

Memoria(s), cine y sociedad: miradas del cine argentino

Eduardo de la Cruz

Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Escuela de Ciencias de la Información

operaciondelacruz@gmail.com

Resumen: *Mediante las imágenes que el cine propone accedemos a versiones de la/s historia/s que explican de una manera u otra la forma de ser de un país y son otra posibilidad -una más- de conocer como funciona la memoria de dicha sociedad. Es por ello que este dispositivo mediático se inscribe simbólicamente en el conjunto de discursos en lo propio de una cultura para mostrarnos como funciona dicha trama discursiva y hacernos ver -técnica de por medio- situaciones que a veces hemos olvidado o no queremos recordar.*

Palabras claves: *cine, dictadura, militar, desaparecidos.*

Abstract: *Using the images that the film proposes access to versions of the/s history/s that explain in one way or another the way of being of a country and are another possibility, a more- of knowing how it works in the memory of that society. This is why the media device is part symbolically in the set of speeches in the own of a culture to show us how it works the discursive frame and see us - technical - situations that sometimes we have forgotten or do not wish to remember.*

Key Words: *cinema, military, dictatorship, missing.*

El cine nos permite -mediante sus mecanismos técnicos y realizativos- descubrir historias y relatos que configuran la memoria histórica de los grupos o comunidades de una sociedad.

Son estos relatos o discursos filmicos los que permiten redescubrir o revelar diversos puntos de vista sobre hechos o acontecimientos de a la historia de los pueblos, además de incluirse en el imaginario colectivo de los distintos grupos sociales.

Mediante las imágenes que el cine propone accedemos a versiones de la/s historia/s que explican de una manera u otra la forma de ser de un país y son otra posibilidad -una más- de conocer como funciona la memoria de dicha sociedad.

Es por ello que este dispositivo mediático se inscribe simbólicamente en el conjunto de discursos en lo propio de una cultura para mostrarnos como funciona dicha trama discursiva y hacernos ver -técnica de por medio- situaciones que a veces hemos olvidado o no queremos recordar.

Como plantea Eduardo Grüner: “El cine es nacional y social” (1998:100) y nosotros podemos agregar: Es testigo presencial de cómo cada sociedad discute/dialoga sobre sus propios conflictos, y a partir de sus creaciones estéticas propone imaginarios posibles donde la Cultura va a constituirse desde los múltiples encuentros de diferentes visiones/versiones y los usos que de éstos discursos se realicen.

“Más que del mensaje, más que del valor en sí de una película o de un conjunto de ellas, parece preferible hablar de un uso del cine. Cada etapa histórica, en cada lugar, legitima determinados usos donde encontramos por último, su significación, su inserción social. Cada época produce (admite) un cine, el cine socialmente posible, en el que se sintetizan múltiples coordenadas y donde puede reconocerse un lenguaje específico, con su historia, sus condicionamientos, sus interrelaciones.” (Schmucler; 1997:252).

Un ejemplo reciente de lo que aquí se plantea y cómo el discurso cinematográfico puede ser empleado en la explicación de lo social y la representación de la memoria colectiva es la película “Iluminados por el fuego” (2004) de Tristán Bauer que luego de veinte años de acontecida la Guerra de Malvinas vuelve a poner en discusión y circulación dicho tema, obteniendo la atención de los públicos más diversos, permitiéndonos RECORDAR un acontecimiento olvidado y marginado de la historiografía oficial.

El cine es el que permite acceder a una revisión de cosas ya vividas por parte de una comunidad y desde allí nominar o categorizar dichas vivencias.

Aquí es donde la idea del cine como algo nacional y social cobra fuerza instalándose como un discurso fundante de la cultura de cada país.

Vemos entonces la importancia del cine como técnica, que permite colaborar en la constitución de la identidad de una nación y la posibilidad que tiene la memoria histórica de hacerse presente y mantenerse viva entre los integrantes de una comunidad.

Como plantea Todorov “tanto los individuos como los grupos tienen necesidad de conocer su pasado: es que su misma identidad depende de ese pasado, aún cuando no se reduzca a él. Tampoco existe un pueblo sin una memoria común. Para reconocerse

como tal, el grupo debe asignarse un conjunto de conquistas y persecuciones pasados que permite identificarlo.” (2001:34)

El cine como discurso social construye un espacio fundante desde donde decir lo indecible, desde donde mostrar en imágenes lo que la sociedad, a veces, no puede ver o escuchar.

En ese espacio es donde la memoria colectiva e histórica de una sociedad sale a la luz y donde se reconocen rasgos indentitarios de un país, de un grupo y donde se problematizan cuestiones que la sociedad tiene y, en algunos casos, no discute ni reflexiona.

En este caso lo que intentamos explicar es cómo el tema de los desaparecidos es abordado por el cine argentino y las representaciones que de esa figura macabra, creada por los militares argentinos hace treinta años, se realiza en las producciones cinematográficas de las últimas décadas.

Nos preguntamos entonces:

- ¿Es posible mostrar en imágenes lo que está ausente/exterminado/desaparecido?
- ¿Es necesario para la sociedad tener películas acerca de las víctimas del Terrorismo de Estado?
- ¿Es mostrable el horror, sigue siendo útil representar la tragedia argentina ?

Son estos interrogantes los que guiarán una serie de reflexiones que toman como materia prima la producción cinematográfica del director argentino Alejandro Agresti.

Como dice Juan Gelman “la dictadura militar, entre otras cosas, sembró un terror que todavía palpita en las entrañas del país, decreta el fin de la utopía, destruye el tejido solidario, ensancha la diferencia, recorta el pensamiento y cancela el horizonte.” (2000:30)

Alejandro Agresti desde una poética propia y una mirada personal, intenta a lo largo de un conjunto de películas, reflexionar y hacerse eco mediante imágenes de estas palabras.

Plantea en sus historias interrogantes que llevan a pensar como la sociedad en este caso la nuestra-permitió durante ocho años la instauración del horror. Se anima a reflexionar sobre los efectos devastadores de dicho régimen en el pensamiento, en el lenguaje y en los cuerpos.

La manera en que el terror y el miedo impregnó lo cotidiano e imposibilitó, de una forma u otra, los vínculos sociales, son temas recurrentes en la filmografía de Agresti.

Y como si esto no alcanzara, de allí su lugar de importancia en la cinematografía nacional y latinoamericana, filma una ciudad –Buenos Aires-, en un país -Argentina- habitada por espectros, por fantasmas que recorren las calles intentando reencontrar a los que aquí quedaron vivos o se salvaron.

Y es en esta tensión entre

vivos / muertos

aparecidos / desaparecidos

inocentes / culpables

donde el director propone, ficción mediante, preguntarse:

¿Es posible vivir después de esto?

¿Hay posibilidad de caminar por las calles de una ciudad donde se respira muerte y humillación?

¿Cómo hacemos para que esto no vuelva a suceder?

Inquietudes que a lo largo de varias películas desde *El amor es una mujer gorda* (1987), pasando por *Boda Secreta* (1989), *Buenos Aires Viceversa* (2000/1) deteniéndose en la experiencia infantil de *Valentín* (2002) y llegando hasta *Un mundo menos peor* (2003) busca interpelar al espectador en busca de posibles respuestas.

Pone en movimiento y practica lo que el crítico francés Serge Daney define como característica esencial de la imagen cinematográfica en el mundo contemporáneo: “En tanto que una imagen esta viva, en tanto que impacta, en tanto que interpela a un público, en tanto que produce placer, esto significa que funciona en ella, o su alrededor, oculto en ella, algo que es dominio de su enunciación primitiva (PODER + ACONTECIMIENTO = he aquí). En el cine la enunciación es quizá, oculta en alguna parte, una pequeña reflexión del motto lacaniano: “¿Quieres ver? Pues bien; mira esto!” (2004:41)

el crimen cometido radica en lo factual (de ahí que el testimonio no consiste en relato objetivo) en volver imperceptible la condición de víctima, eliminando a la víctima en una doble operación de muerte y olvido. Una sociedad que instituye su reconstitución simbólica sobre una perspectiva unilateral de punición que, constituye una protoética sin caridad y sin fraternidad con la creciente brutalización a la que estamos asistiendo (Kauffman; 1998:16)

La dictadura del '76. Los desaparecidos. Los milicos. La sociedad y la memoria. “Algo habrán hecho”. La ESMA. El olvido y el perdón. La teoría de los dos demonios. La teoría de las víctimas inocentes. El exterminio. El punto final. La obediencia debida.

Estos son temas que la sociedad argentina intenta discutir, con suerte diversa, desde la primavera alfonsinista.

Son relatos que tratan de buscar explicaciones en torno a lo que le sucedió al país durante su período histórico más trágico.

Disímiles son las versiones que se han hecho presente en la sociedad para explicar esta Historia.

Esta Historia (con mayúscula) también ha sido relatada, registrada y puesta en escena desde el cine. Existen, en esta expresión masiva de la Industria cultural, visiones hegemónicas (versiones oficiales) y otras que difieren con esta manera de relatar (visiones alternativas).

El cine argentino ha intentado de diversas maneras y estéticas particulares representar estos temas en las películas producidas desde la reinstauración democrática hasta nuestros días. Pero es, en la década del '80, que cierta parte de la producción cinematográfica nacional elige abordar estas temáticas.

Intentos que tienen como objetivo mostrar, informar y sensibilizar a los espectadores sobre lo sucedido durante los años de plomo.

Relatos que enuncian desde distintos lugares su visión/versión de los hechos.

Películas como *La historia Oficial* (Luis Puenzo), el documental *La República Perdida I y II* y *La Noche de los lápices* refuerzan una explicación hegemónica del pasado reciente. Desde aquí se legitiman ciertas explicaciones en torno al acontecimiento y no se problematiza en profundidad sobre el porqué de los sucesos y la voz de las víctimas aparece silenciada.

Se produce aquí una operación de exclusión y de olvido. Sobrevuela la idea (presente en la época) de no conocer, de no escuchar y del “yo no sabía lo que pasaba”.

En tanto desde otro lugar discursivo se intenta complejizar, profundizar las preguntas en torno a porqué sucedió la tragedia y fundamentalmente los relatos de las víctimas logran una visibilidad social.

Visiones alternativas que restauran en el espacio público la voz y los cuerpos, que en la década anterior, se desaparecieron.

Aquí se encuentra la producción de Fernando “Pino” Solanas con películas como “*Sur*” y “*El exilio de Gardel*”; la ópera prima de Jorge Coscia “*Mirtha de Liniers a Estambul*” y donde las películas del director aquí elegido, para la reflexión del tema, intenta ubicarse.

La operación que se establece a través de estos relatos es la de “aparición” de lo ausente y cómo las víctimas del terrorismo de Estado se convierten en reales presencias para posibilitar nuevas miradas del acontecimiento.

Son este tipo de visiones/versiones que logran lo que plantea León Rozitchner en cuanto a los usos de la memoria: “Recordar implica aproximar el horror de lo distante hasta convertirlo en próximo, traerlo a la memoria como imagen presente, darle sentido a su existencia pasada en lo que ahora vivimos”. (2003:58)

Es mediante estos discursos -películas- que las presencias recobran existencia real y la “aparición” se produce con el objetivo de informar sobre los hechos para que se conozcan, se recuerden, pero fundamentalmente para que no vuelvan a suceder.

Es por ello que existe una idea de “concientización” y aquí encontramos la dimensión política del relato cinematográfico y la posibilidad que tienen las imágenes en movimiento en la finalidad de mantener presente la memoria histórica y luchar contra la banalización del mal.

En palabras del filósofo antes mencionado “se trata de crear como suelo que las sostenga las resistencias subjetivas, sí, pero también las externas y colectivas que en la realidad histórica las venzan e impidan que esos hechos de terror permanezcan impunes: que impidan que se produzca de nuevo”. (Rozitchner; 2005:57)

Ya en las décadas posteriores películas como *Garage Olimpo* (Mario Bechis); *Un muro de silencio* (Lita Stantic); *Cautiva* (Gastón Biraben); *La Sonámbula* (Fernando Spiner); *Potestad* (César D'angiolillo); *Deuda* (Jorge Lanata) y *La fe del volcán* (Ana Poliak) refuerzan esta idea y se dirigen a lograr dichos objetivos.

Arte, ética y compromiso se conjugan en pos de pensar la sociedad desde el cine, iluminando zonas oscuras para recordar, a cada momento las infinitas posibilidades de mal y terror que existen en el hombre y que degradan a la condición humana.

1. El hombre que ganó la razón

Alejandro Agresti (1961) porteño del barrio de Almagro, ferviente lector de Roberto Arlt y Borges, es un autodidacta y siempre hizo lo que sus impulsos le señalaban que hiciera. Como el hecho de comprar de adolescente una cámara de 8mm. y hacer sus primeros trabajos por lo que lo convocaron para trabajar en Canal 7.

Una de sus pasiones es la literatura, de ahí la necesidad de contar historias y la posibilidad expresiva que desde niño encontró, primero como espectador de los matines del cine Unión y luego como camarógrafo de Canal 7, en las imágenes.

Desde aquellas tardes de cine infantil descubrió el sentimiento que en ese mundo quería trabajar y podría estar para siempre acompañado.

Por esa idea que el arte nos permite estar en contacto con otros y con el cine podemos soñar despiertos.

En palabras del director “para mí, el cine es excitante por el hecho de poder usar todas las herramientas que te brinda. Es como la literatura: el minimalismo, el barroco o el estilo descriptivo son atractivos, pero sólo si se emplean en dosis, cada uno como herramienta. Lo que trato de hacer con mis películas es combinar, manosear, dar vuelta, y eso acá es una tradición: la mezcla.” (93:10)

Y aquí ya encontramos una marca de su cine: la diversidad de estilos y las diferentes estéticas que, a veces, abrevan en sus películas y que hacen de su cine una experiencia personal. Todo contribuye al desarrollo de una historia y la combinación de elementos de distinta procedencia es un rasgo del cine de autor que practica Alejandro Agreste.

Híbridez podría ser una característica definitoria de su poética.

Como dice Sergio Wolf “el sistema de Agresti consiste en la adicción y la acumulación que esos elementos que se suceden, elevan, superponen u oponen tienen tal heterogeneidad que terminan por parecer incompatibles.” (1993:7)

Sobrevuela en sus películas cierto aire de desprolijidad o una anarquía visual que se comprende una vez observada la totalidad del relato y descubriendo los pliegues donde se producen estas operaciones discursivas, ya que este desorden es sólo aparente, porque se busca lograr, a través de ello, un efecto de real en la construcción del relato.

Existe un universo discursivo que responde a la lógica que Agresti quiere imprimir a sus películas y es en el aspecto técnico realizativo donde se explicita de mejor forma.

Los manejos de cámara, la iluminación y los ángulos elegidos le permiten al director experimentar en lo formal para así potenciar el relato.

Ejemplo de esto son las secuencias iniciales y de cierre de “El amor es una mujer gorda” y “Boda secreta”.

Otro elemento técnico que sirve para realzar lo narrativo es el manejo, la fotografía y el sonido que subrayan aquellos momentos que son claves en el desarrollo de la historia.

Aquí el uso del blanco y negro en “El amor es una mujer gorda” y la coloración sepia que se mantiene en “Boda secreta” son ejemplos que demuestran la intención de experimentar que tiene en torno a la dimensión técnica y narrativa.

Un punto a rescatar aquí es como la música utilizada remite a estados de ánimo de los personajes (fundamentalmente los protagonistas de la historia) en su búsqueda y en la historia que se cuenta.

El tango acompaña a José y los momentos claves donde la violencia manifiesta se escucha la música de Pescado Rabioso en “El amor es una mujer gorda”.

El tema Muchacha ojos de papel acompaña en ese “viaje interior” de Fermín en Boda Secreta, al igual que la música de Spinetta acompaña a Nicolás Pauls y Vera Fogwill en Bs.As. Viceversa.

Y es en ese “caos narrativo y virtuosismo técnico” donde Agresti interpreta al espectador, ya que sus películas presuponen un espectador que piense, sienta y quiera la película de forma activa y crítica.

En palabras del crítico “es el desenfreno de no querer reducir las ideas, de agotarlas y combinarlas con las fuentes depredadas (...) Su cine tiene sentido en el caos de estas materias que se fundan como metales” . (Wolf; 1993:7)

Agresti narra de forma singular como un cross a la mandíbula del espectador y de la sociedad los temas que le interesan contar y que son recurrentes en su filmografía. Ellos son:

la imposibilidad del amor por ausencia o desmemoria

la indiferencia

el miedo / el horror y sus efectos (individuales, grupales y sociales)

el olvido y sus usos

las consecuencias de la injusticia.

De ahí que planteamos que más que director de cine, es un autor y creador, que a lo largo de quince películas ha diseñado una poética propia y coherente que lo ubica como uno de los creadores más personales dentro del medio cinematográfico argentino.

La poética de Agresti se puede ubicar como una estética intermedia entre el cine de posdictadura (mediados de los '80) y el Nuevo Cine Argentino (1995 en adelante). Es Agresti una especie de padrino artístico de los nuevos realizadores que renovaron la forma de hacer cine en nuestro país en los últimos años, donde algunas de las

experiencias iniciadas por este director, tendrán su continuidad en algunos nombres del nuevo cine -fundamentalmente en la forma de narrar, de encuadrar y de musicalizar las películas-.

Alejandro Agresti, realizador de un cine personal y con una poética consolidada, intenta restituir lo que le quitaron a su generación –y a toda una sociedad-: las voces, las ideas y los cuerpos de los jóvenes. Los de ayer y los de hoy.

Y hacia ellos van dirigidas y dedicadas sus películas.

Esto en una sociedad, como la Argentina, donde el olvido y la desmemoria son una constante, merece ser destacado, bien recibido y difundido.

2. Una historia de la violencia

“La política se funda sobre acuerdos más o menos amplios sobre que olvidar. De ese qué, deriva la significación de las acciones y los tiempos políticos. En el límite –y tal vez ese sea el drama de nuestra época- cesa la pregunta por el que: todo puede ser olvidado. Es el fin de la política. La historia de la Argentina de estos últimos veinte años se ha sostenido sobre dos intenciones de olvido, sobre dos silencios: los desaparecidos durante la década del 70 y la guerra de Malvinas. Desaparecidos y derrotas: dos exclusiones, dos olvidos. El olvido busca, a su vez, olvidarlos. Sólo olvidando el olvido este no retorna. La desaparición intenta suprimir toda huella, aún la voluntad de suprimir la huella. Se trata de olvidar que en la Argentina un espacio de desaparición fue posible. Un espacio que atañe a toda la sociedad y en el que víctimas y victimarios se propician en una coincidencia trágica.

No es la verdad histórica lo que intenta olvidarse, sino la responsabilidad de preguntarse porque el crimen se hizo posible. No lo que ocurrió, sino como ocurrió!” (Schmucler; 1997:52)

El director, Alejandro Agresti, a partir de una serie de películas reflexiona sobre lo acontecido, se pregunta el porque fue posible y si una sociedad puede seguir existiendo cuando una política de exterminio y desaparición fue posible en la Argentina hace 30 años.

Sus películas, o mejor dicho algunos de sus films, contienen la inquietud de pensar si una generación puede tener un proyecto de vida, cumplir sus sueños y pensar políticamente cuando otra generación –la del 70- fue diezmada y acallada de la manera más vil y salvaje.

Cómo una sociedad, con sus víctimas y victimarios, puede reestablecer el contrato moral y social después de vivir ocho años bajo el régimen de horror.

¿Puede? parecen decir las películas de Agresti.

Películas como “El amor es una mujer gorda”; “Boda secreta” y “Buenos Aires Viceversa” explicitan de manera vigente estas inquietudes y lo hace poniendo en escena la voz de las víctimas que reclaman, desde el espacio ficcional una respuesta ¿cómo sucedió? ¿cómo fue posible esto?

Ya, más cerca del tiempo, las películas “Valentín” y “Un mundo menos peor” ubican el interrogante así ¿cómo es posible que el olvido sea lo único que podamos producir una sociedad?

Ya la voz de estas películas son generaciones que ni imaginan la Argentina de aquellos años y que han sobrevivido negando los acontecimientos.

Por ello cada película de las aquí nombradas enfoca o complejiza alguna de las problemáticas que se pone en funcionamiento al momento de decidir recordar u olvidar.

Como plantea Todorov “la memoria es como el lenguaje, un instrumento en sí mismo neutro, que puede ponerse al servicio de una lucha noble como también de los más oscuros propósitos. El ‘deber de la memoria’ no tendrá una justificación moral si el recuerdo del pasado nutre ante todo mi deseo de venganza o de revancha, si simplemente me permite adquirir privilegios o justificar mi presente inacción” (2001:34)

Es en este marco donde podemos comprender las películas de Agresti y cómo cada una de las historias enfoca alguno de esos movimientos complejos que implican el recordar y aportan nuevas significaciones respecto de este tema y en torno al acontecimiento.

De esta manera señalamos cual es la mirada distintiva que cada película ofrece en pos de los usos de la memoria y en lograr reconstruir lo sucedido durante la última dictadura militar y sus consecuencias sociales, culturales y políticas.

El amor es una mujer gorda (1987)

Aborda el tema de los desaparecidos y la búsqueda incesante de los cuerpos y sus voces.

La convivencia con la muerte y la complicidad con el horror es un tema que esta película trabaja. Restituye en un espacio geográfico y físico particular la figura de los desaparecidos.

¿Cómo es una ciudad habitada por fantasmas y donde la sangre derramada impregna las calles? es la pregunta que se realiza el director.

Boda secreta (1989)

La desmemoria, el no querer recordar y la complicidad de la sociedad para desconocer al diferente son los tópicos que trabaja la película.

¿Cómo es la vida cuando durante un lapso de tiempo se ha suspendido todo contacto humano?

¿Es posible seguir siendo el mismo luego de estar detenido/torturado, fuera de toda experiencia social?

¿Cómo se recomienza, cómo se restablecen los vínculos cuando una sociedad ha mirado y mira hacia otro lado?

Estas son las preguntas que propone la historia de Fermín que busca reinsertarse en su propio mundo, luego de estar detenido, pero este mundo ya ha decidido olvidarlo, dejándolo fuera de circulación, decretando una muerte social.

Buenos Aires Viceversa (2000)

¿Es posible que los jóvenes de las nuevas generaciones vivan en una ciudad donde décadas atrás, la vida no tenía valor alguna y la muerte era normal y cotidiana?

¿Existen líneas de continuidad con esa política de terror, con las ideas vigentes décadas atrás?

¿Dónde están y qué hacen aquellos que colaboraron en la práctica cotidiana de la Muerte?

Preguntas que buscan en los jóvenes de fin de siglo, que no registran la dimensión del acontecimiento, una reflexión y dejar un testimonio.

Valentín (2002)

A partir de la mirada de un niño observamos como puede ser la vida sin tener relación con los padres y como es vivir en una sociedad que no tiene conciencia de sí y donde la memoria no se pone en práctica.

Un mundo menos peor (2003)

Aquí se hace hincapié en los efectos que produjo el terror en aquellos que se quedaron aquí.

La manera en que los sobrevivientes obturaron el dispositivo del recuerdo y la memoria creando un mundo ficticio para seguir viviendo.

La historia del Cholo (detenido y torturado en los '70) es paradigmática para una generación que se vio obligada a callar y olvidar.

¿Se puede reconstruir aquel mundo con el que soñaba la generación del 70 y que el terror se encargó de hacer desaparecer?

¿Se puede ser feliz después de acontecida la tragedia?

Los mecanismos del olvido, del silencio y la memoria son puestos en escena de manera explícita en esta película que retoma preguntas realizadas en sus otras producciones e intenta de manera creativa producir un diálogo profundo, maduro y complejo entre generaciones, propone, desde aquí, una síntesis en su poética y aboga por un encuentro entre padres e hijos en busca de un mundo menos peor (tal el título de su última producción).

3. El acto en cuestión

Como plantea José Pablo Feinmann: “El 24 de marzo implica la era de planificación racional y moderna de la muerte” (1998:95).

Es así como la atmósfera que en nuestro país, desde esa fatídica fecha, se comienza a respirar es de miedo, horror y muerte.

Esa muerte no debía ser conocida públicamente sino que se crearon los mecanismos para que todo sea acallado/desaparecido. La muerte pasa a ser lo normal, lo cotidiano y es el único vínculo social que dará sentido a las distintas capas sociales.

Así la define Feinmann: “La muerte secreta: esa es la muerte argentina. La muerte se volvió subterránea, silenciosa, furtiva” (1998:95).

Para que esto ocurra se construyó un sistema burocrático que planificaba “esas muertes” y había en ello una precisión matemática y todo se realizaba en pos de lograr los objetivos de la Junta Militar y de los que apoyaban el régimen: sembrar el miedo, impedir que la gente se encuentre -se comunique- y exterminar al enemigo haciendo desaparecer todo vestigio de progresismo en la sociedad argentina.

Así es que secuestro-tortura -para obtener información-, muerte y desaparición de los cuerpos eran escalas o estamentos que todo aquel sospecho tenía que seguir.

Así es como los militares argentinos, pensaron en borrar el pensamiento político y crítico de una sociedad y la manera que encontraron acallar las voces más representativas de esa generación, es desapareciendo los cuerpos.

Todo aquel que pensara podría ser peligroso por lo que asistimos a una época de suspensión del pensamiento y una carrera de supervivencia para evitar la muerte, donde la vida tiene un precio y un destino decidido por otros. Como las vivencias que recuerda Andrés Calamaro en su canción Crímenes Perfectos: “Me tocó crecer viendo a mi alrededor paranoia y dolor”.

Una de las formas de recordar este acontecimiento, que LEGITIMA la ilegalidad y funda el crimen impugne en nuestra cultura, es la restitución de esos pensamientos críticos, de las voces y de los cuerpos de las víctimas del terrorismo de Estado.

Y esto logra Agresti, desde fines de la década del 80, al filmar historias que restituyen de alguna manera las voces, el espíritu y los cuerpos de las víctimas -que de manera excepcional en “El amor es una mujer gorda” y “Boda secreta”- y en las otras películas -fundamentalmente “Buenos Aires Viceversa” y “Un mundo menos peor”- reintenta reconstruir la trama de vínculos, afectos y costumbres que la generación silenciada ponía en práctica, para desde allí retomar y continuar la senda.

Imágenes e historias, que ocupan un lugar y espacio negado y que cumplen con una finalidad política -y en definitiva ética- que significa la recuperación simbólica de aquellas voces, de los discursos y los cuerpos que la violencia de Estado ordenó callar y matar sin dejar vestigio de nada.

La aparición y existencia de estas películas logran lo que Nicolás Casullo formula como necesario para no olvidar: “La memoria de la historia leída desde la víctima es siempre contramemoria: memoria de imágenes impedidas, podría ser llamada, como

noción que reúne –en ese impedimento- la conciencia de un pasado que se distancia sin medida. Imágenes que ante la imposibilidad de volver a componerse dejan apenas su huella desconsolada, el duelo, el abismo, un nombrar perdido.” (2004:76)

Para no volver a desaparecer en las diversas forma que asume el olvido estas películas son necesarias para resignificar el acontecimiento y tenerlo presente.

De allí la necesidad -para las sociedades en general y nuestro cine en particular- de contar con este tipo de películas y tener la posibilidad de vernos reflejados para que nunca más sea una consigna real en una sociedad/país, donde hasta las palabras han perdido sentido.

Es una tarea que nos compromete a todos, por ellos -nuestros desaparecidos- y por los que aquí estamos.

Ni olvido

Ni perdón,

tan sólo Memoria !

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASULLO, Nicolás (2004): *Pensar entre épocas, memoria, sujetos y crítica intelectual*. Buenos Aires, Norma.

DANEY, Serge (2004): *Cine, arte del presente*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

GRÜNER, Eduardo (1998): “El comienzo contra el origen”, en *Confines*, La Marca.

TODOROV, Tzevtan (2001): “Lo verdadero y justo”, en *Le Monde Diplomatique*, Buenos Aires.

SCHMUCHLER, Héctor. (1997): *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires, Ed. Biblos.

ROZITCHNER, León. (2003): *El terror y la gracia*. Buenos Aires, Norma.