

Autor del trabajo: Miriam Socolovsky- Facultad de Bellas Artes- Universidad Nacional de La Plata.

El otro lado

Se llama Mario Villani y el subtítulo dice “ex detenido desaparecido”. Mario cuenta una historia que ha contado antes, diez años atrás. La contó en el Juicio a las Juntas, como parte de una extensa declaración sobre su detención en los CCD “Club Atlético”, “El Banco”, “El Olimpo”, División Cuatrero de Quilmes y Escuela de Mecánica de la Armada. Ahora es 1994 y vuelve a contarla, pero no se halla en un ámbito judicial. Está dando testimonio para un documental (Montoneros, una historia) y con su relato reflexiona sobre los significados de la colaboración.

Mario es Licenciado en Física y en el campo lo usaban de mano de obra esclava para arreglar cosas. Cuenta que Colores, uno de los represores, que tenía una picana propia, le lleva el aparato roto y le pide que se lo arregle. Mario se niega. “Le dije que no podía hacerlo. Me dijo que creía que sí, que yo había reparado cosas más complicadas. Le dije que no era por falta de conocimientos, que no podía reparar un instrumento de tortura (temblaba por el riesgo que corría al negarme.) Se retiró y, a partir de allí, empezó a torturar con un "varivolt" (transformador variable) que resulta mucho más dañino que la picana, por no tener limitación de corriente. Los torturados comenzaron a entrar más frecuentemente en coma, muriendo varios. Cuando las víctimas eran llevadas de la sala de torturas a la enfermería en ese estado, se ocupaban de hacerlas pasar frente a la puerta del taller para que yo las viera. Pasados unos quince días, no soporté más la situación y le dije a Colores: "traeme la picana que te la reparo".

Ahora es 1976. No sabemos cómo se llama este hombre, sí que es un detenido y que arregla cosas. Cuando Félix, torturador, reclama su presencia por el intercomunicador del campo, dice “traeme al Nene”. El Nene se acerca a la puerta de la sala de torturas, adonde Félix está con un prisionero atado a la mesa. Félix le extiende su picana al Nene (Félix usa una picana propia) y le dice que no funciona, que se la arregle. “No puedo” dice el Nene. “Cómo que no podés”. “No, un extractor, otra cosa sí, pero eso no”. Félix agarra un cable de la instalación y le dice que si no arregla la picana va a usar eso. El prisionero grita. El Nene le pide a Félix que pare, que le dé la picana, que la va a arreglar.

Del Nene también sabemos que no les cree a los represores cuando dicen que a los trasladados los mandan a una cárcel legal, al sur, a Rawson. Se lo dice a María mientras

cambia una lamparita. Finalmente, vemos la expresión de su rostro cuando lo juntan con los otros, les dicen que los legalizan, les ponen la inyección en el brazo derecho y los obligan a entrar en un camión del Ejército que cuando suba el último prisionero quedará a oscuras, tapado con una lona. Y después, el Río de la Plata visto desde la bodega de un Hércules.

El episodio que se cuenta es el mismo, pero en *Montoneros una historia* le pasa a Mario, que sobrevive. El Nene, personaje de *Garage Olimpo*, está inspirado en él, pero su suerte es otra. Mediante una operación de la ficción, nos encontramos con un testimonio que se le otorga a alguien que nunca podrá contarlo porque desaparece. El testimonio de Mario se convierte aquí en una posibilidad de no ser. Esto le pasó a un sobreviviente, pero pudo haberle pasado a un desaparecido. Pude no haber sobrevivido. Pude no haber podido contarlo nunca. Y porque al fin pude, tengo que contarlo siempre, dar testimonio una y otra vez. En el Juicio a las Juntas, en un documental, en el Juicio por la Verdad, o ante un director que prepara un guión de ficción

Pero la repetición de este relato no puede atribuirse solamente a una necesidad personal del sobreviviente. Un testimonio de la misma persona, que cuenta los mismos sucesos, tiene diferentes funciones según el ámbito en que se dice, ante quiénes, en qué momento de nuestra Historia. Y eso hace que no sea el mismo testimonio, a pesar de estar contando los mismos hechos.

Aquellos relatos constituidos por el lenguaje audiovisual poseen características que los diferencian de la producción escrita. En particular, los testimonios que hemos visto y oído en Argentina entre 1984 y 2007, es decir a partir del retorno de la democracia y hasta la actualidad, y que refieren a lo sucedido a las víctimas del terrorismo de Estado, están ligados continuamente a puntos de inflexión política, jurídica y social. Las formas de representar audiovisualmente se vinculan con los vaivenes de la representación política. El nuevo Estado democrático debía incluir a las víctimas, y al mismo tiempo asegurar la permanencia de ellas en ese lugar. La inevitable irrupción de los sobrevivientes en la narratividad de un Estado constitucional, legal, legítimo, fue aprovechada para establecer sanciones ejemplificadoras a los responsables políticos de la dictadura, pero al mismo tiempo iba a ser contenida, acotada a lo necesario para sentar un relato en particular sobre lo que en adelante debía ser el consenso democrático.

Los testimonios escritos habían aparecido fuera de la Argentina en denuncias ante Comisiones de Derechos Humanos desde 1979, en documentos de sobrevivientes de organizaciones políticas, y empezaban a configurarse de diversas maneras que incluían la ficcionalización del testimonio (la primera edición de la novela *Recuerdo de la Muerte*, escrita por Miguel

Bonasso a partir del relato de Jaime Dri, data de marzo de 1984). En cambio, el testimonio audiovisual fue al principio objeto de mecanismos de control por parte del Estado, y su evolución en veinticuatro años de gobiernos democráticos estuvo entrelazada con el status jurídico de la represión. Este trabajo se centra en la producción audiovisual que contiene testimonios de ex desaparecidos, se trate de documentales u obras de ficción.

Se pueden identificar dos etapas en las que el testimonio audiovisual traza movimientos inversos en relación con el orden legal, separadas por otra etapa de transición:

1. Entre los años 1984 y 1986 la producción audiovisual deriva de lo instituido como discurso social a partir de la sanción de los decretos de llevar a juicio a los responsables políticos del proceso y de perseguir legalmente a integrantes de organizaciones guerrilleras, la publicación del informe de la CoNaDeP (noviembre de 1984), en particular el prólogo y el juicio a las Juntas (año 1985, con sentencia en diciembre). Este ideario se difunde a través de *La Historia Oficial* (Luis Puenzo, 1984) y *La Noche de los Lápices* (Héctor Olivera, 1986).
2. Con las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia debida (1987), y los indultos (1990), el silencio. Casi no hay producciones que aborden el tema, y si las hay su difusión fue mínima, como la película *Juan, como si nada hubiera sucedido*, de Carlos Echeverría. Finalizando esta etapa y como transición hacia la tercera, aparecen *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) y *Cazadores de Utopías* (David Blaustein, 1996), que marca el paso a la tercera etapa.
3. A fines de la década del 90 la producción audiovisual empieza a poblarse de testimonios que no se circunscriben al aspecto de la acusación legal, pero ponen de manifiesto la necesidad de volver sobre el tema, acompañando el reclamo de organizaciones gremiales, partidarias y de derechos humanos de encarcelar a los genocidas, abrir nuevas causas por sustracción de menores, averiguar el destino final de cada desaparecido y reivindicar la historia militante de los mismos. En este caso el testimonio precede al reconocimiento legal. Este segundo movimiento continúa hasta la actualidad. A esta etapa pertenecen *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2003), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *Cavallo entre*

rejas (Roqué- Imperiale- Ehrenberg, 2006), *Crónica de una fuga* (Israel Adrián Caetano, 2006).

Este análisis toma los testimonios cinematográficos de los que padecieron el cautiverio. Las razones de esta elección (que por lo tanto excluye los relatos de familiares y de compañeros) se basan en que la mayoría de los ex desaparecidos posee además una condición de militante, o ex militante revolucionario, que se ven obligados a borrar de su relato por las condiciones que crea el Estado para posibilitar su testimonio. Los que hablan no están en las mismas condiciones de reconocimiento social que los que les toman la palabra. Para que puedan hablar como víctimas no se les permite hablar como militantes. Esto es así durante los primeros años de la democracia, en el periodo más reciente “el testimonio presiona y reinscribe los límites del orden judicial” (Julio Ramos). Ramos analiza el proceso de constitución del esclavo en persona jurídica en Cuba a partir de la *Autobiografía de un Esclavo*, de Manzano¹, teniendo en cuenta que el que da testimonio es un esclavo, y eso lo convierte en un sujeto de escasa confiabilidad para el orden vigente en el momento en que Manzano habla. Para hablar de su padecimiento Manzano tiene que sacarse la negritud de encima, aunque sea esa identidad la que lo llevó a ser un esclavo. Debe dejar sentado que no es un negro rebelde. Algo análogo sucede con los ex desaparecidos en el momento del Juicio a las Juntas: llegan a ser desaparecidos por su condición de militantes, pero para hablar del cautiverio deben despojarse de ella, porque conservarla los puede llevar a ser castigados.

En la década del 80 y hasta avanzados los 90 los militantes revolucionarios pasan de ser un sector que había llegado a gozar de popularidad (en noviembre de 1971 el 50 % de la población respondía en una encuesta que justificaba la violencia guerrillera) a ser un grupo marginado del espacio público. La escena política había vuelto a pertenecer a las estructuras partidarias tradicionales, la de los Derechos Humanos a los organismos, que mayoritariamente soslayaron la identidad política de los desaparecidos. En este marco, la posibilidad para ellos, ex militantes ex desaparecidos, de acceder al uso de la palabra, es establecer una alianza con ese Estado en vías de recomposición, que consiste en identificarse con este último aspecto de sus historias personales, el del cautiverio, sin aludir a la condición que los llevó a ser cautivos.

¹ Ramos, Julio. “La ley es otra: literatura y constitución de la Persona Jurídica”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XX, N° 40. Lima- Berkeley, 2° semestre de 1994. Aunque en ese caso el movimiento es inverso al caso argentino. El testimonio de Manzano (mediados del siglo XIX) precede a un cambio político, la abolición de la esclavitud (1886).

Al ex cautivo se le permite hablar porque ha tenido su cuerpo a disposición del Estado dictatorial.

Ese cuerpo que ha combatido, ha manifestado, ha accionado públicamente para revolucionar el orden político, debe desaparecer, y solo dejar la voz. Una voz que solo puede escucharse mediada por el marco institucional. Se produce entonces un pacto testimonial entre las instituciones y el “otro”, en el que la institución se mimetiza en el “otro”, “disimula su intervención y ventrilocuamente enuncia el nuevo sentido de la justicia desde el cuerpo marcado del otro”².

Las condiciones de este pacto pueden leerse en el alegato del fiscal Strassera en el juicio a las juntas:

“Razones técnicas y fácticas tales como la ausencia de un tipo penal específico en nuestro derecho interno que describa acabadamente esta forma de delincuencia que hoy se enjuicia aquí y la imposibilidad de considerar uno por uno los miles de casos individuales--, me han determinado a exhibir, a lo largo de diecisiete dramáticas semanas de audiencia, tan solo 709 casos que no agotan, por cierto, el escalofriante número de víctimas que ocasionó, lo que podríamos calificar como el mayor genocidio que registra la joven historia de nuestro país. Pero no estoy solo en esta empresa. Me acompañan en el reclamo más de nueve mil desaparecidos que han dejado, a través de las voces de aquellos que tuvieron la suerte de volver de las sombras, su mudo pero no por ello menos elocuente testimonio acusador.

Empero, ellos serán mucho más generosos que sus verdugos, pues no exigirán tan solo el castigo de los delitos cometidos en su perjuicio. Abogarán, en cambio, para que ese ineludible acto de justicia sirva también para condenar el uso de la violencia como instrumento político, venga ella de donde viniere; para desterrar la idea de que existen "muertes buenas" y "muertes malas" según sea bueno o malo el que las cause o el que las sufra. Si de este modo logramos sustituir aquel fanático "Viva la muerte" conque Millán Astray reivindicaba su perversa doctrina por un "Viva la vida" en rescate de los valores éticos sobre los cuales esta Nación fue fundada, habremos de darnos por satisfechos...”

Este movimiento de reconstitución identitaria lleva a que los sobrevivientes contengan como grupo una serie de relaciones de utilidad, que son las que posibilitan que se les otorgue la palabra. Por un lado está la utilidad que proviene de la situación de cautiverio en sí misma. Ser útil en cautiverio puede ser dar información (bajo tortura o no) pero también puede consistir en la realización de trabajos diversos como mano de obra esclava. Este aspecto de la

² Ramos, julio. Op. cit.

utilidad es relevante en el testimonio de los ex desaparecidos en el plano judicial, porque permite ampliar las acusaciones contra los represores (el cargo de reducción a la servidumbre es punible penalmente), y en un plano filosófico porque es parte de los hechos que permiten describir la vida cotidiana dentro de los campos, la monstruosidad vuelta cotidiano en palabras de Levi³. Son variados los testimonios donde se habla de las condiciones de esclavitud: “no se puede hablar de colaboración cuando éramos mano de obra esclava” dice Acosta, abogado detenido en El Olimpo, en *El día del Juicio*.

En libertad, cuando ya posee la categoría de sobreviviente, la utilidad es ese status de sobreviviente en sí mismo. Esa situación lo transforma en útil, porque puede dar algún tipo de testimonio. Hay una situación en *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) que da cuenta de esta relación. Albertina es hija de desaparecidos y está haciendo un documental sobre la ausencia de sus padres. En un momento, conoce a la única persona que estuvo detenida con ellos en el CCD Sheraton. La mujer, Paula L., se encuentra con ella y le cuenta cosas, hasta le hace un croquis. Pero se niega a aparecer en la película ni a darle el dibujo para que lo muestre. Le dice “Yo no hablé en la tortura, no declaré en la CoNaDeP y no voy a hablar en cámara”. Carri ironiza al respecto diciendo que tal vez se perdió algún capítulo de la Historia del Arte, porque no entiende en que se parece su cámara a una picana. Tal vez para Paula L. se trate de formas de ser útil, de ocupar el lugar en el que los otros esperan que esté. Hablar es lo que le han exigido otros, antes. Tal vez Paula L. no quiere mostrar que sirve, que sirve para hablar con la picana, que sirve para ser un ex desaparecido ante el Estado, que sirve para ser un testigo ante los hijos de sus compañeros.

Por otra parte, la utilidad del sobreviviente se manifiesta en el fallo del tribunal del Juicio a las Juntas:

“La declaración testimonial es un medio de prueba que se privilegia frente a modos particulares de ejecución en los que deliberadamente se borran las huellas, o bien se trata de delitos que no dejen rastros de su perpetración, o se cometen al amparo de la privacidad. En tales supuestos a los testigos se los llama necesarios. En la especie, la manera clandestina en que se encaró la represión, la deliberada destrucción de documentos y de huellas, el anonimato en que procuraron escudarse sus autores, avala el aserto. No debe extrañar, entonces, que la mayoría de quienes actuaron como órganos de prueba revistan la calidad de parientes o de víctimas. Son testigos necesarios”

³ Levi, Primo. Los hundidos y los salvados. El Aleph, Barcelona, 2005.

Otro elemento a destacar es el carácter excepcional de quienes pueden hablar: los ex desaparecidos no son como los desaparecidos porque son una minoría, porque sobrevivieron. Y para que sea posible la enunciación, hay que dejar de estar en cautiverio.

“Los que tuvimos suerte hemos intentado , con mayor o menor sabiduría, contar no solamente nuestro destino sino también el de los demás, precisamente el de los “hundidos”; pero se ha tratado de una narración por cuenta de un tercero”⁴

El testimonio audiovisual tiene tres vertientes:

1. el testimonio judicial, que permite reconocer formas de funcionamiento del aparato represivo e identificar lugares y personas a las que inculpar penalmente como responsables por delitos diversos (privación ilegítima de la libertad, condiciones inhumanas de cautiverio, torturas, reducción a la servidumbre, robo de propiedades, sustracción de menores, etcétera).
2. el testimonio como documento político, que puede ser enunciado para avanzar sobre la experiencia del campo en un sentido interpretativo, filosófico; o dirigido a tomar la experiencia del cautiverio como parte de un proceso político que permite interpretar las razones de la derrota tanto a los militantes que participaron de alguna organización revolucionaria como a académicos y militantes más jóvenes.
3. El testimonio como vínculo afectivo, con el que se trata de reconstruir algún momento de la experiencia del desaparecido que resulta significativo para sus parientes.

Estas tres vertientes pueden tener puntos de contacto, ser semejantes o casi iguales por momentos, pero los diferencia el espacio en el que son expuestos, el interlocutor que toma el testimonio y el tipo de relato en el que están insertos. Por ejemplo, el testimonio de Daleo: si bien la experiencia que cuenta en *Cazadores de Utopías* es la misma que relatara en el Juicio a las Juntas, y en *Montoneros, una historia*, la forma de articular ese relato, de adjetivar, las cuestiones que se sintetizan o sobre las que se brindan mayores detalles cambian.

Etapas 1: Didáctica del alfonsinismo

Este período comienza con dos decretos. El Decreto 157 del 13 de diciembre de 1983, realiza una síntesis histórica según la cual el origen del problema está en que los beneficiados por la

⁴ Levi, Primo. Op. cit.

amnistía del 25 de mayo del 73 no fueron capaces de apreciarla y recurrieron a métodos ilegales para actuar políticamente. El resto del decreto sostiene:

“Que la acción represiva antes aludida, si bien permitió suprimir los efectos visibles de la acción violenta y condujo a la eliminación física de buena parte de los seguidores de la cúpula terrorista y de algunos integrantes de ésta, sin perjuicio de haberse extendido a sectores de la población ajenos a aquella actividad, vino a funcionar como obstáculo para el enjuiciamiento, dentro de los marcos legales, de los máximos responsables del estado de cosas antes resumidos, la preferencia por un sistema basado en la acción directa de órganos autorizados por la autoridad instaurada no dejó margen para la investigación de los hechos delictivos con arreglo a la ley.”

Es decir que los fuera de la ley son en primer lugar los militantes políticos. En ningún momento se hace mención alguna a la represión preexistente al golpe del 76. Para “afianzar la justicia” se resuelve la persecución penal contra los integrantes de organizaciones armadas que hubieran participado de acciones que pudieran considerarse ilegales.

El otro decreto, sancionado el mismo día, es el que pide el enjuiciamiento de los ex Comandantes.

La retórica del juicio a las juntas, sumado al prólogo del *Nunca Más*, sirven para colocar al militante en el lugar del derrotado, derrotado en una pelea en la que el tipo de Estado democrático que el gobierno de Alfonsín intenta erigir como modelo se coloca como tercero desplazado, y de la que emerge como construcción “imparcial”, poseedor de las atribuciones para juzgar a ambas partes. Por lo tanto el que testimonia no es un igual, no es alguien igual a los jueces ni a los fiscales ni al ciudadano argentino que retorna a la democracia para comer, curarse y ser educado. Es alguien que estuvo cautivo porque ha sido derrotado y solo puede referirse a sí mismo si se despoja de la historia que lo ha llevado a ser cautivo. Hasta el día de hoy, cuando en los juicios por la verdad los jueces o los abogados de organismos de DDHH preguntan a familiares o a ex desaparecidos por la militancia de la víctima, deben aclararle que la pregunta no se hace para abrir juicio de valor al respecto, sino para establecer la existencia de formas de distribución de los prisioneros en los CCD según su procedencia política, o formular hipótesis sobre los posibles lugares de cautiverio de la víctima.⁵

⁵ Al respecto, cabe citar este extracto de una síntesis taquigráfica de una de las tantas audiencias del Juicio por la Verdad que se desarrolla desde 1998 en la Cámara federal de La Plata:

DR. GLUZMANN.(abogado APDH)- El dijo, si me permiten voy a leer la parte pertinente: yo sospecho, ante una pregunta que se le formuló, que han sido detenidas, refiriéndose al grupo de personas entre las que se encontraba su hijo, en la misma fecha, porque fíjese que luego yo me entero, fui a la Secretaría de Derechos Humanos, y más o menos coinciden las fechas, en la misma fecha en que fueron secuestradas esas personas;

La difusión de *La Noche de los Lápices* y *La Historia Oficial* se da en un momento en que la misma no está acotada al momento del estreno en salas de cine; la televisión (en colores desde el mundial 78) asegura millones de espectadores, el video hogareño garantiza la reproducción hasta el hartazgo. La ilusión de que se puede acceder al pasado para salir de él con el último fotograma y decir “que suerte que todo eso ya pasó”. En estas dos películas se elaboran puestas en escena y espacios con un sentido didáctico. Se clausura el fuera de campo, se explica lo sucedido y se pretende cerrar el relato a través de la ilusión de que se ha mostrado todo, en un discurso cuya síntesis sería “Ya explicamos lo que pasó, mostramos los chupaderos, mostramos a los represores y a sus cómplices (los curas, los directivos de escuelas) , separamos la paja del trigo, pusimos a buen recaudo las buenas conciencias de nuestros ciudadanos que no sabían nada, como Alicia (el personaje de Norma Aleandro), una víctima que “siempre creyó lo que le contaban”. Y entonces, nada queda para mostrar, no hay lugar a preguntas incómodas. Todo está explicado, hasta el represor del marido de Alicia puede explicarse porque en el fondo es un hombre que tiene miedo de ser un fracasado. *La historia oficial* y *La noche de los lápices*. comparten la opuesta en escena didáctica, algo como un “manual de lo que los argentinos debemos conocer para aprender a vivir en democracia”.

En, el relato de la amiga de Alicia, Ana (el personaje de Chunchuna Villafañe) funciona como síntesis del *Nunca Más*: secuestro, tortura, exilio. Abona además la teoría de los dos demonios: Ana no es una militante, la secuestran porque estuvo casada con uno, Pedro. Cuando discute con el marido de Alicia (vinculado a grupos de tareas y apropiador de una nena) le dice: “Pedro era igual a vos, la otra cara de la misma moneda”.

En *La noche de los lápices* no hay punto de vista centrado en los chicos, tampoco en los represores. Es una clásica narración omnisciente, que marca un permanente despegue de los protagonistas. A la asamblea, que es la primera secuencia, se entra a través de dos alumnos más chicos que la ven desde afuera. La marcha por el boleto y su represión no contienen un solo plano desde la perspectiva de los chicos. Son planos generales o conjuntos de los chicos que marchan cantando alternados con planos de los milicos que se acercan con música de suspenso de fondo. Hasta los operativos de secuestro y la entrada al campo de concentración tienen música incidental. La tortura se exhibe en primer plano, los represores son viejos,

entonces sospecho que todas esas personas fueron secuestradas ese día o el día anterior. Así que, sospecho que deben ser de la misma orientación política. Esto venía a una pregunta, que se le formula no con el ánimo, porque aquí no se está investigando qué pensaba políticamente su hijo ni en qué política andaba, si no, que ayuda a saber si pertenecía a una organización o cuál era... usted puede decir o pensar o sospechar, por qué fue detenido su hijo ?... que ayude a la investigación.

pelados, gordos, morochos. Cuando a Pablo lo llevan a Bánfield el guardia pregunta cuándo van atraer un guerrillero en serio. En ambos casos se produce una exhibición de la víctima como objeto del cautiverio, deshistorizado o en el mejor de los casos, trivializado (*La noche de los lápices* sostiene que a los chicos de la UES los secuestraron porque querían un boleto), que le niega la condición de sujeto, de militante, inclusive de derrotado. Si no hay derrotados, tampoco hay necesidad de hablar de aquello que fue derrotado, del proyecto, las ideas, la experiencia que llevaron al militante a convertirse en secuestrado. Las víctimas terminan siendo representadas desde una perspectiva elusiva de todo compromiso ideológico, una suerte de “yo argentino” de la cámara. La víctima es sólo eso que está tirado en una celda, “suspendido en el tiempo” (como evoca Bastera). Y es ahí donde el punto de vista del estado democrático y el del victimario se empiezan a confundir tenebrosamente. Como afirma Pilar Calveiro, “Los desaparecidos eran, en su inmensa mayoría, militantes. Negar eso, negarles esa condición es otra de las formas de ejercicio de la amnesia, es una manera más de desaparecerlos, ahora en sentido político. La corrección o incorrección de sus concepciones políticas es otra cuestión, pero lo cierto es que el fenómeno de los desaparecidos no es el de la masacre de “víctimas inocentes” sino el del asesinato y el intento de desaparición y desintegración total de una forma de resistencia y oposición: la lucha armada y las concepciones populistas radicales dentro del peronismo y la izquierda”.⁶

El testimonio audiovisual contemporáneo del Juicio a las Juntas es una muestra del orden jurídico y a la vez un intento de clausurar esa instancia.

Etapa 2. De eso no se habla.

El 24 de diciembre de 1986 se sanciona la Ley de punto final, que extingüía las acciones penales contra los involucrados en la represión, aunque no incluía los casos de delitos de sustitución de estado civil y de sustracción y ocultación de menores. Luego, el 8 de junio de 1987 se sanciona la Ley de Obediencia Debida, que exime de culpas a todos los subordinados de las Juntas. En 1990 se sancionan los indultos, que dejan en libertad a los ex-jefes militares. Después de esto, se entra en una suerte de “de eso no se habla más, ya está, ya se mostró todo, vimos los secuestros y las torturas y nos compadecemos de las abuelas, qué sentido tiene volver sobre eso.”

En este sentido, *Montoneros una historia* es una película hija de los indultos. También tiene cierto aura didáctico, que es explicarle los 70 a los jóvenes. “Esto empieza porque mi hija

⁶ Calveiro, Pilar. Poder y desaparición. Buenos Aires, Colihue, 2004.

Paula me pregunta que pasó en los 70” dice Ana, la protagonista. También afirma que Firmenich, “como inventó Montoneros podría haber inventado los campos de concentración”. Ana habla en distintos espacios. Empieza en un auto. Después en el pueblo, la casa de los padres, el colegio donde hizo la secundaria. Aparece Graciela Daleo- “ex montonera” dice el subtítulo que le ponen, habla de la militancia. También aparece la foto del marido de Ana: “Juan Silva. Desaparecido”.

La voz en off que narra los hechos históricos, que escuchamos sobre imágenes de archivo, es la de Ana, pero se nota que está leyendo. Hay una pretensión de que su historia como montonera sea una Historia de Montoneros, a través del uso de su voz.

Cuando cuenta su secuestro el relato de Ana se torna muy gestual, empuja con los brazos hacia abajo “me tiran adentro de un auto”, con el pie “un tipo me pisó la cabeza”, después repite el gesto del “bueno” que le pasaba la mano por la cabeza y el del “malo” “que te pegaba, te picaneaba en la boca, los ojos, las orejas, etcétera, etcétera, etcétera (no nombra el resto del cuerpo). También repite el gesto que hacía para liberarse de las ataduras y da detalles de la tortura “gritaba como un chanchito, a los diez minutos me cagué y me meé encima”. Es una narración corporal, gestual, orgánica. Ana no separa su voz de su cuerpo.

Vuelve a aparecer Graciela Daleo, pero ahora con el subtítulo “ex detenida desaparecida”. La voz de Graciela es más analítica. El relato de Ana forma un contrapunto con el de otros detenidos, que van apareciendo para tocar distintos temas. Aparece el tema de Marcelo, el represor que llevaba a Ana a ver a su familia. Mario Villani (también con el rótulo “ex detenido desaparecido”) lo conoció. Un tipo que estaba absolutamente destruido, que había entrado muy joven a esta historia, que no tenía familia, no tenía pareja, no tenía nada, hasta vivía ahí adentro, dice Ana. Estoy seguro que torturó, que mató, y que él cree que lo hizo cumpliendo con su deber y que no debe estar arrepentido, dice Mario. Los presos viejos decían que este tipo había sido terrorífico, cuando yo lo conocí, ya venía en un proceso de decadencia de ese rol, había tomado una apariencia absolutamente humana, yo no sé si era una apariencia, yo se la creía, sigue Ana. Había que tener cuidado con como evaluaba uno a esa gente. Está bien, es un ser humano, pero es un torturador, completa Mario. Vos sentís que el mismo tipo que te puede matar es el que te protege, cierra Ana. Me dijo que estaba enamorado de Ana, dice la madre de Ana.

El otro tema es la colaboración, que quiere decir colaborar, cómo se simula la colaboración. Mario cuenta la historia de la picana rota. “Yo hacía arreglos, pero con eso resolvía problemas, por lo tanto ayudaba a que funcionara el campo”. Daleo habla del peligro de la locura “quien soy yo, estoy simulando o de verdad estoy colaborando”.

Víctor Bastera también es un ex detenido desaparecido pero le pusieron otro subtítulo: último prisionero liberado de la ESMA. Hablan de la supervivencia. Ana cuenta que sus captores querían que cantara a su marido, Juan. No lo hizo. Pero cuando Ana salió de la ESMA Juan no quiso verla, porque pensaba que si salía era porque era una traidora. Bastera dice que se usaba la palabra leproso para referirse a los sobrevivientes. No importaba lo digna que hubiese sido su conducta dentro del campo, la supervivencia los hacía sospechosos ante los otros. Al marido de Ana lo secuestró el Ejército. La película termina con la palabra de Juan, reconstruída por Ana a través de una compañera que habló con él antes de la caída: “El le dice a Gabriela; yo podría haberme visto con Ana, pero yo no quiero ver a Ana, por que Ana...es una traidora ahora, Ana... (Ana se encoge de hombros y hace un gesto de duda con la cara, el gesto que adivina hizo Juan cuando dijo eso que ella dice ahora) Ana salió con vida de ese lugar. Qué puede ser Ana...”

Cazadores de Utopías se estrena en 1996, cuando empieza el segundo mandato de Menem. Su objeto principal no es el castigo a los genocidas, sino la puesta en discusión del proyecto político de la tendencia revolucionaria del peronismo a partir del testimonio de cuadros intermedios pertenecientes en su mayoría a Montoneros y a sus agrupaciones de base. El testimonio sobre el cautiverio y la tortura actúa acá como forma de explicar parcialmente la derrota y además como intento de saldar cuentas con la Teoría de los dos demonios y sus derivados audiovisuales, dejando en claro que la violencia como opción política de la militancia de los sesenta y setenta no es de ninguna forma equiparable con la represión organizada desde el Estado.

Posee un punto de vista definido que es el del militante. Todos los testimoniados aparecen con su nombre y apellido, organización y lugar de militancia, sin el prefijo ex. Testimonia otra vez Graciela Daleo (Montoneros- Sur Gran Buenos Aires dice el subtítulo). Aparece en una escenografía que recrea una celda, una pared descascarada con una colchoneta vieja y finita. En la película no habla de su militancia previa (a diferencia de los otros militantes que aparecen en la película). El relato empieza con el secuestro: “El 18 de octubre de 1977, martes a la mañana, yo iba a mi trabajo, salí un poco más temprano porque quería ir a depilarme...” y así cuenta el secuestro y la primera sesión de tortura en la ESMA. “El recuerdo de este día lo he revivido muchísimas veces. Algunas veces lo revivo, otras lo relato, otras es una película que pasa delante de mí.” Este testimonio es diferente del dado en *Montoneros*, una historia, es mucho más personal. Tal vez por haber testimoniado en el juicio a las Juntas, o por haber padecido además del cautiverio la persecución política ya estando en democracia, la palabra

de Daleo se difunde desde su identidad de ex desaparecida, de cautiva en la ESMA. Es notable que en una película hecha por sus propios compañeros, en la que aparecen otros militantes que estuvieron desaparecidos o fueron presos políticos, el lugar del que habla de su cautiverio se circunscribe a ese sitio. “...un recuerdo evocado con demasiada frecuencia, y específicamente en forma de narración, tiende a fijarse en un estereotipo, en una forma ensayada de la experiencia, cristalizada, perfeccionada, adornada, que se instala en el lugar del recuerdo crudo y se alimenta a sus expensas.”, dice Primo Levi.⁷

No es sólo lo que se dice lo que tiende a fijarse en un estereotipo, también el cómo se cristaliza en un modelo particular. El único testimonio capaz de unir al militante con el torturado es el de Luis Salinas (subtítulo: Juventud Peronista- Capital), pero referido específicamente a la tortura como experiencia política, y a las estrategias que se da el torturado para no delatar a sus compañeros. La entrevista con Salinas es arriba de un tren en movimiento, y es un testimonio donde prima el análisis de la reacción a la tortura por encima del relato de la experiencia individual. Tampoco hay otros detalles: no sabemos ni cuando fue detenido ni adonde lo llevaron ni quien lo torturó.

En su análisis de los testimonios de sobrevivientes de los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, Giorgio Agamben⁸ sostiene que en el testimonio participan dos sujetos, el sobreviviente y el “hundido”, el musulmán, que no puede hablar. Cuando el sobreviviente testimonia sobre la experiencia del musulmán, es este último el que testimonia sobre el sobreviviente, por lo tanto no hay un titular del testimonio. Testimoniar es entrar en un movimiento vertiginoso en el que algo se desubjetiva y algo se subjetiva. En los testimonios aquí analizados, eso surge en la colectivización de las voces. Una tortura es un dolor intransferible y es al mismo tiempo una experiencia igual a la de todos los torturados. En particular, la descripción del traslado, que es en realidad una reconstrucción realizada a partir de cruces de información de distintos sobrevivientes, cosas oídas en el cautiverio y luego confirmadas por los propios represores, por testigos circunstanciales y por la evidencia física, la identificación de cuerpos, se asume como relato en primera persona: “Estaban tirados en el piso; engrillados, esposados y encapuchados. Esperando que llegara ese día jueves en el cual sentías el número que tenías asignado o no, te ponían en fila y te llevaban al sótano, te ponían la inyección, te cargaban en los camiones, de los camiones al aeropuerto, del aeropuerto al avión, y del avión al Río de la Plata”, dice Daleo.

.

⁷ Levi, Primo. Op. cit. p. 486.

⁸ Agamben, Giorgio. Lo que queda de Auschwitz- el archivo y el testigo- Homo sacer III. Valencia, Pre- textos, 2000.Pg. 121

A partir de 1996 los organismos de DDHH empiezan a avanzar en la conformación de causas judiciales en Argentina por el robo de hijos de desaparecidos nacidos durante el cautiverio de sus madres o secuestrados junto a sus padres, y en el exterior se dictan sentencias contra represores por haber intervenido en la desaparición de ciudadanos extranjeros. Los pronunciamientos judiciales que surgen a partir de este momento son acompañados en lo audiovisual por una cantidad significativa de producciones al respecto, algunas de ellas son: *Tierra de Avellaneda*, *Botín de guerra*, *HIJOS el alma en dos*, *Nietos identidad y memoria*, *Kamchatka*, *Papá Iván*, *Los rubios*, *Chevocachai*, *Raymundo*, *Los malditos caminos (sobre Carlos Mugica)*, *Yo Sor Alice*, *Garage olimpo*, *Flores de Septiembre*, *El nuremberg argentino*, *Cautiva*, *Crónica de una fuga*, *Cavallo entre rejas*. En esta etapa, es la producción audiovisual la que genera presión para que se produzcan avances en la justicia. Es, como afirma Ramos: “La cuestión de la porosidad y la maleabilidad de una escritura constituida en la reubicación del límite de la institución, en una zona de negociaciones donde la literatura, en su pugna con el orden colonial y esclavista, postula el derecho del otro a ocupar un sitio en el orden de la ciudadanía: la inscripción de su palabra en el orden de la representación”⁹

El día del juicio.

Este no es un film, pero se lo menciona en este análisis por las circunstancias de su emisión. Es un programa de televisión emitido por canal 13 el 15 de diciembre de 1999 registrando un altísimo rating. Era la primera vez que se reproducían testimonios del juicio a las Juntas con el audio correspondiente. Posteriormente Miguel Rodríguez Arias hizo una película con este mismo material, *El Nuremberg Argentino*, pero su circulación fue mínima. Este programa se emitió 5 días después de la asunción como presidente del radical Fernando de la Rúa y su propósito fue mostrar los Juicios a las Juntas como un logro del anterior gobierno radical, el de Alfonsín. En un contexto en el que empezaban a acumularse causas por robo de bebés y dictámenes en países extranjeros referidos a desaparecidos que contaban con doble nacionalidad, el discurso era otra vez que los responsables del genocidio eran los ex Comandantes (es decir los condenados en el 85) y que la culpa de su libertad era de los peronistas, por los indultos firmados por Menem. El programa, producido por Magdalena Ruiz Guinazú (que integró la CoNaDeP) y Walter Goobar, se las arregla para incluir imágenes de escraches, para mostrar a una militante de HIJOS que testimonió en el Juicio y reivindica la militancia de sus padres, para que ninguno de los ex detenidos que aparece mencione

⁹ Ramos Julio, Op. cit.

remotamente militancia alguna, para que Magdalena diga: “Ni el paso del tiempo ni los indultos pueden borrar los rastros de las grandes tragedias políticas. Videla, Massera y media docena de subordinados están nuevamente bajo arresto acusados del robo de niños”; para enunciar todo esto sin mencionar las leyes de Punto Final y Obediencia Debida (promovidas por el gobierno de Alfonsín) en ningún momento. La impunidad según este relato empezó con los indultos, como si hasta ese momento se hubiera hecho justicia.

Ruiz Guñazú dice que ser víctima significa que no hay ley. Ergo, vueltos al estado de derecho la ley se cumple, la constitución se respeta y ya no hay víctimas. La democracia, de acuerdo con esta máxima, no alberga víctimas.

Este programa puede interpretarse como una versión a contramano de los reclamos de justicia que se empezaban a hacer presentes en la producción cinematográfica.

Etapa 3. Polifonía

Garage Olimpo

Garage Olimpo no se centra en contar lo que ya leímos o ya escuchamos, sino en dejar al descubierto preguntas que fueron eludidas por la retórica audiovisual de los 80. En lugar de detenerse en la tortura como aplicación del tormento, se detiene en la tortura como parte de la rutina represiva: hay turnos para torturar, hay tablas para calcular cuántos voltios según el peso del secuestrado, hay legajos y números de serie para cada caso. El aspecto en el que sí se detiene es el del traslado, que hasta el momento no había sido mostrado. El director, Marco Bechis, es un ex desaparecido, pero su película testimonia por los que no pueden hacerlo. Bechis acompaña a los detenidos cuando les ponen la vacuna y les dicen que van a ser legalizados, cuando los suben al camión, cuando la lona tapa toda la luz, cuando los suben inconscientes al avión y cuando la bodega del Hércules se abre sobre el Río.

En una escena, un represor sale del campo de concentración y la puerta chica de la cortina metálica queda abierta, un rectángulo de calle en el medio de un fondo cerrado. María, prisionera del campo, lo mira y camina, corre hacia allá, sale. Pero la cámara no sale con ella, se queda adentro. Y pasan los segundos, larguísimos, y vemos entrar a María arrastrada por el represor que la trae de vuelta. No hay escape posible. Y a diferencia de *La noche de los lápices*, donde el campo de concentración era un lugar aislado y neblinoso, en *Garage Olimpo* la cámara se instala a veces afuera, del lado de la calle, una calle cualquiera de Buenos Aires en la que nadie se detiene a mirar ese lugar del que entran y salen autos, hombres armados, camiones del ejército cerrados con una lona. En otra secuencia, María es sacada del campo por Félix, el represor con el que tiene una relación. La vida sigue ahí afuera, pero para María

no hay ninguna posibilidad de soltarse del brazo de Félix. Cuando están volviendo, María se retrasa al cruzar la calle y trata de correr. Felix la agarra, nadie los mira, nadie la ayuda. La madre de María la está buscando, en la comisaría donde hace la denuncia hay un integrante de la patota, el cura al que recurre para pedirle ayuda es informante del ejército, otro de los miembros de la patota la obliga a entregarle su casa y luego la mata. A la mujer del obrero que busca a su marido también la sigue un auto, que aparece en el mismo plano que ella. Y finalmente, el destinatario de la bomba de Ana, que está “afuera”, es el Tigre, el jefe del campo donde María está cautiva. La diferencia profunda, que es estética y es política, entre *Garage Olimpo* y *La noche de los lápices* es que en este caso, todo está en el mismo espacio. No hay división entre espacio invasor y espacio acechado, como sucede en *La noche de los lápices*, no hay seres maniqueos que son malos porque tienen cara de malos. Hasta el secuestro de Francisco es relatado por los que transmiten fútbol. No es algo oculto para el resto del mundo; la patota puede secuestrar a alguien en un partido del Ascenso. Acá no hay afuera, la represión es la monstruosidad vuelta cotidiano, es Félix saliendo de su casa al trabajo con la valijita roja que contiene su picana y marcando tarjeta al llegar, es esa ciudad que sigue funcionando normalmente del otro lado de la cortina metálica. *Garage Olimpo* recrea aquel párrafo de *Recuerdo de la Muerte*:

“Al costado del macadán, la vida continuaba sus labores en libertad. En libertad... un nuevo sentimiento asaltó al Pelado. La sombría convicción de que esas gentes también eran chupados, que todo, absolutamente todo, era un gigantesco campo de concentración”¹⁰

Papá Iván

En *Papá Iván*, Inés Roqué reconstruye la historia de su padre a través de cartas, fotos, y el testimonio de familiares, amigos y compañeros de militancia. Los ex detenidos que aparecen son entrevistados para tratar de esclarecer las circunstancias de la muerte de Julio Roqué, “Iván” o “Lino”. El no llegó a estar secuestrado porque murió peleando cuando la casa que ocupaba fue delatada y rodeada por el grupo de tareas de la ESMA, que hizo desaparecer su cuerpo. Roqué emprende una investigación sobre ese episodio para el que entrevista al militante que vivía en la casa y que al ser secuestrado la cantó, a un ex detenido del que se cuenta que colaboraba con los marinos y que celebró la muerte de Lino y a Miguel Bonasso, que no estuvo detenido pero cuenta la anécdota en su libro *Recuerdo de la Muerte*. Cuando aparece el colaborador el cartel dice “Miguel Angel Lauletta- militante de FAR y Montoneros. Acusado de colaborar con los militares mientras estuvo secuestrado en la

¹⁰ Bonasso, Miguel. *Recuerdo de la Muerte*. Barcelona, Bruguera, 1984

ESMA”. Cuando habla el secuestrado que cantó la casa dice “Hector Vasallo, el Tío, responsable de la casa de la Conducción”. Roqué no busca cualquier testimonio, sólo el de los que tuvieron relación directa con la muerte de su padre. La investigación tiene un propósito concreto, que es averiguar cómo fue exactamente esa muerte: si fue un tiro, una pastilla de cianuro o si se voló con una bomba de exógeno. “Me atormentaba la imagen de un cuerpo despedazado, irreconocible”. El relato de los ex detenidos le sirve a Roqué para atender una necesidad personal, que es poder imaginarse a su padre muerto a partir de un relato fidedigno. Ya que su cuerpo continúa desaparecido, parece ser la conclusión, la posibilidad de completar el duelo depende de esa última imagen que está en poder de los que lo vieron muerto. Para Roqué es útil que Vasallo y Lauletta testimonien en su película porque pueden contar ese fragmento. Le interesa además saber si es cierto que Lauletta celebró la muerte de su padre, se lo pregunta, el lo niega. Pero es todo. Lo que les pasó antes, lo que les pasó después, lo que piensan o dicen al respecto otros ex detenidos no le sirve para lo que necesita. Después de eso vemos a Roqué volviendo en tren de Haedo (donde filmó la casa en la que murió Iván) y de la caída no se habla más. “Yo creí que esta película iba a ser una tumba. Ya no puedo más, no quiero saber más detalles” dice ella.

Los rubios

Hay dos instancias en *Los Rubios* en las que se pone abiertamente en discusión el significado político del testimonio y su utilidad para evocar a los desaparecidos. Está la lectura de la carta del Comité del Instituto de Cine y Artes Audiovisuales, al que se ha solicitado financiación. El equipo de realización discute la carta, que niega el apoyo porque no comparte el abordaje propuesto por Carri. Asimismo, explica cómo debería hacerse la película: “una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretaría con la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias”. Al mismo tiempo, afirma que Ana María Caruso y Roberto Carri fueron intelectuales comprometidos “cuyo destino trágico merece que este trabajo se realice”. La carta demuestra que para este organismo del Estado se ha llegado a una instancia en la que el militante puede ser reivindicado, pero solamente desde la perspectiva de sus pares generacionales, una suerte de “no innovar” audiovisual.

El otro momento nodal es el del testimonio (o mejor dicho la falta del testimonio) de la sobreviviente del Sheraton. ¿Para qué le sirve a Albertina que Paula L. hable en cámara? ¿Qué diferencia existe para ella si lo que puede contar ya se lo contó a solas? Si la memoria es una construcción, premisa sobre la que Carri sostiene la película, esta construcción no es una operación íntima y privada, es pública. Si una parte de esa memoria que puede construir sobre

sus padres es un fragmento del Nunca Más- se lee la descripción del CCD Sheraton-, si antes de entender lo que había pasado esa historia ya estaba publicada¹¹, entonces lo que hay para decir hay que decirlo para los otros. La construcción de la memoria es una experiencia individual, pero debe compartirse. La historia de Paula L. es de ella, pero no es propiedad privada en tanto involucra a los que no pueden contar una historia. Para Albertina el testimonio de Paula L. no interesa por Paula sino por sus padres, es un elemento necesario. Este conflicto se resuelve filmando a Analía Couceyro (la actriz que hace de Albertina) que cuenta lo que Paula L. le contó, con lo que se produce una doble desubjetivación del testimonio, porque en realidad Analía cuenta lo que Albertina le contó que le contó Paula. Y con esta operación muestra que el sobreviviente es insustituible. Analía-Albertina reproduce un croquis que Paula hizo del Sheraton, pero que no quiso que fuera mostrado en la película. El dibujo reproducido es inentendible, impreciso. No sabemos en qué medida se parece al original. Con esta situación, Los Rubios avanza en demostrar la imposibilidad del testimonio. Las entrevistas a militantes que fueron compañeros de sus padres aparecen a través de un monitor. También descarta el testimonio de la hermana que habló (la otra no quiso), porque lo más interesante no lo dice en cámara. Los que hablan hasta ahí; militantes, parientes, vecinos, no hablan por Roberto y Ana María, hablan por sí mismos. Son experiencias y puntos de vista en que no hay identificación con los desaparecidos, incluso cuando algunos de los compañeros de militancia han estado en esa condición, pero hablan desde su identidad de ex militante, no desde la de ex desaparecido. Entonces por qué empeñarse en buscar el testimonio de Paula L. Tal vez porque a diferencia de los otros testimonios de la película, el de ella es el de una sobreviviente, vio lo que nadie más vio, en el momento en el que lo vieron Ana María y Roberto.

“Precisamente porque el testimonio es la relación entre una posibilidad de decir y su tener lugar, sólo puede darse mediante la relación con una imposibilidad de decir, sólo pues como una contingencia, un poder no ser”.¹² Dice Agamben que el sujeto es la posibilidad de que la lengua no esté, no tenga lugar o solo tenga lugar por la posibilidad de que no exista, de su contingencia. En el testimonio, la posibilidad –el poder ser- y la contingencia-el poder no ser- son operadores de la subjetivación. Los operadores de la desubjetivación (la remoción del sujeto) son la imposibilidad- el poder no ser- y la necesidad- el no poder no ser-. El sujeto es un campo de fuerzas..

Tal vez Paula L. espera el día en que su habla sea contingente y no necesaria.

¹¹ En las páginas 179 a 181 del Nunca Más se puede leer el caso de Carri y Caruso, incluyendo fragmentos de cartas enviadas desde el cautiverio.

¹² Agamben, Giorgio. Op. cit. Pg. 152 a 154.

Crónica de una Fuga

Crónica de una Fuga tiene un cartel explicativo al principio, en el que aclara que está basada en el testimonio de dos víctimas de la dictadura en el Juicio a las Juntas. No aporta elementos demasiado diferentes de *Garage Olimpo* en lo que hace a la vida del campo, sí es novedoso el centrarse en los aspectos menos explorados de la convivencia entre los secuestrados (la desconfianza, la delación, las distintas actitudes ante los represores) y el hecho de la fuga, por su carácter excepcional. El punto de vista va y viene entre los represores y los secuestradores, cosa que deriva de la decisión de contar la historia como una película de género. Si no se dividen los espacios, no hay suspenso respecto de la fuga. Sin embargo, cuando empiezan a pensar en la fuga, se va estableciendo un punto de vista que permanece con los cautivos. Esto se hace patente en la escena de la cocina, que se sostiene en el cruce de miradas entre Claudio, que quiere pegarle un planchazo al guardia, y el gallego que no quiere. La tensión a partir de ese momento pertenece al grupo de los cautivos y divide a los que quieren fugarse de los que temen hacerlo.

Visualmente, la discusión reabierta en los últimos años se manifiesta en una reapertura del fuera de campo. No todo ha sido mostrado, no todo ha sido dicho. Y además, mostrar y recuperar no son una misma cosa. Hay cosas que son irreparables y la desaparición de una persona es una de ellas. “Cuando los bordes de la pantalla actúan como máscaras, cuando las superficies que se muestran en ellas bien pueden ocultar algo, esa zona encubierta que llamamos fuera de campo comienza a sospecharse como decisiva en el espacio del cine”¹³. En *Papá Iván*, Inés llega a la conclusión de que puede hartarse de escuchar y ver cosas, pero eso no clausura la historia de su padre. Las cartas de Papá Iván son el testimonio de su ausencia. En *Los Rubios*, Ana María y Roberto permanecen fuera de campo, a tal punto que en el collage de fotos de infancia de Albertina y sus hermanas no aparecen, están ocultos. La Argentina que miramos y escuchamos todos los días contiene a treinta mil personas fuera de campo, y no asumir esa ausencia es negarlos a ellos mismos. Su desaparición es un elemento insoslayable en su biografía. En *Garage Olimpo* el afuera está fuera de campo la mayor parte de la película, pero hacia el final queda demostrado que ese afuera no es libre, es un espacio invadido, tan invadido como el adentro del campo. El único espacio que no se comparte es el agua del Río, y ese es el verdadero fuera de campo. Los asesinos lo sobrevuelan, pero su interior le pertenece a los muertos.

¹³ Russo, Eduardo. Diccionario de Cine. Buenos Aires, El Amante editores, 1998.

Cavallo entre rejas

Este documental cuenta las circunstancias de la detención del represor del grupo de tareas de la ESMA Miguel Cavallo en México. Empieza con la voz de Víctor Bastera (el subtítulo es “sobreviviente de la ESMA”) sobre imágenes de Capuchita y Capucha. Víctor camina por el estacionamiento del casino de Oficiales, baja al sótano y repite los movimientos que le obligaron a hacer cuando lo secuestraron. Todos los ex detenidos aparecen con el subtítulo “sobreviviente de la ESMA”. Aquí ya no importa el testimonio como relato de los horrores de la ESMA sino como prueba judicial contra Cavallo. Los ex detenidos sólo son convocados para testimoniar lo que sufrieron, lo que vieron, o las consecuencias de ello en tanto se trate de una reflexión surgida de haber vivido esa experiencia, pero para un análisis más político o legal se recurre a otras voces. En *Cavallo entre rejas* los que analizan el caso son abogados, militantes de organismos de Derechos Humanos. Nunca las propias víctimas cuyo testimonio permite llevar al represor a juicio.

El objetivo de la película es tan explícito como su placa del final : “El 14 de junio de 2005 la Corte suprema de Argentina declaró inconstitucionales las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. Sin embargo, hasta el momento, son muy pocos los juicios iniciados a los responsables del genocidio. Cavallo es sólo uno de tantos... ¿Cuántos genocidas caminan libres? ¿Cuántos centros clandestinos de detención existen hoy en el mundo?”

Como resultado de este movimiento inverso al de los 80, el testimonio pasa de explicar por qué el que habla estuvo desaparecido, o lo que le pasaba mientras estaba desaparecido, a buscar a los responsables, a decir quiénes, a preguntar por qué los represores no están todos presos. El testimonio presiona al Estado y lo fuerza a reformular el status legal.