reproduciendo su condición de audiencia. Esta operación alegórica empleada por estas películas fue observada de una doble manera: cuáles fueron los textos hiperreales que estos filmes pusieron en cuestión en sus distintos momentos de primacía, y cómo lo hicieron hacia dentro y hacia fuera de su diégesis.

La película de Puenzo debió enfrentar los discursos jurídicos, mediáticos y políticos que legitimaban la historia oficial. *Un muro de silencio* lo hizo frente al discurso político del neoliberalismo que en los años noventa se había enraizado en el sentido

común. No se enfrenta a los medios porque en ese momento la escena periodística estaba guardando silencio. Se enfrenta entonces a lo que los medios y la sociedad toda callaban. *Buenos Aires viceversa* debe contratarcar la *violencia de representación mediática* que estaba vaciando de sentido político a la memoria de la represión, al tiempo que actualizaba el miedo y reconstruía la garantía de las audiencias. El cómo de esta representación también es orgánico a la escena que aborda, es decir, a los sistemas simbólicos disponibles en cada momento para construir la alegoría. En *La historia oficial* se asienta la estructura alegórica en personajes individuales emblemáticos, que representan a los grupos sociales que estaban interviniendo en las negociaciones sobre las realidades del pasado. En un segundo nivel coloca el sub-plot de la relación de Alicia con sus alumnos, para metaforizar las discusiones que en la arena política se estaban desarrollando en torno a la negociación de los marcos interpretativos de la verdad del pasado. En el plano de su capacidad performativa política, su alegoría es utópica porque en estas negociaciones que representa subyace un relato ejemplar: el que propone que, con una historia individual se puede renarrar toda la historia en la memoria colectiva.

La utilización de la alegoría en *Un muro de silencio* aborda los conflictos que el quiebre de representación mismo ha dejado como resto en los lenguajes simbólicos y en la experiencia de lo real. En este sentido, la película de Stantic se propone como alegoría benjaminiana que refleja el conflicto de representación entre el quiebre de los marcos significantes y la pérdida de la palabra, desde una representación que asume que su propio lenguaje también ha sido afectado por esta impotencia simbólica. Estos dos niveles narrativos revelan un estado melancólico y sin salida, pero la alegoría del film tiene una dimensión extradiegética que se configura en la lectura suprasensible que debe realizar el espectador. Aquí es donde la alegoría deja de ser abismo melancólico y se convierte en narrativización textual de otro rango de referencialidad política extranarrativa que impulsa el trabajo del duelo.

En *Buenos Aires viceversa* el recurso de la alegoría reside en el develamiento de la conspiración de los discursos del mercado para desorientar al individuo y hacer caer sobre este la inequidad de poder existente entre el orden global y los sujetos. También aquí existe una exposición de dos miembros, pero estos no se dividen en niveles de un

modo dialéctico - como en los otros dos filmes - sino que se integran al relato en lo argumental y en lo estético en una relación de viceversa. De este modo la alegoría de conspiración tiene dimensión compacta, cuya maquinaria hermenéutica es la representación de y a través de esa misma dinámica de intensificación de la información y la comunicación que pretende criticar. Su relato se construye como circuito cerrado de significados que de tanto citarse a sí mismos hacen implosionar todos los sentidos. Puede por esto aparecer como relato nihilista, pero debemos advertir - como ya lo hicimos con los otros dos casos - que la alegoría es la expresión semántica del mapa cognitivo de renarración de la memoria histórica colectiva. Por eso todavía es necesario acceder al último nivel del mapa, que abraza las cuestiones referidas a la repercusión e intercambios entre estos relatos y lo social, es decir la organización sintáctica de esa renarración. Aquello que tiene que ver con la dimensión dialéctica hacia fuera de su texto, con la cual acceder a las negociaciones de lo real.

LOS H.I.J.O.S. Y EL PROYECTO DEL CINE SOCIAL EN LA PERSPECTIVA DE LA PERFORMATIVIDAD POLÍTICA DEL MAPA

En su afán de reconstruir los marcos de interpretación de la memoria que permitan enlazar lo sucedido durante la dictadura hasta el presente vivencial posdictatorial, este cine ha develado en su lenguaje ciertas herencias estético/políticas del proyecto de arte de compromiso social vigente previo al atropello dictatorial. La recuperación de este proyecto estético es, para el grupo de películas analizadas, la forma simbólica de articular el presente con los sentidos utópicos del pasado. Al mismo tiempo - utilizando sus estrategias narrativas - hace frente a los procesos discursivos de quiebre de significación de los sentidos del pasado operados por la referencialidad infinitamente reproducida del poder.

Los tres filmes - en su presentación alegórica intradiegetica (utópico, melancólico y nihilista) - podrían aparecer en su dimensión intertextual como exponentes de un relato del fin de la historia. De hecho, la utilización alegórica de los personajes individuales que siempre aluden a agrupaciones políticas y actitudes sociales de soli-

daridad, y la reorganización del marco interpretativo que expandió los límites de la catástrofe temporal, espacial y causalmente, llaman la atención sobre su posible relación intertextual en tanto pertenecientes a una comunidad semántica donde el texto fílmico es leído como aparato de lucha hegemónica o ideograma del discurso utópico de lo colectivo.

En este sentido el universo de sentido del cine de posdictadura parece seguir obedeciendo al proyecto planteado por el Nuevo Cine Latinoamericano en los años sesenta. Éste surgió como un discurso unificado que se propuso - desde una filosofía antihistoricista y antiimperialista - recontar los acontecimientos del pasado y del presente dentro de *la gran historia colectiva*. En aquellos años tan influenciados por la revolución cubana, el cine latinoamericano comienza a pensar que si los códigos tradicionales de narración cinematográfica han sido utilizados para afirmar la idea del neocolonialismo, sería por lo tanto una estrategia revolucionaria invertir los códigos narrativos del sistema hegemónico. Leído desde este lugar, podríamos decir que el Nuevo Cine se había propuesto como restitución de la voz de la cultura popular porque dejaba que su obra revelara las polémicas con la que la voz singularizante de los discursos hegemónicos se había apropiado discursivamente de su hermenéutica. En este sentido puedo concluir que el grupo de películas que analizo se pueden contar entre las que pudieron continuar con este proyecto. Esto aunque en la posdictadura hayan recurrido a la forma alegórica como medio para explicar estas dinámicas, dado que tales dinámicas ya no eran posibles de representar frontalmente por haber desaparecido los marcos que anteriormente abrazaban estos proyectos desde su totalidad significante. Por eso sostengo que los filmes de Puenzo, Stantic y Agresti se unen en el proceso de construcción del relato histórico en el inconsciente político al vincularse en lo narrativo/ideológico en tanto son ideograma - es decir que esa es su dimensión de textualización - y se encuentran también en la representación alegórica - que es su estrategia de narrativización -. Así es como su mapa cognitivo conjuga lo ideológico (textualización) y lo utópico (narrativización), para ofrecer una prescripción de cómo está construida la realidad posmoderna.

Esta revelación de las polémicas con la que la voz singularizante de los discursos hegemónicos se había apropiado discursivamente de la hermenéutica de los sectores

populares significó - en el momento de los comienzos del Nuevo Cine Latinoamericano - el empleo de la violencia estética para dar cuenta de la violencia del propio sistema de explotación, lo cual involucraba exponer el documento crudo y real del hambre y la miseria. Decía por entonces Glaubert Rocha (1965): “Solo la cultura del hambre despertando todas sus estructuras puede sobrepasarse a sí misma cualitativamente; la manifestación cultural más noble del hambre es la violencia” (p.59). En los filmes de posdictadura analizados, al escenario de explotación con el que los directores se encuentran se le ha sumado otro eslabón en la cadena discursiva de apropiación de la hermenéutica: la *violencia de representación* con que se retrata la realidad que devuelve una imagen que ha hecho desaparecer las huellas de la violencia del sistema mismo. Esta es la violencia de la hiperrealidad con la que estos tres filmes se debieron enfrentar de un modo cada vez más pronunciado. En este contexto representar con violencia - al mejor estilo *Cinema Novo* - significa representar con violencia a la violencia de la representación. Para los tres cineastas estudiados ello implicó agredir cada vez más acentuadamente los códigos y signos con que la hiperrealidad nos arremete malversando lo real y, además, reproducir otra referencialidad. Esto es, simular otro contexto de significación que pudiera multiplicarse dentro de las mismas tramas de su comunidad semántica, para reproducir los sentidos en un movimiento contrario al de implosión de significados de la postmodernidad.

Pero si en esto parecen continuar con el proyecto de cine social del Nuevo Cine Latinoamericano, debemos reconocer que - sin abandonar su agenda ideológica de preservación de lo colectivo sobre lo individual, del cambio social sobre la explotación, de la representación de la violencia sobre la violencia de representación - el cine de la primera década posdictatorial realiza un alejamiento paulatino del lugar de cine vocero. Se desplaza de la relación del intelectual/artista que no cuestionaba su “legítimo” derecho de representar al subalterno. En el cine que analizamos se produce una deconstrucción de esta posición; *La historia oficial* la contiene junto a su propia discusión de la historia hegemónica; *Un muro de silencio* hace de este conflicto uno irresoluble que se convierte en el tema mismo de su película; y *Buenos Aires viceversa* lo lleva al extremo en el cual la realidad penetra en su propia voz, es decir que los conflictos de lo real se apoderan estéticamente de la representación.

De este modo estos tres filmes comparten en el nivel de su performatividad política los sentidos de pertenencia a la entidad simbólica que los une política, ideológica, estética e históricamente. En el cuerpo de este nuevo sistema hermenéutico comenzaron a aparecer imágenes, personajes intertextuales que - en su carácter de símbolos o representaciones de sectores y grupos operantes en la vida social - vuelven al film y a sus personajes miembros de un discurso colectivo.

En este contexto la figura del hijo de desaparecidos se convirtió en la huella material y simbólica de la memoria del desgaste de aquella utopía de lo colectivo. La representación de la figura del hijo ha servido de reescritura de estos filmes en la lógica del ideograma, es decir que se reveló como el elemento aglutinante que los ha ligado íntimamente.

Con la figura del hijo las tres películas entran en un diálogo narrativo intertextual, donde cada film deja irresuelto el conflicto de la memoria como puerta abierta para que lo retome el siguiente. De este modo, *La historia oficial*, ambientada en 1983, había concluido su relato con un plano entero de Gaby; la niña de cinco años se mecía en la hamaca y cantaba la canción de María Elena Walsh *En el país del no me acuerdo*; la imagen en penumbra, el murmullo de la niña, el movimiento en vaivén, repetitivo e incesante de la mecedora, sugieren al espectador la persistencia del conflicto. Necesitamos saber por lo tanto qué ha sucedido con esa generación. Así, en 1993 se exhibe *Un muro de silencio* que, ambientada en 1990, presenta otro personaje de esa generación, ahora una adolescente de dieciséis años cuyo padre ha desaparecido, quien está reconstruyendo o negociando, junto a los otros personajes, los fragmentos del pasado para formar su memoria de lo ocurrido. Al final del film la niña, en la puerta de uno de los ex-campos clandestinos de detención, pregunta a su madre si la gente sabía lo que estaba sucediendo; la madre responde que todos sabían. En ese momento la niña mira a la cámara, es decir directamente al espectador. La imagen se congela en esa mirada con la que concluye el film. Aparece aquí la mirada del hijo que necesita una respuesta de parte del espectador, de la sociedad toda, sobre el pasado y sobre el presente. En 1996 aparece *Buenos Aires viceversa* con un relato que presenta a esta generación como sobrevivientes o marcas de las luchas sociales del pasado. La protagonista es ahora una joven de diecinueve años. Esta joven sabe de su condición, ha sido adoptada

por sus tíos y ha vivido pensando en sus padres, necesitando conocerlos. La joven se llama Daniela y al mirarla es inevitable pensar en la niña de *La historia oficial*. No son pocos los elementos visuales que sugieren esta conexión: la imagen casi infantil de Dany en su vestimenta, en sus trenzas; el parecido de sus nombres, Gaby y Dany; la aparición de otros personajes secundarios de *La historia oficial* que, al reinscribir su imagen en la película de Agresti, recuerdan al inconsciente del espectador aquel mundo de sentido. Recordemos que al final de la película de Puenzo no se sabe si la pequeña será restituida a su familia original o no. Es muy posible que esto sí sucediera y que fuera restituida a su familia y adoptada por sus tíos. Vale hacer la relación de estos dos personajes no por imponer al autor de *Buenos Aires viceversa* este sentido, sino por reconocer que este recurso de alguna manera permite dar al discurso contrahegemónico del cine un cierre después de una década de negociaciones con la memoria. Este es un guiño hecho dentro del campo de autorreferencialidad que sus propias relaciones intertextuales han creado. De este universo de significación virtual - que es hoy ya parte de la historia argentina - el film de Agresti reutiliza la huella utópica y mnémica que *La historia oficial* dejó en la audiencia, cuando su alegoría propuso que el conocimiento y aceptación de la verdad eran un paso hacia la justicia. Trece años después, en el escenario apático y amnésico, después de olvidados no solamente los crímenes sino también los indultos, la llamada intertextual de Agresti es un guiño sarcástico y doloroso: el director muestra al espectador - y de un modo bastante violento - cuál ha sido el destino de aquella niña y de la sociedad en general después de frustradas las fantasías de libertad y justicia que la redemocratización quiso disfrazar y la consolidación capitalista desmanteló para siempre. Es a ella, a la hija del destrozado, a esa Gaby-Dany, (arquetipo de H.I.J.O.S. y de la nueva generación de cineastas que luego darían vida al *nuevo Cine Argentino*) a quien se le encarga el trabajo de representar las calles de la democracia neoliberal. ¿Qué otra cosa podría haber devuelto de esta ciudadela mitológica del mercado que no fuera si no *la imagen de su propia sangre*?

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. and Horkheimer, M. (1947). *Dialectic of enlightenment* (Dialéctica de la Ilustración), Trans. John Cumming. New York: Seabury Press.
- Achúgar, H. (1992). "Historias paralelas/historias ejemplares: La historia y la voz del otro" en Achúgar, H. and Beverley, J. (eds). (1992). *La voz del otro: Testimonio, subalternidad, y verdad narrativa*. Lima: Latinoamericana, pp. 61-83.
- Althusser, L. (1965). *Pour Marx*. Paris: Maspero S.A.
- Arendt, H. (1951). *The origins of totalitarianism*. New York: Schocken Books.
- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Baudrillard, J. (1978a). *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Trans. Antonio Vicens y Pedro Rovira. Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, J. (1978b). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. Trans. by Sheila Faira Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Benjamin, W. (1977). *The origin of german tragic drama*. Trans. John Osborne. London: New Left Books. [1928].
- Barrie, J. M. (1911). *Peter Pan*. London: Hodder & Stoughton.
- Beverley, J. (1989). The margin at the center: on *testimonio* (Testimonial Narrative), *Modern Fiction Studies*, 35(1), pp. 11-28.
- Beverley, J. (2002). "Introducción" en Achúgar, H y Beverley, J. (eds.), *La voz del otro. Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Lima: Latinoamericana, pp.17-29.
- Beverley, J. (2010) *Testimonio sobre la política de la verdad*. Trans. Irene Fenoglio & Rodrigo Mier. México. Bonilla Artigas Editores.
- Benjamin, W. (1989). "On the concept of history", [1940]. In S. Bronner and D.Kellner (eds.), *Critical theory and society: A reader*. U.K.: Psychology Press, pp. 255-263.
- Brecht, B. (1964a). "The street scene: a basic model for an epic theatre", [1940] Trans. Willett, en *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*, J. London: Methuen, pp. 121-129.

- Brecht, B. (1964b). "A short organum for the theatre", [1948], Trans. John Willett en *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*. London: Eyre Methuen, pp. 179-205.
- Buchanan, P. G. (1997). "Counterhegemonic strategies in neoliberal Argentina". *Latin American Perspectives*, 24(6), 113-132.
- CONADEP (1984). *Nunca Más*. Buenos Aires: EUDEBA.
- De Toro, F. (1984). *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Ottawa: Girol.
- Eisenstein, S. (1964). *Film form: Essays in film theory [1928-1945]*. Cleveland: World Publishing Co.
- Feld, C. (2000). "El rating de la memoria en la televisión argentina" en N. Richards, (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, pp. 77- 86.
- Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: the birth of the prison*. London: Penguin Books.
- Galende, F. (2001). "Posdictadura, esa palabra" en N. Richards & A. Moreiras (eds.) *Pensar en/la Posdictadura*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, pp.143-152.
- García, A. (2000) "Por un análisis político de la desaparición forzada" en N. Richards (ed.) *Políticas y estéticas de la Memoria*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, pp. 87-92.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.
- Garro, A. M. y Dahl, H. (1987). "Legal accountability for human rights violations in Argentina: One step forward and two steps backward". *Human Rights Law Journal*, Vol. 8
- Gelman, J. y La Madrid, M. (1997). *Ni el flaco perdón de Dios*. Buenos Aires: Planeta
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: literature in the second degree*. Nebraska: U of Nebraska Press.
- Graziano, F. (1992) *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality & Radical Christianity in the Argentine 'Dirty War'*. San Francisco: Western Press.
- Gramsci, A. (1971) *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci [1927-1935]*, Ed. and Transl. by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. N.Y.: International Publishers.
- Herlinghaus, H. (2001). "Sobre la 'insubordinación' de la memoria y sus narraciones críticas" en N. Richards & A. Moreiras (eds.) *Pensar en/la Posdictadura*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, pp. 55-63.

- Jameson, F. (1981). *The political unconscious: narrative as a social symbolic act*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jameson, F. (1992). *Geopolitical aesthetic: Cinema and space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jelin, E. (1995). "La política de la memoria: el movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina" en C. Acuna (ed.) *Juicio, castigos y memorias: derechos humanos y justicia en la política argentina (No. 203)* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, pp. 101- 146.
- Kaplan, T. (2004). *Taking back the streets. Woman, youth and direct democracy*. Berkeley: University of California Press.
- Kellner, C. D. & Best, S. (1997). *The postmodern turn*. N.Y.: Guilford Press.
- King, J. (1995), "Breaching the walls of silence: Lita Stantic's Un muro de silencio", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 20, No. 1, pp. 43-53.
- Kristeva, J. (1997 [1978]). *Sol negro: depresión y melancolía*. Monte Ávila: Editores Latinoamericanos.
- Laclau, E. (1981). "Teorías marxistas del Estado: debates y perspectivas" en Ernesto Laclau, & Norbert Lechner (eds.) *Estado y política en América Latina*. Mexico: Siglo XXI, pp.25-59.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. (1981). *Diccionario del Psicoanálisis*. Barcelona: Labor.
- Lévi-Strauss, C. (1963). *Structural anthropology*. Trans. Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. New York: Doubleday Anchor Books.
- Levinson, B. (2001). "Pos-transición y poética: el futuro de Chile actual" en N. Richards & A. Moreiras (eds.) *Pensar en/la Posdictadura*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, pp. 44-53.
- Loraux, N. (1998). *Mothers in mourning*. Corine Pache (trad.). Ithaca: Cornell University Press.
- Lyotard J.F. (1984). *The postmodern condition: a report on knowledge*. Trans. Geoff Bennington & Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press.
- Marchant, P. (2000). *Escritura y Temblor*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.

- Martín-Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Naucalpan, México: G. Gili.
- Moulián, T. (1997). *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago, Chile: LOM-ARCIS.
- O'Donnell, G. (1992). "Transition, continuity, and paradoxes" en Scott Mainwaring (ed.) *Issues in democratic consolidation: The New South American Democracies in Comparative Perspective*. Notre Dame, Ind: Helen Kellogg Institute for International Studies by University of Notre Dame Press, pp.17- 55.
- Oszlak, O. (1984) *Proceso, crisis y transición democrática*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 2 vols.
- Richards, N. (1993). "The Latin American problematic of theoretical-cultural transference: Postmodern appropriations and counter appropriations". *South Atlantic Quarterly*, 92, (3), pp.453-459.
- Richards, N. (2000). "Imagen-recuerdo y borraduras" en N. Richards (ed.) *Políticas y estéticas de la Memoria*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, pp.165-172.
- Richards, N. (2001). "Las marcas del destroz y la reconjugación de lo plural" en N. Richards & A. Moreiras (eds.) *Pensar en/la Posdictadura*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, pp.103-114.
- Richards, N. y Moreira, A. (2001) "Introducción", en N. Richards y A. Moreira (eds.) *Pensar en la Posdictadura*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad /*. Barcelona: Paidós.
- Rocha, G. (1982). "An esthetic of Hunger", [1965c]. *Brazilian Cinema*. Eds. Randal Johnson and Stam. Austin: University of Texas Press, pp. 68-71.
- Rojas, F. (1981). "El Estado capitalista y el aparato estatal" en Norbert Lechner (ed.) *Estado y política en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, pp. 133-171.
- Rojas, S. (2001) "La visualidad de lo fatal, historia e imagen" en N. Richards y A. Moreira (eds.) *Pensar en la Posdictadura*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, pp. 285-297.
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y video cultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? In Nelson, C., & Grossberg, L. (Eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Illinois: University of Illinois Press, pp. 271-313.
- Taylor, D. (2002) "You are here. The DNA of performance", *The Drama Review*,

- 46.1(Spring), 149-169.
- Taylor, D. (1998). "Making a spectacle: the Mothers of Plaza de Mayo" en Juan Cohe-Cruz (ed.) *Radical Street Performance: An International Anthology*. New York: Routledge, pp. 74-85.
- Taylor, D. and Villegas, J. (eds.) (1994). *Neotiating performance: Gender, Sexuality and theatricality in Latin/o America*. Durham: Duke University Press.
- Tedesco, L. (1999). *Democracy in Argentina. Hope and disillusion*. London: Frank Cass.
- Todorov, T. (2000) *Los abusos de la memoria*. Trans. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós.
- Torres Rivas, E. (1981). "La nación, problemas teóricos e históricos" en N. Lechner (coord.) *Estado y Política en América Latina*. Buenos Aires: Edición Siglo Veintiuno, pp. 87-132.
- Valenzuela, J.S. (1990) "Democratic consolidation and post-transitional settings: Notions, process and facilitating conditions" en S. Mainwaring (ed.) *Issues in Democratic Consolidation: The New South American Democracies in Comparative Perspective*. Notre Dame, Ind.: Helen Kellogg Institute for International Studies by University of Notre Dame Press, pp. 62-75.
- Van Alphen, E. (1997). *Caught by history: Holocaust effects in contemporary art, literature, and theory*. California: Stanford University Press.
- Vera León, A. (1992). "Hacer hablar: la transcripción testimonial". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 185-203.
- Yúdice, G. (1996a). "Testimonio and posmodernism: Whom does *Testimonio* represent?" en G.M. Gugelberg (ed.) *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press, pp. 42-57.
- Yúdice, G. (1996b). "Intellectuals and civil society in Latin America". *Annals of Scholarship* 11.1-2: pp. 157-74.

FILMOGRAFÍA

- Agresti, A. (1996) *Buenos Aires Vice Versa*. Argentina- Netherlands. Staccato Films.
- Bechis, M. (1999) *Garage Olimpo*. Argentina-Italia-Francia. Primer Plano Film Group.
- Campanella, J.J (1999) *El mismo amor la misma lluvia*. Argentina. JEMPSA.
- Campanella, J.J (2009) *El secreto de sus ojos*. Argentina. Argentina- España. Tornasol Films Hampton, C. (2003). *Imagining Argentina*. Estados Unidos-España-Inglaterra. Myriad Pictures.
- Leduc, P. (1983). *Frida, naturaleza viva*. México. Clasa films mundiales.
- Piñeyro, M. (1993) *Tango Feroz*. Argentina-España. Instituto Nacional del Cine.
- Puenzo, L. (1985) *La historia oficial*. Argentina. Historia Cinematográficas Cinemania.
- Stantic, L. (1993). *Un muro de silencio*. Argentina-México-Inglaterra. Prod. P. Rovito.

1- Las referencias son: Zizek, Slavoj (2000) [1991], *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires.

2- Cuando en la década del 80 y el 90 y el 2000, las Madres demandaban, aún contra toda evidencia, “aparición con vida”, no se trataba de “pedir lo imposible”, sino de hacer explícita, en una dimensión ética, la persistencia de esa falta, de esa deuda que sólo podría saldarse con el regreso con vida de quienes están desaparecidos; por eso la consigna se completaba con una frase que restituía la dimensión política al reclamo: “y castigo a los culpables”.

3- En otros escritos he señalado la necesidad de entender el prefijo “post” como “reflexión crítica sobre” más que como una referencia temporal, como sugiere Walter Mignolo en relación a otros términos que lo utilizan.

4- Las leyes fueron anuladas por el Congreso Nacional el 12 de agosto de 2003, y declaradas inconstitucionales la Corte Suprema de Justicia el 14 de junio de 2005.

5- El 24 de marzo de 2004, el presidente Néstor Kirchner ordenó al titular del Ejército, Roberto Bendini, que bajara de la galería de directores del Colegio Militar de la Nación los cuadros de Videla y Bignone.

6- Somos concientes de las particularidades de cada proceso histórico.

7- Foster, William (1992), *Contemporary Argentine Cinema*, University of Missouri Press, Missouri; KING, John (1990), *Magical Reels: a History of Cinema in Latin America*, Verso, Londres.

8- De Maurice Halbwachs la autora cita *The collective memory*, New York, Harper & Row Colophon Books, 1980, y de Gerard Namer, *Mémoire et société* (Vol. 8). Méridiens Klincksieck, 1987.

9- Todorov (2000 ,p.28) establece:

Entonces, ¡para qué ejemplaridad! Ello obedece a que no hay mérito alguno en ponerse en el lado acertado de la barricada, una vez que el consenso social ha establecido firmemente dónde está bien y dónde está mal; dar lecciones de moral nunca ha sido una prueba de virtud. Sin embargo, hay mérito indiscutible en dar el paso desde la propia desdicha, o de la de quienes nos rodean, a la de los otros, sin reclamar para uno el estatuto exclusivo de antigua víctima.

10- La concepción lacaniana de cadena significante presupone la tesis de Ferdinand de Saussure de que el sentido no es una relación lineal entre significante y significado, entre la materialidad del lenguaje (una palabra, un nombre) y un concepto o un referente. El sentido nace de la relación que un significante establece con otro significante. Lo que solemos llamar Sentido - el contenido conceptual de una enunciación - ha de considerarse ahora como un efecto de sentido, como el reflejo objetivo de la significación generada y proyectada por la relación de los significantes entre sí. Si esta relación queda rota, si se quiebra el vínculo de la cadena de significante, se produce la esquizofrenia en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos.

11- Se refiere al proceso de abstracción del valor de cambio y valor de uso. Según el autor, no se trata solo de que el simulacro se vuelve en contra del capital sino que, en su intento de detenerlo, el capital no hace más que multiplicar sus signos y acelerar el juego de la simulación, lo que desmantela al poder convirtiéndolo en simulación de poder.

12- Críticos y escritores que coinciden también con esta nominación: Beatriz Sarlo (1994); Nelly Richard y los autores de la escena crítica: Alberto Moreiras (2001); Idelber Avelar (2000); Tomar Moulián (1997) y los autores compilados en la colección Memorias de represión tales

como Elizabeth Jelin en (1995) y (2001) coincidiendo con la perspectiva que ya habían ensayado en los 90 Nestor García Canclini (1995), George Yúdice (1996b), John Beverley (1989), Fredic Jameson (1991), Jesús Martín Barbero (1998), entre otros.

13- Edelberto Torres Rivas (1981) hace referencia a la dialéctica entre el concepto de Nación y de Estado para la configuración de la realidad burguesa. Devela cómo la universalidad de la burguesía opta por una forma nacional para dar a la universalidad de sus intereses una forma nacional, y a partir de aquí aparece el Estado como una expresión política de una generalidad. En este sentido podríamos entender la idea de nacionalismo como la ilusión popular que sostiene el fetiche burgués, esto es, la representación del Estado como un vehículo a-histórico de poder, como instrumento de gobierno con autonomía de las relaciones sociales capitalistas.

14- Las frases que aparecen con comillas sin referencia corresponden a las expresiones de la retórica del régimen militar: palabras narrativizadas en el sentido común por los medios y los comunicados oficiales.

15- El blanco de la desaparición había sido diseñado con la retórica bipolar del mito católico Cristo- Anticristo y también el de la Guerra Fría Orden-Caos. De este modo los grupos disidentes eran denominados de un modo singular: los sindicalistas (“el frente industrial”), los estudiantes secundarios y universitarios (“subversión en el campo educativo”), y en el ámbito de lo cultural era donde “el mensaje subversivo aparece del modo más inocente”. En lo que la discursividad oficial denominó como *Guerra Sucia*, los desaparecidos de entre 20 y 30 años de edad (“la infiltrada juventud”) formaron un 70.2% del total. Esto explica el surgimiento orgánico de la disidencia desde las madres y familiares de esos jóvenes desaparecidos.

16- El propio sistema ejerce violencia institucional al negar conocimiento o responsabilidad sobre la evidencia de la desaparición, sea a través de la burocracia judicial, el doble discurso de la iglesia católica, los mensajes mediáticos que mostraban supuestos enfrentamientos, entre otros. Finalmente, esto formaba un sentido común que producía la identificación pública con los represores y originaba sentencias como “por algo será” o “algo habrán hecho”, construyendo un confort psicológico para afrontar el terror y restaurar el significado de un contexto confuso.

17- El autor(pp. 143-144) establece que el fetiche radica en la idea institucionalizada, a través de los aparatos de reproducción ideológica (escuela, iglesia, familia, medios), de que el Estado es autónomo respecto de las relaciones sociales capitalistas; de la creencia de que la esfera de lo político nada tiene que ver con la desigualdad y la coacción fundamental que existe en la esfera de la producción. Esta idea reproduce las relaciones político-institucionales que terminan actuando en beneficio de la acumulación del capital, por ejemplo.

18- “Gatillo fácil” es la denominación mediática otorgada a los actos ilegales de abuso del poder policial en los que se dispara a discreción en nombre de políticas de seguridad tales como la “tolerancia cero” de la era menemista. En muchos casos las víctimas fueron sujetos marginados del sistema por las mismas políticas de Mercado, para quienes la criminalidad se presentaba como último recurso de supervivencia.

19- Sobre su performance en particular consultar D. Tylor (1994, 1998, 2002); N. Loraux (1998) y T. Kaplan (2004).

20- Vale recordar que las Madres de Plaza de Mayo fueron excluidas de las concertaciones políticas desarrolladas durante las reuniones multipartidarias de la transición a la democracia porque exigían que el esclarecimiento de la verdad de los secuestros políticos de la dictadura no fuera negociado políticamente y esto comprometía al sistema económico neoliberal de un modo directo.

21- Me refiero a Fernando Rojas (1981); Diana Taylor (1998 y 1994); Temma Kaplan (2004) y Graziano (1992).

22- Para las Madres culpable es el que hizo, el que participó, el que pudo evitar y no evitó, el que pudo ayudar y no ayudó. Desde esta perspectiva, la responsabilidad y culpabilidad históricas alcanzan a los políticos, sindicalistas y a los periodistas, en tanto responsables de grupos con capacidad de cuestionar las decisiones del poder.

23- Hacemos referencia a la propuesta de Avelar, al incorporar a su análisis los estudios de Nicolás Abraham y Maria Torok sobre la noción de cryptonimia.

24- El autor cita de Severo Sarduy (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. México: Fondo de Cultura Económica.

25- Es claro cómo se escucha un discurso de las Madres: aquel que, a gritos, acusa a los acontecimientos de la represión militar como parte del plan económico que hoy se continúa en democracia y ostenta su omnipotencia con la impunidad de los indultos.

26- Aquí Jelin cita de S. Kaufinan, (1998), “Sobre violencia social, trauma y memoria”, Trabajo presentado en el seminario: Memoria Colectiva y Represión, Montevideo, noviembre.

27- Nos referimos a la antigua Grecia, cuando las mujeres dolientes se apoderaban del espacio público para localizar el luto, con lo cual metafóricamente instalaban en él la irreductibilidad del duelo en la polis y forzaban al Estado al reconocimiento de tal irreductibilidad.

28- Recordemos que para Jameson el mapa cognitivo es la metáfora del proceso del inconsciente político, es el modelo de cómo se le impide al sujeto reconocer su imaginaria relación con sus reales condiciones de existencia. Bajo esta comprensión el mapa funciona como simulación, como prótesis para comprender lo que sin ella no podríamos representar.

29- Me refiero tanto a la producción cinematográfica, plástica, teatral y musical, cuanto a organismos como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, H.I.J.O.S. y en general aquellos dedicados a la defensa de los Derechos Humanos.

30- Este film surge al año siguiente de la formación de H.I.J.O.S., quienes ya habían sido presentados públicamente desde el discurso de Madres y Abuelas, y desde el lenguaje de la ficción en las películas que hemos analizado, entre otras, donde fueron el tema del conflicto.

31- En rigor, este no es el caso de todos los shopping centers, pero debe aceptarse que este subtexto permanece en el inconsciente colectivo, se hace una relación epocal entre desaparición de la escuela pública y la simultánea aparición del espacio privado de exposición y venta de los productos del mercado que ha desplazado a la escuela como espacio simbólico de transmisión de los valores cívicos.

32- Mayoría silenciosa es un concepto de sociología y política. Se refiere con él al conjunto de la población que no expresa su opinión en público. Es un concepto utilizado por dirigentes políticos para manifestar su legitimidad y la de sus decisiones ante protestas masivas en contra de éstas, apelando a que la mayoría de las personas, aunque no se una a las represalias, con su silencio da conformidad a sus medidas.

33- En *Althusser and his contemporaries: Philosophy's perpetual war*. Duke University Press, 2013. Warren Montag establece que para Althusser “la ideología tiene una existencia material”, consustancial con los aparatos, prácticas, rituales y discursos prescritos en los cuales es dicha para ser expresada. Este conjunto de problemas lo llevó a formular el concepto de causalidad estructural, conservando la noción de estructura pero solo en la forma de una estructura que está –estrictamente hablando– ausente porque no existe sino en sus efectos. Este concepto deriva en una gran medida de la lectura de Althusser sobre idea de la causa inmanente de Spinoza.

