

Mesa 119: El cine y las industrias culturales audiovisuales y su impacto en la construcción de la Historia reciente. Una reflexión historiográfica

Título: Las mutaciones en el campo de la estética en el Cine de la Democracia (1983-1999). Una propuesta alternativa de análisis y trabajo sobre la Historia Reciente Argentina: el caso de la última dictadura

**Marisa C. D'Aquino*: Universidad de Buenos Aires-CBC / Universidad Nacional de Moreno - UBACYT - marisa_del60@hotmail.com / marisadel60@gmail.com

**Sebastián Miglioranza*: Universidad de Buenos Aires-CBC / Universidad de Morón - UBAYT - sebastianmiglioranza@gmail.com / sebastianmiglioranza@hotmail.com

Para publicar

**Las mutaciones en el campo de la estética en el Cine de la Democracia (1983-1999)
Una propuesta alternativa de análisis y trabajo sobre la Historia Reciente
Argentina: el caso de la última dictadura**

El presente trabajo se propone reflexionar acerca de las formas en que el cine argentino representa en imágenes, los espacios en los que han tenido lugar fenómenos de horror, tortura y muerte del pasado reciente de la Argentina.

La especificidad de dicha historia, deviene de algo excesivo, difícil de conceptualizar, pero siempre vinculado a conceptos ineludibles como terrorismo de estado, violencia, desaparecidos, tortura. Ese pasado ha dejado múltiples marcas tanto en sus contemporáneos, como en las generaciones posteriores, y dichas marcas tienen una estrecha relación con la polémica noción de trauma.

Es desde esta compleja trama, de un pasado traumático, que retorna en imágenes y que mira y muestra los lugares por donde el horror aparece y desaparece, que pretendemos una lectura interpretativa de los usos que el cine hace del espacio como una dimensión socio histórica. Por ello hemos elegido para este trabajo dos películas argentinas: *La Historia Oficial* y *Garage Olimpo*¹, películas realizadas por diferentes directores y en diferentes momentos históricos de la Argentina.

En función de lo propuesto, creemos que el discurso narrativo dentro del campo historiográfico puede tener varias formas de representación, siendo el cine la que nos atañe en este trabajo. Existe un vínculo entre cine e historia, promovido no sólo por

¹ Ver Anexo pp 25- 26 Fichas Técnicas

quienes producen cinematografía, sino también por aquellos que ven en el cine, una forma destacada de acercamiento al pasado histórico. Por otra parte, si pensamos que tanto la cinematografía como la historia actúan como representaciones del pasado, también puede afirmarse el modo en que ambas se relacionan con la memoria. En tiempos actuales, los lenguajes audiovisuales determinan un espacio muy importante en el modo en que las sociedades reconstruyen y debaten sobre el pasado.

Hace ya bastante tiempo que el gran historiador de Annales, Marc Bloch, ponía en cuestión la idea que el conocimiento del pasado era necesariamente indirecto, en contraste con el conocimiento del presente. Observaba entonces que *“toda información sobre cosas vistas está hecha en buena parte de cosas vistas por otro”*. El tema en cuestión era y sigue siendo, el de la *“observación histórica”*. Y es en este sentido que retomamos en este trabajo, la idea del conocimiento histórico por huellas. Y nos atrevemos a preguntar entonces, ¿no traen al presente las imágenes, los filmes, huellas de un pasado? (Bloch, 1994: 49)

Es posible abordar los filmes entonces como *“testimonios voluntarios”* de un pasado reciente, en este caso de la Argentina, y que nos permiten trabajar desde lo que nos dejan *“ver”*, pero también desde lo que no está premeditado, desde aquello que no escapa a la cámara, pero posiblemente sí a la lectura que de ese pasado hace el director. Y entonces revisitando a Bloch, *“Nos interesamos, por lo general, y con mayor ardor, por lo que se nos deja entender sin haber deseado decirlo”*, en nuestro caso, sin haber deseado mostrarlo. (Bloch, 1994: 101)

Desde estas *“construcciones”* que nos ofrecen las imágenes filmicas, y que involucran reglas y lógicas propias, contextos socio-culturales específicos, elecciones y estrategias de elaboración, actores, lenguajes y diferentes sentidos del pasado, es que pretendemos abordar la problemática de las estructuras espaciales y su estrecha relación con la corporeidad.

El historiador Robert A. Rosenstone nos afirma algo al respecto: *“en un mundo dominado por las imágenes, donde cada vez más la gente forma su idea del pasado a través del cine, ya sea mediante películas de ficción, docudramas, series o documentales. Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual, un mundo libre casi por completo del control de quienes hemos dedicado nuestra vida a la historia”* (Rosenstone, 1997: 29)

Los lenguajes audiovisuales poseen, como nunca antes, un papel central en la reconstrucción del pasado. Dichos lenguajes tienen la posibilidad de ser masivos a la hora de influir en las personas, especialmente en lo vinculado a la percepción del mundo y los problemas que los rodean. En relación a este punto, el historiador Peter Burke señala: *“En la época de la televisión, la percepción de los acontecimientos del momento prácticamente es inseparable de su imagen en la pantalla. El número de esas imágenes y la velocidad con que se transmiten son una novedad, pero la revolución que ha supuesto la televisión en la vida cotidiana no debería hacernos olvidar la importancia de la imagen en épocas pretéritas”* (Burke, 2001: 177-178)

De ambas citas anteriores, podemos establecer, no sólo la relación entre narrativa audiovisual y conocimiento de la historia, sino también cómo esta es percibida para un proceso de construcción de la memoria individual o colectiva. Se observa una trama en donde la imagen colabora tanto en documentales como en ficción, en la significación de recuerdos o experiencias vividas para muchos. Para otros, ayuda a acercarse al conocimiento histórico y poder contextualizar hechos y procesos, a través de otros medios. (Rosenstone, 1997: 86)

Creemos interesante, observar a modo de síntesis, algunas de las distintas perspectivas que se consideraron desde la Historia, sobre el mencionado vínculo entre cine, memoria y pasado histórico.

Muchos historiadores se resisten a considerar al cine como documento histórico. Pero, siguiendo a Peter Burke, varios de ellos han ido cambiando, en los últimos tiempos, su mirada al respecto. Colaboró con ello en gran medida, el desarrollo del campo de diversos intereses históricos, por ejemplo la “historia de las mentalidades”, de la “vida privada”, de la “felicidad”, de la “muerte”, etc. En estos casos, es difícil pensar investigaciones y estudios basados solamente en fuentes tradicionales (documentos escritos en archivos por ejemplo), sino pensar la necesidad de abrir el campo a fuentes no tradicionales como textos literarios, testimonios orales e imágenes. En este aspecto, el arte y el cine se han convertido en fuente necesaria y en muchos casos indispensable, a la hora de abordar el conocimiento histórico. El peso de la imagen en el público general es enorme para establecer una manera eficaz al momento de vinculación con el pasado.

Si bien una gran preocupación para los investigadores es considerar o no al cine como documento histórico, éste no ha sido el único aspecto estimado por el discurso historiográfico. El francés Marc Ferro², quien se ha preocupado por los usos sociales de la historia y por el lugar que ocupa el lenguaje en la reconstrucción del pasado en varios de sus trabajos, observa algunos aspectos de esta relación. Por un lado, Ferro afirma que el cine actúa como un “agente de la historia”. Desde el principio, éste ha sido utilizado como un instrumento de conocimiento y de difusión de los intereses de distintos grupos y sectores sociales. Tanto en la producción como herramienta del progreso científico como en los enfrentamientos y disputas políticas y militares; como arma de propaganda y como difusor de diferentes ideologías.

El segundo punto de la relación entre cine e historia que considera Marc Ferro es la manera en que el cine actúa creando representaciones diferentes de las de otros lenguajes como la escritura, que ha sido la tradicional durante siglos hasta la aparición del cine o el lenguaje escultórico y pictórico. Para este autor, el lenguaje cinematográfico, se caracteriza por su eficacia y operatividad en el momento de construir representaciones creíbles para la mayoría de la sociedad. También establece que otro de los puntos de interés que existen en la relación entre cine e historia es el estudio de los modos de escritura cinematográfica y la manera en que éstos se convierten en “armas de combate” dentro de diferentes semblantes, tanto de los grupos que los produce como de aquellos que los reciben. Para el autor, todo film es un producto cultural con su propia identidad y recorrido histórico. Estas producciones logran encender el interés de historiadores académicos, ya que en ellas se observa la relación entre distintos intereses y grupos sociales a lo largo del tiempo. Además, favorece a la memoria social ya que las diferentes modalidades de representación del cine como producto cultural, puede establecer la posibilidad de reconstrucción del pasado por aquellos que carecen del conocimiento histórico profesional. Se abre aquí la posibilidad de conexión entre las distintas formas de hacer Historia.

Ferro establece una última forma de relación entre cine e historia a la que llama “lectura fílmica de la historia” (Ferro, 1995: 27). Esta perspectiva permite al historiador revisar su propia visión del pasado. Aquí destaca y resalta el trabajo de los cineastas-historiadores que entregan a la sociedad una historia (testimonios de sectores populares,

² Véase Ferro, Marc; *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

de los grupos marginados, etc.) que no había sido considerada o tenida en cuenta por las instituciones oficiales. Podemos sumar a esto, las afirmaciones de Peter Burke que indica que *“toda obra cinematográfica implica una interpretación de los acontecimientos representados. Pasando por un análisis crítico, todo film, además de ser fuente documental y/o testimonio, es un vestigio del pasado en el presente, que incluye diversos objetos que muestran experiencias de las culturas del pasado”*(Burke,2001: 26).

Para Rosenstone, cuando el cine aborda temas históricos tanto en documentales como en películas de ficción, colabora con la construcción de la memoria, convirtiéndose en fuente necesaria y fundamental, ya que su capacidad para evocar el pasado es completa y casi única. Pero, lo puede a la vez alejar de la historia como disciplina formal. En este sentido señala Peter Burke: *“el poder de una película es que da al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos. Pero ese también es el peligro que conlleva este medio (como le ocurre a la instantánea), pues dicha sensación es ilusoria. El director manipula la experiencia permaneciendo invisible. Y al director le interesa no solo lo que sucedió realmente, sino contar una historia que tenga una determinada estructura artística y atraiga al mayor número posible de espectadores”* (Burke, 2001: 202).

Siempre debemos considerar desde un aspecto analítico, los sucesos y personajes que aparecen en un film, teniendo en cuenta los criterios que se utilizaron en la reconstrucción del pasado y así poder matizar la fascinación que producen las imágenes en movimiento y desmitificar el cine, estableciendo cierta resistencia a su efecto de realidad que produce en las mayorías.

La Historia Oficial y la crítica a la “sociedad inocente”

Es muy complejo establecer procedimientos de conocimiento crítico en relación a las consecuencias que provocó el golpe de Estado aquel 24 de marzo de 1976 en Argentina. El punto de quiebre en términos de causas y efectos es muy grande, en lo vinculado con el terror que dicho golpe logró imponer en la sociedad de entonces. Muchas preguntas todavía subsisten respecto de aquel pasado que vuelven una y otra vez sobre nosotros: ¿por qué fueron tan pocos los que, entre 1976 y 1983, se opusieron

y protestaron públicamente ante hechos tan reiterados y extendidos que resulta impensable que sólo una minoría los conociera? Sin considerar a aquellos que hicieron causa común con la dictadura, en función de sus propios intereses, tanto políticos como económicos, o porque les permitía ascender socialmente en diferentes áreas como la sindical política o periodística. Pero el resto de la sociedad que quedaba fuera de dichos grupos, fueron un número muy significativo y constituyeron un conglomerado heterogéneo por fuera del poder real y sin embargo pocos se opusieron al régimen³. ¿Por qué ocurrió esto? Como la primera, es una pregunta de difícil respuesta. El cine ha intentado abrir, por lo menos, ciertos espacios de debate y exposición vinculados a dicha problemática. Hubo estrategias intimidatorias hacia la sociedad, relacionadas no sólo con los secuestros, operativos represivos, llamados a colaborar delatando a sospechosos; sino también mecanismos de coerción que buscaban también sembrar el miedo y desalentar cualquier impulso a la resistencia y a la solidaridad colectiva. Ni en la prensa ni en organismos públicos o eclesiásticos, hubo recepción efectiva a la cantidad de denuncias sobre secuestros, torturas o asesinatos. La impunidad del régimen parecía ser casi total, en un contexto de miedo colectivo, de una sociedad acostumbrada al autoritarismo por años y la violencia por parte del Estado y de grupos paraestatales que, junto a las organizaciones armadas de izquierda, colaboraban con la creciente violencia política. En los primeros años de la recuperación de la democracia en Argentina, la idea de que el terrorismo de Estado había surgido como respuesta al terrorismo ejercido por las organizaciones armadas durante la primera parte de la década del 70, otorgó al estudio sobre la dictadura militar, un significado destacado, que se conoció como la *teoría de los dos demonios*. Dicha teoría surgió a partir de una interpretación del prólogo del *Nunca más* que Ernesto Sábato iniciaba con la siguiente afirmación: “*Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda*”(CONADEP,1984:Prólogo).

Siguiendo a Hugo Vezzetti, debemos recordar que más allá de ese momento particular en el que la figura de los “dos demonios” comienza a instalarse, no surgió en 1983 con el advenimiento de la democracia. Como señala Vezzetti, esa concepción sobre la violencia ocurrida, “*ya estaba presente en la visión de muchos en las vísperas*

³ Véase Altamirano, Carlos; *Contra nuestra propia certidumbre*. Puentes. 2001. Número 5. Octubre. P. 46-49. ISSN 16698452.

del golpe militar”(Vezzetti,2009: 236. En el rechazo de la sociedad tanto a las acciones terroristas de la Triple A como de las organizaciones de la guerrilla urbana. En la “*exaltación de la violencia en las visiones del terrorismo subversivo y del terrorismo estatal*” resultante -según Vezzetti- de “*la común reducción militarista de los conflictos sociales y políticos a una guerra*”(Vezzetti, 2009:125) Y, además, la observamos en el discurso con el que las Fuerzas Armadas pretendieron justificar su accionar, en relación a lo que Carlos Altamirano plantea que “podría decirse incluso que el régimen militar fue el primero en explotar políticamente lo que más tarde se conocería como *teoría de los dos demonios*” (Altamirano, 2001:48).

Continuando con este argumento, Altamirano trae en referencia el primer mensaje de Videla como presidente, en el que el dictador recurre a esa figura antitética para explicar el estado de ánimo social: “*El uso indiscriminado de la violencia de uno y otro signo sumió a los habitantes de la Nación en una atmósfera de inseguridad y temor agobiante*”⁴ “¿*Qué pretendía con esa referencia a las dos violencias sino fundar, en una representación que ya circulaba, la necesidad de la dictadura para que el Estado recuperara el monopolio de la violencia legítima?*”, se pregunta Altamirano. (Altamirano, 2001:48).

La teoría de los “dos demonios” posee varios puntos de inconsistencia que han provocado una cantidad de críticas y debates teóricos al respecto. En principio, es evidente que no podemos igualar al terrorismo insurgente y a la violencia ejercida desde un Estado que debe encargarse de sus funciones fundamentales como es la de proteger a los ciudadanos, y no ejercer el secuestro, tortura, muerte y desaparición de personas. Por otra parte, cuando se produjo el golpe de Estado en 1976 las organizaciones armadas ya estaban prácticamente desarticuladas y muy debilitadas, de modo que la desproporción de fuerzas no valida el supuesto argumento de la equiparación, en tanto uno de los “demonios” no era tal. Podemos por último, traer otra objeción a este modelo explicativo del pasado que reduce la complejidad del proceso social a la acción de dos fuerzas terroristas enfrentadas. Esta ubica a la sociedad en una posición de inocencia. En esta “*posición de una sociedad que ha encontrado en la figura de los ‘demonios’ la confirmación de su inocencia y su ajenidad frente a la barbarie que se desplegaba ante sus ojos*” (Vezzetti,2009:15) encuentra el efecto más pernicioso de ese mito explicativo.

⁴ Videla citado por Altamirano. Ibidem, pág. 48.

Interesa en el presente trabajo, rescatar esta cuestión sobre la inocencia de la sociedad argentina, realizando un abordaje crítico de la película *La Historia Oficial* del director Luis Puenzo; que llegó a la pantalla grande en abril de 1985, en el mismo momento en que comenzaban las audiencias del juicio a los comandantes que habían estado al frente del gobierno durante la dictadura, procesados por violaciones a los derechos humanos. En relación con ese contexto histórico particular del pasaje a la democracia, *La historia oficial* fue interpretada como un relato que actualizaba y hacía suya la explicación de los “dos demonios”. De existir algún elemento en *La historia oficial* que se conecta con las significaciones de los “dos demonios”, sería en todo caso la idea de una sociedad que se “percibe a sí misma” como inocente, aunque esto no demuestra que en la película haya una defensa o adhesión implícita a esa teoría en tanto marco explicativo de los crímenes cometidos durante la última dictadura militar.

Una mirada de época

La interpretación de *La historia oficial* en relación con la teoría de los “dos demonios” marcó la lectura imperante del film, que, con el paso del tiempo perduró en el campo de los estudios críticos de cine. La película tuvo dos características desde el inicio en que fue vista por los espectadores: por un lado poseer el mérito de haber contribuido a visibilizar la tragedia argentina a nivel internacional en el momento indicado, y por otro, ser considerada como una película comercial bien filmada⁵, con una visión simplista del pasado que favorecía maniqueísmo de situaciones y personajes, y en la que la apelación a lugares comunes y recursos emotivos obstruía una discusión real sobre lo que acababa de suceder en el pasado reciente.

Esa línea de interpretación vinculada a la teoría de los “dos demonios”, determinó un camino de lectura de otras películas filmadas a mediados de los 80 y provocó una clave de análisis y crítica para el cine de la época. En un trabajo del 2008, el cineasta David Blaustein realizó, como una periodización, un recorrido por la cinematografía nacional desde la última dictadura hasta años más recientes. Al referirse

⁵ Una de las críticas sobre la película tuvo que ver con un aspecto de esa “calidad” en una imagen diseñada según parámetros publicitarios que Puenzo (con una prestigiosa trayectoria en el campo del cine publicitario) manejó con destreza. En *La historia oficial* hay imágenes cuidadas al detalle que, por momentos, parecen responder a la estética publicitaria para crear ciertas composiciones espaciales con un efecto visual no muy justificado en el marco de la escena. (NdA)

a la etapa democrática de los 80, Blaustein habla del cine de entonces en relación a la teoría de los “dos demonios”:

“(…) En el retorno democrático [hubo] un cine que claramente acompañó la teoría de los dos demonios y que nosotros vituperamos mucho. Francamente estoy arrepentido de haberlo vituperado tanto, aunque sí había que cuestionarlo discursivamente. Fue un cine vinculado a la gestión de Manuel Antín al frente del Instituto Nacional de Cinematografía. Fue un cine –por lo que sea: necesidad, desesperación, culpa, marketing, etc.– que describió mal el velo de la dictadura: La historia oficial, de Luis Puenzo; Hay unos tipos abajo, de Rafael Filippelli; Los días de junio, de Alberto Fisherman. En este cine no se percibía el intento de querer entender qué fue la dictadura” (Blaustein, 2008:155)

Las palabras de Blaustein expresan esa concepción dominante sobre el cine de aquel período que este trabajo se propone matizar y revisar. Que la idea de los “dos demonios” imponga argumentos de muchas películas significa necesariamente que sea la característica definitoria del cine realizado en aquellos años creo que lleva a homogeneizar las posibles diferencias, aunque sean sutiles, entre las distintas películas. En contraposición a esta solución reduccionista, me interesa más bien poder captar matices y singularidades que permitan trazar un panorama menos simplificador del cine argentino de los 80.

Algunas preguntas y problemas, deberíamos establecer en relación a la forma en que los distintos relatos filmicos procesan la lógica de los “dos demonios” y a través de qué elementos textuales concretos se expresa esa lógica. Por otra parte, con qué recursos temáticos, recurrentes o singulares, a través de qué figuras y artilugios narrativos, visuales, discursivos. Por otra parte además, esa concepción de que la explicación de los “dos demonios” se actualiza en las tramas filmicas de los 80 ¿no es resultado también de una *lectura de época* como sociedad? Y, más aún, ¿en qué medida y en qué dirección lo pensable de nuestro presente viene a renovar el espectro de preguntas que les podemos formular a las películas de los 80 para acaso encontrar en ellas otras respuestas?

Saber o no saber

La historia oficial está protagonizada por Alicia (Norma Aleandro), una profesora de historia del nivel secundario que, en la última etapa de la dictadura militar, toma conciencia de los sucesos acontecidos por la misma. Esa toma de conciencia, se vincula con parte de su propia historia: el reconocimiento de la verdad acerca del origen biológico de su hija. La niña, traída por su marido apenas nacida en 1978, es hija de padres desaparecidos. Este episodio del pasado –la acción transcurre en 1983- da la clave de la conexión que vincula al grupo empresarial, en el cual el marido de Alicia se desempeña como un ejecutivo de alto rango, con los militares. Es por esa relación cómplice y favores mutuos que, Roberto Ibañez (Héctor Alterio) consigue a la recién nacida de la cual se apropia. *La historia oficial* muestra diversas facetas de la complicidad civil con la dictadura, desde el interés económico -inherente al mundo de grandes negocios entre funcionarios, militares y ejecutivos extranjeros por el que se mueve Roberto- hasta el comportamiento cómplice de la iglesia y otros sectores civiles, además de la complicidad como “negación social”.

La complicidad civil es una cuestión compleja que remite a conductas, acciones y fenómenos de diversa índole, incluso psicológicas; las cuales tienen en común el haber consentido, en mayor o en menor medida y de distinta forma, el accionar del terrorismo de Estado. Uno de los modos en que operó la complicidad en la sociedad en su conjunto fue a través de los mecanismos del silencio, del secreto y de la negación. Estos mecanismos ponen en juego la cuestión del saber y/o no saber, que está ligada a una de las significaciones de los “dos demonios”, la autopercepción como inocente por parte de la sociedad, que habría que relacionar con *La historia oficial*. Porque la supuesta inocencia encuentra justificación en la pretensión del *no saber*. Se quiere creer que no se sabe en función de un justificativo de la indiferencia o la negación de lo que sucedía frente a los propios ojos. En relación a este punto, Pilar Calveiro señala:

“Si había algo que no se podía aducir en ese momento era el desconocimiento. Los coches sin placas de identificación, con sirenas y hombres que hacían ostentación de armas recorrían todas las ciudades; las personas desaparecían en procedimientos espectaculares, muchas veces en la vía pública. Casi todos los sobrevivientes relatan haber sido secuestrados en presencia de testigos. Decenas de cadáveres mutilados de personas no reconocidas eran arrojados a las calles y plazas. Los periódicos, de gran circulación en Argentina, no hablaban de los campos de concentración pero sí de personas que desaparecían, cadáveres no identificados, enfrentamientos que arrojaban

muchos muertos “guerrilleros” y ningún militar, cuerpos destrozados con cargas explosivas, calcinados, ahogados, y muchísimos tiroteos (...) Con ese ambiente en las calles y esta información en los periódicos nadie podía aducir desconocimiento” (Calveiro, 2001: 149-150)

Frente a lo que pasaba y se veía que pasaba, hubo por parte de un sector de la sociedad un *hacer como que no se sabía*. Este fue uno de los niveles en los que operó la complicidad social. Lo vemos en lo que señala el profesor de literatura Benítez (Patricio Contreras), colega de Alicia, cuando ambos pasan frente a una marcha por los desaparecidos: “Siempre es más fácil creer que no es posible, ¿no? Sobre todo porque para que sea posible se necesitaría mucha complicidad, mucha gente que no lo pueda creer aunque lo tenga adelante”. La observación y el comentario de Benítez da a entender que Alicia es una de esas personas “cómplices” a las que les resulta más fácil creer que no es posible que suceda lo que tienen frente de los ojos y parecen no querer entender y que nunca supo nada al respecto. En realidad, no es que Alicia “nunca supo nada”. El personaje de Alicia es una encarnación perfecta de la complicidad social representada en la negación: *hace* como que no sabe y *prefiere* no pensar, no reconoce los indicios y se desentiende. Las sospechas sobre el origen de su hija, aparecen ahora en la toma de conciencia de Alicia; la complicidad está en ese tiempo de “haber hecho como que no pasaba nada”, en el silencio como forma de negación.

La “anagnórisis” de muchos

Para analizar cómo se manifiesta en el relato de la trama la tensión entre el “saber y el no saber”, nos interesa considerar tres fragmentos de la película que sintetizan el proceso de transición interno de la protagonista, quien debe asumir que lo que había pasado y estaba pasando en el país, no sucedía afuera y a otras personas, sino en su propia casa y entorno. *La historia oficial* se ubica en ese momento histórico de reconocimiento público de los crímenes de los asesinos bajo la alegoría en función de que lo que le sucede a Alicia es representativo o espejo de lo que acontecía en la sociedad argentina en ese contexto histórico.

El primer momento está dado por el reencuentro de Alicia con su amiga Ana (Chunchuna Villafañe) regresada del exilio, quien le cuenta su experiencia – después de

una cena junto a Alicia y su esposo, quien la increpa a Ana por su supuesto pasado guerrillero - como prisionera en un centro clandestino de detención antes de haber abandonado el país. En su relato Ana dice que en el lugar donde estuvo detenida nacían bebés que separaban de sus madres para dárselos a “esas familias que los compraban sin preguntar de dónde venían”. Al escuchar estas palabras Alicia se siente interpelada y reacciona poniéndose a la defensiva: “¿Por qué me decís eso a mí?”. Luego se da vuelta y su rostro, como si se hubiera quedado pensando en algo, expresa preocupación. La reacción adoptada por Alicia en este pequeño incidente sugiere que, en realidad, por más que no quiera saber, sí sabe realmente.

El segundo momento se corresponde con la escena en que las abuelas se presentan a la salida del jardín de infantes donde Alicia ha ido a retirar a su hija Gaby (Analía Castro). En esta instancia las abuelas son presentadas por el relato como una “amenaza”, la oposición entre las mujeres y la protagonista aparece marcada a través de la cámara mostrando los “dos bandos”. En la construcción de la escena la cámara permanece casi siempre del lado de Alicia, favoreciendo con esto la identificación con su posición de víctima a expensas de las mujeres paradas en la vereda de enfrente en una actitud con la que parecieran estar acosándola. A través de la construcción visual del punto de vista se significa la desconfianza y el temor de Alicia.

Por último, el tercer momento tiene lugar cuando se produce el reconocimiento de la verdad que va a llevar a Alicia a tomar conciencia de la real dimensión de los hechos. Alicia ha ido a dejar a Gaby en el jardín y se encuentra nuevamente allí con una de las abuelas que la está esperando, a quien finalmente acepta escuchar y acuden a un bar. Como puede observarse, el acercamiento entre las dos mujeres está marcado en términos espaciales: ambas aparecen reunidas en un plano que resuelve así la disyunción espacial que previamente las enfrentaba. En este último momento la protagonista va a asumir la verdad: lo que antes supuestamente no sabía y ahora confirma: que su hija, traída por su esposo, es hija de padres desaparecidos. La anagnórisis producida, devela un mundo íntimo y supuestamente “inocente”, que esconde encubrimientos, secretos, negaciones, dudas y culpas. Más allá de la construcción del personaje de Alicia como “víctima del ocultamiento de su marido” y, en este sentido “inocente”, el relato propone una identificación con la mujer del apropiador de una niña con la que ella se quedó. De alguna manera, Alicia también es una apropiadora. Considerada desde esta mirada la imagen resulta perturbadora, en la

medida en que desde una visión ingenua, *La historia oficial* asume el punto de vista de Alicia para narrar su propio entorno familiar feliz en el que vive una niña apropiada.

Hasta aquí hemos intentado señalar algunos matices y singularidades de *La historia oficial* con la idea de repensar el panorama del cine argentino de los años 80, desde una mirada que no tienda a uniformarlo de manera homogénea bajo el estigma de la teoría de los “dos demonios”. En la película analizada no hay una explicación de la dictadura a partir de la idea de dos terrorismos enfrentados. Aunque una significación particular de esta idea, ligada al desentendimiento de la sociedad frente a lo que estaba sucediendo, se juega a través del trayecto narrativo de la protagonista en su búsqueda de una verdad “oculta”, que intenta descubrir. La cuestión del saber y de la inocencia está envuelta en la reacción de la sociedad en el momento en que los crímenes de la dictadura son reconocidos públicamente, que es cuando se filma la película.

Uno de los principales problemas que plantea *La historia oficial* radica en que rescata el cambio de actitud de Alicia en cuanto a querer saber la verdad, para redimir su culpa. Como si al final, el cambio de actitud de la protagonista bastase para saldar un pasado de desentendimiento y de falta de responsabilidad y compromiso con una realidad que no se podía pasar por alto fácilmente. Ese cambio a favor de saber la verdad escondida, que encubre su anterior pretensión de no saber, favorece la percepción del personaje de Alicia como “inocente”. Este sería el rasgo que remite a esa significación de los “dos demonios” según la cual la sociedad se sentía ajena, y por eso inocente, frente a lo que estaba sucediendo.

Garage Olimpo y los '90

“La historia comienza al final. Hablar o morir. Y mientras uno siga hablando, no morirá. La historia comienza con la muerte.”

Paul Auster⁶

Como venimos sosteniendo, las imágenes constituyen parte del legado de la memoria del siglo XX. En el caso de la última dictadura en la Argentina, no existen

⁶ Auster, Paul, *La Invención de la soledad*. Barcelona, EDHASA, 1990

imágenes de los centros clandestinos del contexto traumático⁷. Para Andreas Huyssen, existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes. No hay memoria sin imágenes (Feld, 2009: 15) y por eso es sumamente importante valorar para la reconstrucción de la historia y la memoria las imágenes (ficticias) que se han producido a partir del cine en sus distintos momentos.

Como sabemos, en la interpretación de una imagen, intervienen varios elementos: el sujeto que la produjo y las condiciones en que fue producida, es decir el motivo que le dio origen. A su vez, nos encontramos con la interpretación de la sociedad que la recibe y que conforma un imaginario colectivo que la constituye. Cada sociedad comparte valores expresados de manera distinta en un momento histórico determinado, es por ello que es sumamente importante a la hora de utilizar el cine como "fuente" conocer e identificar los códigos de representación en cada contexto cultural. Su lectura, no sólo debe realizarse a partir de la propia imagen y de la narrativa que presenta, sino desde las condiciones de producción que, la mayor parte de las veces, responden a intereses estatales o del mercado (aunque también nos encontramos con filmes autorreferenciales que implican una mirada mucho más subjetiva e individual que, a su vez, encierra parte de un imaginario colectivo).

En este sentido, nos proponemos analizar el film *Garage Olimpo* (1999). Se trata de una película argentina (en coproducción con Italia) que se produce con mucho más distanciadamente del contexto histórico que relata, por eso creemos que la intervención cinematográfica, se vincula más a la elaboración cultural del trauma histórico que a la pura denuncia de los hechos ocurridos. En ellas se construye una versión "realista" de ese pasado traumático y doloroso.

Cuenta la historia de un centro clandestino de detención durante la última dictadura, entre 1976 y 1982. El centro clandestino que refiere el título del filme es "El Olimpo", que se encontraba en Floresta, siendo hoy un espacio de memoria.

Esta película de ficción indaga en la cotidianidad del centro de detención situado en la ciudad de Buenos Aires, así como en la relación entre los detenidos y sus captores (la relación erótica-afectiva entre María, militante y torturada y Felix, represor y torturador). María es una joven que trabaja como alfabetizadora en un barrio marginal

⁷ Excepto una imagen fotográfica que un detenido desaparecido logró realizar

de la capital, y es sustraída de su casa por hombres armados, vestidos de civil, que se identifican como del ejército. Todo ocurre en presencia de su madre, Diane, de origen francés. Félix, es arrendatario de una habitación en la gran casona de la madre de María. Mediante diversas estrategias narrativas se entrelazan dos mundos paralelos: lo que ocurre en la clandestinidad del centro y la vida que transcurre en la ciudad que lo acoge.

Por un lado, Marcos Bechis, su director, es una víctima de la última dictadura ya que fue uno de los miles de secuestrados detenidos-desaparecidos por el Estado Terrorista. Bechis a los 20 años (en 1977) fue detenido y torturado por cuatro meses en el centro clandestino de detención "El Atlético". Lo liberaron por tener un pasaporte italiano y lo obligaron a exiliarse. Su terrible experiencia lo marcó con una cicatriz psicológica lista para reconstruir los pedacitos de su memoria y de la memoria social argentina

Esta distancia temporal permitió conocer la evolución de los procesos de memoria que se desarrollaron en el país. Incluso, tal y como lo cuenta el director, la construcción de esta historia fue parte de un proceso de reflexión. Además, declaró que esta historia fue para él, durante varios años, una tarea pendiente, y cobró mayor relevancia cuando en 1995 realizó una serie documental en Bosnia.⁸

Por otro lado, los años '90, la famosa "década menemista" vinieron a teñir a la Argentina del paradigma neoliberal, iniciado durante la última dictadura, generando de algún modo la "continuidad" del terrorismo económico del "proceso de reorganización nacional" que ha generado y profundizado un proceso vertiginoso de exclusión y fragmentación social propio de ese modelo. Asimismo, la política de DD.HH. encarada por el gobierno menemista también muestra una clara continuidad con el círculo de impunidad abierto con las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, sancionadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín. Se indultó a los militares hallados culpables y condenados por los atroces y aberrantes delitos cometidos durante la última dictadura militar. Entre los fundamentos para tamaña decisión se argumentó que era una contribución para afianzar el proceso de pacificación en que están empeñados "*los sectores verdaderamente representativos de la Nación*". Agregaba que por sobre toda

⁸ Véase Gallotta, Bárbara, "No has visto nada" *Otrocampo*, n°1, 1999.

consideración ideológica, era la única solución posible para la reconciliación definitiva de todos los argentinos. En este sentido los indultos marcaron el comienzo de un profundo cambio para la Argentina indisolublemente ligados a las profundas transformaciones de la economía política estructural. Fueron años marcados por la impunidad y Bechis lo vivió frente al desastre que significó el estreno de la película; sólo treinta mil personas vieron la película en el cine. No obstante, la rápida reproducción en VHS permitió que la gente que no la quería ver en el cine, la tenga como película de referencia en sus casas.⁹

Creemos que no es casual que Marcos Bechis haya filmado *Garage Olimpo* en esta década, signada por las políticas de “pacificación” y “olvido” por parte del Estado y, a su vez, matizada por la movilización del grupo H.I.J.O.S (escraches) Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, resistiendo y visibilizando los embates de dichas políticas. Es por ello que, a diferencia de otros films sobre la dictadura, anteriores a *Garage Olimpo*, no vino a “denunciar” o “hacer conocer a la sociedad” las atrocidades de la dictadura, ni a presentar la mirada “ingenua” de la sociedad frente a la dictadura (como el rol de la protagonista en la Historia Oficial) ni a “romantizar” la militancia setentista sino, a narrar a partir de un abordaje absolutamente más sórdido (desde lo estético – visual y auditivo- y desde el relato) nó sólo su propia vivencia (relato cuasi-autobiográfico) sino un conjunto de situaciones terribles propias del proceso más violento y traumático producido en nuestro país y vinculado a un Estado Terrorista y Genocida. Por ejemplo aparecen personajes nefastos como “el Tigre” (por el Tigre Acosta) aunque se trata de un personaje ficticio o, la psicología de Massera, en el médico que aparece como Bergés o Ana (la terrorista que pone la bomba) se alude a la verdadera -Ana María González- aunque sus circunstancias son diferentes.

De hecho la película también plantea un cuestionamiento en el momento en que se estrena, porque reactualiza el problema de la memoria como un relato colectivo, como parte del hecho histórico, y plantea la necesidad de que esa misma ciudad vuelva sobre el tema. Hasta la promoción del film se hizo mediante intervenciones públicas, a través de la ubicación en la calle de afiches con imágenes alusivas . Estas no tenían sólo como objetivo publicitare el film sino que, la presencia de los carteles con la foto del

⁹Véase https://www.clarin.com/espectaculos/queria-pelicula-autobiografica_0_rJWM3a2eAFe.html

rostro vendado de María, se convirtieron en una intervención urbana de carácter artístico. De este modo, la ciudad es doblemente interpelada.

Como lo propone Valeria Manzano (Manzano, 2009:156), los espacios de la ciudad vuelven a tener la presencia de los hechos recientes de terror estatal, se reabre el tema y se reescribe el pasado dictatorial en el entramado del Buenos Aires de los noventa. El film y toda su campaña fotográfica impregnarán esa ciudad cambiante que tal vez no percibe lo que en ella se está pergeñando. El mismo inscribe en el momento donde las producciones culturales acerca de nuestro pasado reciente eran numerosas; momento en que se produce una apertura que dará lugar, según Claudia Feld “...a numerosas investigaciones sobre la memoria en las que confluyen distintos abordajes.”(Feld,2009:29)

Según Valeria Manzano” *el film además de sugerir una relación entre las figuras de aquella casa y del centro clandestino, propone en torno a este último y la ciudad una relación doble. Si, por un lado la ciudad se deja filtrar por las hendidias de una persiana de metal por la cual María se intenta fugar, por otro lado, el centro clandestino está instalado en una calle cualquiera, pretendiendo confundirse con los ritmos rutinarios y anónimos de la ciudad*”.(Manzano,2009:161)

Así como durante la dictadura, algunos conocieron la existencia de centros de detención , lo que está confirmado por testimonios de vecinos de cada uno de dichos lugares; fue negada esta inocultable realidad, en la mayoría de los casos. Todavía en el segundo período democrático existía una parte de la sociedad tabicada, que negaba la existencia de los mismos.

Nos interesa adentrarnos dentro del centro, en su sórdido interior continuador en cierto modo de lo que se vivía en el afuera y cómo el film intenta representar ese espacio cerrado y su interpelación con el afuera.

Como sabemos, los centros clandestinos encarnaron como ninguna otra realidad lo que se había propuesto el Estado terrorista desde su interior , desde su estructura edilicia, desde sus normas, su selección de personal, sus rituales diarios, su oscuridad... ellos son producto de lo indecible , de lo impensable y de lo inimaginable.

Ese espacio presentado en el film expresa cómo en el centro de detención no se vivían dos días iguales; el afuera tampoco expresaba esa vivencia, la dictadura para

aquellos que habían sido más vulnerados y atravesados por ella, no demostraba ser rutinaria a pesar de su aparente y abrumadora vida cotidiana.

El adentro de ese centro trasunta la realidad del afuera, la cámara devela que lo cotidiano a pesar de esas paredes estáticas, se encuentra atravesado por situaciones que de forma encubierta subvierten la lógica del espacio y la "experiencia concentracionaria".¹⁰ Este espacio, el de los centros clandestinos, se plantea como un universo dominado por los tormentos, el silencio, la oscuridad, el corte abrupto y brutal con el afuera -apenas separado por una pared- la violencia de los represores devenidos en "amos" dueños de la vida y de la muerte y la cosificación del individuo detenido-desaparecido.

Se trata sin duda alguna del film de ficción que mejor y de una forma más poderosa e inquietante ha representado la dinámica interna de los centros clandestinos de detención y de tortura, mostrando la "cotidianidad" de la rutina de los represores y de los reprimidos. Nos parece muy importante resaltar el carácter fuertemente administrativo que muestra el film, en donde los torturadores 'fichan' sus entradas y salidas del centro de detención a la manera de oficinistas y juegan al ping-pong para entretenerse mientras no es su turno de tortura. La organización metódica se muestra muy claramente en la escena en la que María, recién llegada al centro, casi se muere porque la habían torturada mucho. Su verdugo el Víbora llama al Tigre, otro verdugo, para que le ayude y los dos tienen la siguiente conversación:

T: ¿Qué dice la tabla para 40 kilos?

V: Quince mil.

T: Quince mil. ¿Cuánto le diste?

V: No, estaba dándole bien... Yo... Buenos, si no hablaba

T: La tabla está por algo allí. Bueno, ya está regular. Puedes seguir.

No le des agua

¹⁰ Véase Calveiro, Pilar, *ibidem*

Como vemos, el funcionamiento administrativo incluía una serie de reglas y tablas sobre cómo debían torturar a alguien. Además, el centro no estaba en un lugar abandonado, sino en una calle de apariencia "normal" en donde la vida cotidiana de los vecinos transcurre sin ningún tipo de sobresaltos. Podemos ver a los transeúntes que pasan a escasa distancia del centro. Parece que Bechis quiere decir que los centros no estaban escondidos, sino eran parte de la sociedad: "*está todo allí, puede uno no verlo pero no es invisible. De este modo refuerza (...) el 'todos sabían'*"¹¹ y la posición de complicidad responsabilidad social que Hugo Vezzetti en *Pasado y Presente*, plantea sobre el derrumbe civilizatorio y la alienación colectiva.¹²

Pero también, representa fuertemente la violencia extrema que en ese contexto se aplicó sobre los cuerpos de los detenidos con el objetivo de destruirlos por completo. Es la representación descarnada, lúcida y profundamente política de todo ello es donde radica buena parte del indudable valor de esta película

Quizás por ello no trataba de aludir metafóricamente y desde un lugar desplazado a la violencia represiva, como si lo fue en el caso de la Historia Oficial, La ficción, en este caso, no está orientada a restituir la experiencia, ni a construir una imagen testimonial.. Asimismo, a diferencia de otras ficciones sobre hechos traumáticos, la de Bechis se distancia de la estetización, tanto en el lenguaje cinematográfico como en los contenidos de la historia. Las imágenes correspondientes a la vida en el *Garage* están articuladas mediante dos estrategias narrativas: la repetición de los procedimientos burocráticos con los detenidos y la atención sobre lo cotidiano.

La película se abre con una imagen aparentemente anodina, sin funcionalidad narrativa pero de una gran potencia estética: la imagen de Buenos Aires desde el Río de la Plata, tomada en pleno vuelo (aludiendo a los vuelos de la muerte), casi a ras del agua al principio y más tarde elevándose sobre la ciudad hasta ofrecer una excelente vista

¹¹ Véase <https://latinta.com.ar/2016/10/flashback-en-nuestro-cine-garage-olimpo-de-marco-bechis/>

¹² Vezzetti, Hugo, *Ibidem*, Prólogo. Al respecto, el autor, sostiene, "(...) ese episodio agudo de **barbarización política** y degradación del Estado no hubiera sido posible sin el compromiso, la adhesión, la conformidad de muchos. Esa trama de relaciones, complicidades, oportunismos, no puede estar ausente (...). (...) tomada de los análisis de Norbert Eías sobre Alemán, las condiciones de un **derrumbe civilizatorio** como marco necesario del terrorismo y la masacre de los argentinos.. (...) Por una parte, el peso de un sistema de creencias y de un cierto estado de alienación colectiva hace imposible comprender el proceso de terror estatal (...)"

aérea que, a medida que avanzara el relato, se insertaría recurrentemente en la narración, marcando los tiempos y las pausas de la historia. Alrededor de esa imagen suena una música alegre que contrastará claramente con el tono terrible del relato. Poco a poco, el filme se va cargando de densidad política evocando los vuelos de la muerte que, tienen estrecho correlato con el destino de la protagonista recién al final del film. Bechis usa el sonido y la filmación para provocar los sentimientos de estar cegado, secuestrado y sofocado en el *Garage Olimpo*.

“Eran imágenes cuya importancia radicaba, por tanto, no en lo que estaba dentro de ellas, sino en lo que quedaba fuera de su encuadre. Algo similar ocurría con la música, que pronto se descubría enormemente similar a aquella con la que los torturadores trataban de apagar los gritos de los prisioneros en las celdas del centro de tortura llamado Garage Olimpo: su densidad como elemento narrativo tenía que ver no con lo que la música decía o expresaba, sino con lo que ésta estaba contribuyendo a acallar.”¹³

Lo que en este trabajo nos interesa subrayar es, especialmente la representación de la tortura, las imágenes de los cuerpos violentados, las acciones de los torturadores a partir de un relato que se llenaba de espacios vacíos, de tiempos de espera y de incertidumbre y escenas en las que lo esencial ocurría lejos de la mirada del espectador. Esto marca la voluntad de subrayar, de ahondar y explorar los agujeros figurativos que pueblan un relato de esas características, en los que parece que todo se halle ausente y en los que, por ello mismo, todo pudiera aparecer. Como plantea Valeria Manzano, el film se construye a partir de una *“...pluralidad de puntos de vista que (...) buscan instalar la idea de un narrador omnisciente...”* (Manzano,2009: 160)

En este sentido creemos que *“el esfuerzo de Garage Olimpo se concentró - además de su fenomenal disección del sistema represivo- en aludir mediante elusiones, silencios, vacíos y omisiones a aquellas zonas de la realidad que estaba tratando de representar y que, sin embargo, eran impermeables a la representación, y que siempre pasarían por fuera de ella. Si ciertamente no podían ser mostradas, parecía decir el film, sí podría, quizás, ser señalada su ausencia.”*(Peris Blanes, ibidem)

¹³ Peris Blanes, Jaume: “Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo...” Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/cuetort.html>

De acuerdo a lo expuesto, el primer aspecto de *Garage Olimpo* que llama la atención es que gran parte del film está situado dentro del centro clandestino de detención, en donde nunca vamos a ver la tortura en forma directa. Sí vemos a los detenidos atados y con vendas, la venda como representación del desaparecido y del espacio social que "no" lo contiene; la venda genera la disolución identitaria de la prisionera y el enmascaramiento del perpetrador.

Un segundo aspecto tiene que ver con el mundo de los sonidos, "a partir de ahora no vas a ver más" le dice el represor a María cuando es detenida, se trata de un ritual de iniciación de la experiencia concentracionaria, con la venda accede a otro mundo reconocible sólo por la rutina de sus sonidos. Es por eso que escuchamos a los detenidos gritar de dolor y vemos los instrumentos de tortura, pero no como son aplicados por los verdugos. El mismo Bechis ha dicho sobre eso que "la violencia imaginada es mucho más potente que la que se ve" De este modo, deja a la imaginación del espectador exactamente lo que pasó en el centro clandestino de detención y tortura. Un espectador que conoce los estragos y la metodología de la última dictadura en torno al papel fundamental de los centros clandestinos y los verdugos; no obstante el film permite que cada uno de ellos pueda dar una interpretación personal de la tortura que sufrían los detenidos

Un tercer aspecto es la presencia de niños en el centro de detención. Solamente vemos una sola escena en la que aparecen los niños, porque uno de ellos sale al pasillo y un hombre lo lleva devuelta a una habitación, donde hay unos veinte niños menores de diez años. No obstante, es una escena muy fuerte que nos muestra que se trata de prácticas ilegítimas de las que incluso los niños son víctimas. Es una manera también de presentar las distintas aristas de la terrible aplicación de la represión, habida cuenta de la práctica del robo de identidad de bebés y niños.

Un cuarto aspecto nos remite a los protagonistas y esa falsa relación entre torturada y torturador, "En ningún momento María se la cree pero él sí, Felix no sabe nada de lo que es una relación con una mujer, es por eso que ella le puede hacer creer. En el delirio de Félix, María estaría bien ahí adentro esperándolo", explicó Bechis¹⁴. Y

¹⁴ Véase <https://latinta.com.ar/2016/10/flashback-en-nuestro-cine-garage-olimpode-marco-bechis/>

esa relación se observa antes y durante, fuera y dentro de *Garage Olimpo*. No obstante es una relación perversa, unilateral, donde el poder la determina. María encuentra en esa "relación" tal vez, utópica, su "salvación"; sin embargo, la realidad impone su desaparición. Lo que le pasa con Félix refuerza la idea central, que era decir que la tortura, el sometimiento y la represión coexistían con las relaciones personales (en este caso con conocimiento previo a la asimétrica relación en el centro clandestino).

Un quinto elemento es percibir la sensación de "supervivencia", en donde el detenido-desaparecido logra "sobrevivir" como puede, con el miedo, la incertidumbre, la violencia y la crueldad (aunque éstas no se ven explícitamente en el film). María se aferra a Félix para sobrevivir de ese infierno. Félix emerge como el "salvador" que puede devolverle la vista y "garantizarle" su supervivencia. En este sentido nos parece significativo mirar el relato de Bechis a partir de la complicidad y responsabilidad que le adjudica a la Iglesia en forma directa, como "agente" cómplice de los servicios en relación al sistema de "buchoneo" y detección de "subversivos". No es la primer película que lo representa (ya "La noche de los Lápices" de Héctor Olivera lo había mostrado). Nos parece significativo relacionar la supervivencia con el rol de la Iglesia en cuanto a la necesidad humana de recibir acompañamiento espiritual frente a las atrocidades vividas... este es un elemento más que contribuye a mostrar el espacio del "afuera", la madre de María (Diane) desesperada buscando consuelo y datos para poder encontrar a su hija. Y una Iglesia que muestra sus miserias y su co-responsabilidad con el terrorismo de Estado. No es casual que hoy definamos a la última dictadura como producto de un golpe de Estado cívico-militar-eclesiástico.

Algunas consideraciones finales

Nuestro trabajo partió de la convicción de que es necesario intentar darle sentidos a los pasados traumáticos, rastreando sus huellas, descifrando sus indicios, dándoles palabras e imágenes que los representen para, a partir de estos intentos, imaginar futuros con sentidos. Al respecto, creemos que el cine nos permite reescribir el pasado desde el presente desde una doble lectura: no sólo debe realizarse a partir de la propia imagen y de la narrativa que presenta, sino desde las condiciones de producción que, la mayor parte de las veces, responden a intereses estatales o del mercado. En el

caso de *Garage Olimpo*, como vimos, nos encontramos con un filme autorreferencial que implica una mirada mucho más subjetiva e individual que, a su vez, encierra parte de un imaginario colectivo. El film intenta reabrir el tema y reescribir el pasado dictatorial en el entramado del Buenos Aires en los años de impunidad y olvido como representa la década del noventa.

Por otra parte, también, intentamos analizar los espacios que muestra *Garage Olimpo*, adentrándonos dentro del centro clandestino, en su sórdido interior, continuador en cierto modo de lo que se vivía en el afuera y analizando cómo el film intenta representar ese espacio cerrado y su interpelación con el afuera. En este sentido, entendemos que el film de Bechis se distancia de la estetización, tanto en el lenguaje cinematográfico como en los contenidos de la historia, narrando a partir de un abordaje absolutamente más sórdido desde visual, auditivo y desde el relato, no sólo su propia vivencia sino un conjunto de situaciones terribles y traumáticas del Estado Terrorista en la Argentina.

En suma, lo que en este trabajo intentamos subrayar fue, especialmente, la representación de la tortura, las imágenes de los cuerpos violentados, las acciones de los torturadores a partir de un relato que se llenaba de espacios vacíos, de tiempos de espera y de incertidumbre y escenas en las que lo esencial ocurría lejos de la mirada del espectador. Es, desde esta mirada, cómo se van configurando los espacios del adentro y del afuera, su visibilización e interpelación y su interacción con la trama.

Bibliografía

Altamirano, Carlos; *Contra nuestra propia certidumbre*. Puentes. Número 5. Octubre, 2001.

Aprea, Gustavo (compilador); *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, 2012.

Blaustein, David; *La mirada del cine: de la dictadura hasta hoy*. En Alicia Lo Giúdice (compiladora). *Centro de Atención por el Derecho a la Identidad de Abuelas de Plaza de Mayo. Psicoanálisis: Identidad y Transmisión*. Buenos Aires, Abuelas de Plaza de Mayo, 2008.

Burke, Peter; *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, pág. 177-178.

Calveiro, Pilar; *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires, Colihue, 2001.

Conadep; *Nunca Más*. Buenos Aires. Eudeba, 1984.

Feld, Claudia; Stites Mor, Jessica (compiladoras); *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la Historia Reciente*. Buenos Aires, Paidós Estudios de Comunicación 31, 2009

Ferro, Marc; *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995

Lopez C, Ana Maria, "Garage Olimpo: un estudio sobre el problema de la memoria histórica en el cine de ficción". Comunicación número 37 Julio -diciembre 2017 pp 77-87 Disponible en [Dialnet-GarageOlimpo-6401117.pdf](http://dialnetgarageolimpo-6401117.pdf)

Peris Blanes, Jaume, "Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en Tiempo de Revancha, La Noche de los Lápices y Garage Olimpo". Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/cuetort.html>

Rosenstone, Robert; *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

Schmucler, Héctor; *El olvido del mal. La construcción técnica de la desaparición en la Argentina*. Artefacto. Pensamientos sobre la técnica [online]. Número 3, 1999. Disponible en: <http://www.revista-artefacto.com.ar/revista/nota/?p=76>.

Tabanelli, Roberta, "The violence of history in Marco Bechis's Argentina", *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* Volume 9 Numbers 2 & 3 © 2011 Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/ncin.9.2-3.127_1, Disponible en https://www.academia.edu/30928995/TABANELLI_The_violence_of_history_in_Marco_Bechiss_Argentina

Vezzetti, Hugo; *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2009.

Artículos periodísticos web

<https://latinta.com.ar/2016/10/flashback-en-nuestro-cine-garage-olimpo-de-marco-bechis/>

https://www.clarin.com/espectaculos/queria-pelicula-autobiografica_0_rJWM3a2eAF.html

ANEXO

Fichas Técnicas de la Filmografía

1) La Historia Oficial

Título Original	La Historia Oficial
Año	1985
Duración	110 minutos
País	Argentina
Dirección	Luis Puenzo
Guión	Aída Bortnik-Luis Puenzo
Música	Atilio Stampone
Fotografía	Félix Monti
Productora	Historias Cinematográfica/Progress Communications
Género	Drama/Dictadura argentina
Reparto	Héctor Alterio, Norma Aleandro, Hugo Arana, Chunchuna Villafañe, Lidia Catalano, Chela Ruiz, Patricio Contreras, Guillermo Battaglia, Daniel Lago, Andrea Tenuta, Floria Bloise, Carlos Weber, Leal Rey, María Luisa Robledo, Laura Palmucci
Sinopsis	Buenos Aires, 1983. En los últimos años de la dictadura militar argentina, una acomodada profesora de historia comienza a tomar conciencia de lo ocurrido en ese periodo. Sus sospechas sobre los oscuros asuntos de su marido y una

Abuela de Plaza de Mayo que busca a su nieta son los motivos que la llevan a replantearse "la historia oficial". (FILMAFFINITY)

2) Garage Olimpo

Título original	Garage Olimpo
Año	1999
Duración	98 min.
País	Argentina
Dirección	Marco Bechis
Guion	Marco Bechis, Lara Fremder
Música	Jacques Lederlin
Fotografía	Ramiro Civita
Productora	Coproducción Argentina-Italia-Francia; Paradis Films / Classic / Nisarga
Género	Drama-Dictadura Argentina-los 70
Reparto	Antonella Costa, Carlos Echevarría, Dominique Sanda, Chiara Caselli, Enrique Piñeyro
Sinopsis	Durante la Dictadura militar, María vive en Buenos Aires con su madre en una gran casa en decadencia. Han alquilado algunas habitaciones, y en una de ellas vive Félix, un joven tímido, enamorado de María, que, al parecer, trabaja de vigilante en un garaje. María enseña a leer ya escribir en un barrio pobre y, además, pertenece a una organización que lucha contra la dictadura militar. Una mañana, unos soldados la detienen y la llevan al Garage Olimpo, uno de los lugares donde se tortura a los activistas ante la indiferencia o ignorancia general. El encargado del centro elige a uno de sus mejores hombres para hacer el interrogatorio. (FILMAFFINITY)

