

El terror en escenas

Un estudio arqueológico del cine argentino en la postdictadura

Hugo Vezzetti (Buenos Aires)

RESUMEN: Me propongo indagar figuras y narraciones sobre la violencia y el terror de los años setenta en algunos filmes de ficción realizados en la postdictadura. Continúo, en ese sentido, una investigación de escenas que han alimentado una experiencia del presente. El foco no es tanto la evocación o el retorno del pasado sino las formaciones o condensaciones que dan cuenta de una actualidad del pasado. Ese es el sentido del propósito “arqueológico” enunciado en el título. El objeto abarca tanto la represión del régimen militar como la violencia de la guerrilla insurgente. Trataré de indagar los cambios y las recurrencias, desde las narraciones de los ochenta hasta las más recientes, en una serie, no demasiado extensa, de filmes de ficción: LA HISTORIA OFICIAL (Luis Puenzo, 1985), LA NOCHE DE LOS LÁPICES (Héctor Olivera, 1986), INFANCIA CLANDESTINA (Benjamín Ávila, 2012) y SECUESTRO Y MUERTE (Rafael Filippelli, 2010).

PALABRAS CLAVE: cine argentino; dictadura; memoria; terror; arqueología

El cine es una plataforma fecunda en la investigación de la memoria histórica, particularmente cuando aborda de un modo más o menos deliberado situaciones o relatos arraigados en la experiencia social y política. En el período abierto en la postdictadura argentina diversos filmes de ficción han tomado el tema de la violencia política y el terrorismo de Estado. Para este trabajo he armado una serie un poco arbitraria, un *corpus* de escenas que apuntan y rodean la representación del terror: secuestros, capturas de niños, allanamientos, torturas, asesinatos. ¿Cómo retornan acontecimientos excepcionales, situaciones límite de la experiencia social? En principio, una arqueología de la memoria en el archivo del cine apunta a describir y analizar diversas dimensiones o capas de sentido. La memoria histórica está hecha de escenas y relatos y en esa materia se mezclan la realidad y la ficción. También está hecha de temporalidades que se superponen y se desplazan. He puesto en el título un “estudio arqueológico” y quizá ese título promete demasiado. Tiene un sentido general, no define con precisión herramientas o recursos. Podría decir que se refiere a una inspiración freudiana en cuanto apunta a la construcción y al desciframiento de capas de sentidos latentes; y recoge de

Foucault la idea del archivo y la serie. Es una línea de trabajo que me llevó a ocuparme de ELEFANTE BLANCO en un trabajo anterior.¹

LA HISTORIA OFICIAL (1985) plasma una primera narración de la violencia, de los agentes, las víctimas y de cierto marco de sentido de la experiencia de la sociedad bajo la dictadura. La historia es conocida y transcurre en el final de la dictadura, después de la Guerra de las Malvinas. Alicia es una profesora de historia en un colegio secundario; Roberto, su marido, es un empresario que hace negocios turbios con un general en los que también aparece un empresario norteamericano. Gaby es la hija pequeña adoptada en circunstancias que se van tornando sopechosas. Ana es una amiga de Alicia que retorna del exilio: había sido secuestrada y torturada a partir de una vieja relación de pareja con Pedro, un militante revolucionario que no aparece en el film y del cual no se sabe casi nada. El drama se completa con la presencia de una Abuela de Plaza de Mayo que busca a su nieta, que parece ser Gaby.

La historia es también la de un cambio en Alicia, un personaje que parece encarnar un prototipo social: representa inicialmente una posición de conformidad pasiva e ignorancia frente a las condiciones represivas de los años de la dictadura. Es la historia de una progresiva toma de conciencia que la acerca a la búsqueda de la Abuela. La trama incluye la presencia de los jóvenes estudiantes que discuten las versiones de la historia política nacional y que, a través de las visiones revisionistas sobre la revolución y la independencia, en el siglo XIX, hablan de modo bastante transparente de la situación presente. Y se completa con algunos planos que dan cuenta de la activación y la creciente movilización en la sociedad en esos años, alrededor de la Plaza de Mayo; sobre todo a propósito de la denuncia y el reclamo por los desaparecidos.

Se trata probablemente de una de las películas más vistas en la Argentina. Ofrecía, para decirlo rápidamente, una visión que reconciliaba moralmente a la sociedad con ese pasado inmediato a través de las figuras de esas mujeres, un encuentro de madres, una verdadera alianza materna en la que se esbozaba cierto camino de reparación a través de la restauración de la identidad de la nena y del encuentro con su abuela. En fin, ese reencuentro no está en el relato, pero queda como una esperanza. Y se corresponde con un mo-

¹ Hugo Vezzetti, "Archivo y memorias del presente. *Elefante Blanco* de Pablo Trapero: el padre Mugica, los pobres y la violencia", *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina* 12, 1 (2014) (North Carolina State University, Raleigh NC), acceso diciembre de 2015, <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1310>.

mento (1985) de esperanza en la situación política, que es el de los primeros años del gobierno del Presidente Alfonsín.

Además, la película encontró también un público y tuvo un gran éxito en el exterior. Fue muy premiada. Además del Oscar a la mejor película, obtuvo premios en Cannes, en Italia y España.² Puede pensarse que el modo en que enlazaba el drama privado con la denuncia pública excedía la experiencia argentina. Si se recupera la vieja idea aristotélica de la *catarsis* como activación y purificación de las pasiones (en este caso, el amor materno, el miedo, la compasión) el dispositivo narrativo la promovía en un sentido globalizado. Y coincidía, creo, con los modos en que ciertas tragedias y crímenes masivos han sido llevados al cine desde que el tópico del Holocausto o la Shoa ha irrumpido como un género, en un tiempo más o menos contemporáneo.³ El foco está en la memoria de los crímenes, sobre todo de los que afectaron a las víctimas más desvalidas, niños y adolescentes, madres, ancianos, etc.

En la Argentina corresponde a un momento de movilización de la sociedad en el espacio público: eso se muestra en el film, en correlato con esa otra movilización en el terreno emocional y moral de la protagonista. Y desde luego es bastante explícito el propósito de reunir o hacer converger esa dimensión del drama privado con la historia pública, comenzando por el título: la historia "oficial" es la que Alicia enseña como profesora, pero también es la que ha vivido hasta el descubrimiento paulatino de que hay otra historia, trágica y violenta; y se ve enfrentada a decidir si va a quedar del lado de los victimarios o de las víctimas. La película además acentúa, un poco excesivamente, esa apertura a la historia argentina en las escenas que se representan en el aula, donde los alumnos discuten su visión de la historia y recitan los textos libertarios de los héroes civiles de la revolución de la Independencia, Moreno y Castelli.⁴

² LA HISTORIA OFICIAL ganó el *Golden Globe* (concedido por los miembros de la Asociación de la Prensa Extranjera de Hollywood), el *Premio del Jurado* en Cannes, el *Cóndor de Plata* (Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina), y Norma Aleandro obtuvo varios premios como mejor actriz: *David di Donatello* (Academia del Cine Italiano), New York Film Critics Circle Awards y Festival Internacional de Cine de Cartagena.

³ Por ejemplo la serie norteamericana HOLOCAUST, en 1978.

⁴ Esa proyección sobre la historia argentina está reforzada por el título; y se corresponde con cierto lugar común de revisión de la historia que en esos mismos años se exponía en LA REPÚBLICA PERDIDA, 1983; la segunda parte es de 1986. Véase Tulio Halperín Donghi, "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina", en VVAA, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar* (Buenos Aires: Alianza, 1987), 77-9.

La narración despliega una peculiar novela familiar, sobre todo materna: una madre que se identifica con otra madre, doblemente. Por un lado con la madre biológica: el dilema es si entregó la criatura voluntariamente, es decir, si ella recibe a esa hija como un *don* o si la tiene como un botín, que la pone del lado de los apropiadores. Por otro, con la abuela, la madre de la madre, en una alianza así sea implícita que la incluye en un cierto orden legítimo del parentesco.⁵

La experiencia de la violencia está contada a través del prisma de ese drama: es una violencia que agravó vínculos primarios, en una visión bastante sacralizada de las funciones maternas. Hay dos escenas o modos de aparición de la violencia. Una está muy directamente puesta en Gaby, en una evocación de una escena de allanamiento y secuestro mostrada o actuada a través de un grupo de niños que juega a la guerra e irrumpe como un grupo de tareas en la habitación de Gaby, con armas de juguete, pateando la puerta y la amenaza. El “trauma” se repite y la niña parece revivir esa experiencia en la posición de madre porque abraza a su muñeca. La reacción parece confirmar que se trata de una hija de militantes apropiada en algún operativo represivo. Pero la violencia no se pone en escena de modo directo, sino a través de ese artificio de la representación por el juego de los chicos. La otra escena que recupera la violencia y el terror lo hace en el modo que ha sido dominante en el registro documental, incluso en las imágenes de los procesos judiciales: el testimonio de Ana. Pero también aquí la experiencia cruda de la represión, el secuestro y la tortura se integra en ese registro del drama privado porque no cae como una militante, sino porque estuvo en pareja con un militante, quizá un guerrillero.

En síntesis, las pasiones primarias del orden del amor (de una madre, una abuela o una esposa) proporcionan el prisma que abre los sentidos del conflicto político y sostienen la denuncia moral del terror de Estado. Y en una escena clave para el sentido común sobre la violencia, Ana enfrenta a Roberto y en la única referencia a Pedro, el militante, seguramente muerto, le dice: “era un hijo de puta igual que vos”, lo que puede interpretarse como un rechazo y una cierta igualación de la violencia represiva y la insurreccional.

En ese régimen de representación del terror –indirecto, por la alegoría en el juego y por el testimonio–, lo que queda destacado es una condición de ple-

⁵ Dejo de lado otras latencias en ese fantasma de engendramiento, una filiación entre madres en la que el padre casi no aparece. El fantasma materno se reafirma porque la abuela es la madre de la madre primaria; sobre el padre de Gaby no se sabe nada y la abuela paterna no está.

na inocencia de las víctimas, separadas nítidamente de cualquier ejercicio de la violencia. Por supuesto eso queda muy destacado en la figura de la pequeña niña; pero también en el testimonio de Ana. En la violencia o la guerra están los otros, los represores, pero también esa figura oscura del revolucionario, Pedro.

Los jóvenes estudiantes no son niños, tienen pasiones políticas y hasta pueden enseñarle a su profesora cómo interpretar la historia; pero también excluyen la violencia: quedan nítidamente separados de Pedro, el militante; y recuerdan a los revolucionarios del pasado como líderes de ideas y no como jefes políticos que no se privaron de usar las armas. Literalmente capturados por la historia, no hay nada que los asocie a la violencia política, aunque comparten las mismas ideas y esa disposición a encarnar la historia pasada de las guerras de la Independencia que llevó a otros jóvenes a denominarse Montoneros y a actuar en consecuencia.

Quiero seguir en la serie de películas que elegí los desplazamientos y variaciones de la figura de los jóvenes como protagonistas y víctimas. Los jóvenes, muy jóvenes, como víctimas directas del terrorista estatal son el núcleo de la narración sobre el terror en *LA NOCHE DE LOS LÁPICES* (1986), una de las películas emblemáticas y más vistas de la postdictadura. Aquí las escenas del terror son explícitas y exhibidas con la mayor crudeza: probablemente es la primera película que se propone mostrar directamente un centro clandestino de detención. Es una denuncia y al mismo tiempo se propone como un registro de lo que realmente sucedió; algo que queda acentuado por la participación de uno de los sobrevivientes, Pablo Díaz, que figura en los títulos a cargo de un “asesoramiento testimonial”. Esa función de testimonio se continuó en los usos del film que ha sido incorporado en los colegios como un documento capaz de transmitir esa historia. Pocas películas han sido tan eficaces en la función de fijar un sentido a un trozo del pasado. Se presenta como un ejercicio de la memoria del terrorismo de Estado y agrega la voluntad de contarle de modo que sacuda la conciencia y la sensibilidad.

Estos jóvenes, a diferencia de los de *LA HISTORIA OFICIAL*, ya no recitan a los próceres de la Independencia. Son militantes, hablan del presente, mencionan la guerrilla. Pero permanecen ajenos al mundo de la lucha armada y las armas: respetan el tabú de las armas y de la sangre. Hay dos rasgos o núcleos de sentido en esa narración: la posición de las víctimas y el carácter del testimonio. Tentativamente, se puede establecer una correlación entre ese registro de la violencia focalizado en los crímenes y las víctimas, y lo que

en esos primeros años de la postdictadura pasaba en la escena judicial: los testimonios debían ser ciertos y directos, sometidos a un régimen de verdad referido a los “hechos” y a la formación de la prueba. Por otra parte, los relatos de la militancia que van a crecer y hacerse más visibles hacia los noventa, que constituyen un género en la literatura y en el documental, mantienen en general esa omisión de las armas.⁶

Ahora bien, lo eludido vuelve con otros testimonios que someten a revisión la historia contada en *LA NOCHE DE LOS LÁPICES*. Así relatada no resultaba satisfactoria para quienes querían reivindicar el compromiso revolucionario de esos jóvenes. En unos años se hacían evidentes ciertos cambios en los modos de evocar la relación entre la militancia y la violencia. La narración de la película fue rectificada por el hermano de Claudia Falcone, una de las secuestradas y desaparecidas. Dice Jorge Falcone: “[...] no fuimos perejiles como dice la película de Héctor Olivera; [...] en el departamento donde cayó mi hermana guardábamos el arsenal de la UES de La Plata.”⁷ Es decir, se trató de un crimen ilegal e inhumano cometido desde el Estado. Un operativo contra un grupo colateral de la organización Montoneros. Incluir lo eludido en esa narración permite pensar y discutir en todo caso la naturaleza del conflicto que unos y otros concebían como una guerra. Fueron masacrados porque pertenecían o se creía que pertenecían a una organización combatiente.⁸ Y fueron los propios compañeros de los caídos los que rechazaron ese relato para restaurar lo suprimido en ella: la militancia y las armas.

INFANCIA CLANDESTINA (Benjamín Ávila, 2012) corresponde a otro momento, más cercano, de las memorias de la violencia política y de la dictadura en el cine. Es la historia de una pareja de militantes montoneros que

⁶ Se podría señalar la afinidad con un libro de testimonios: M. Caparrós, E. Anguita, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, tres tomos (Buenos Aires: Planeta, 1997-1998). Y también con un documental como *CAZADORES DE UTOPIAS*, 1996.

⁷ Cf. Jorge Falcone, *Memorial de guerralarga. Un pibe entre cientos de miles* (La Plata, De la Campana, 2001), 84. Federico Lorenz, “‘Tomala vos, dámela a mí’. La noche de los lápices: el deber de memoria y las escuelas”, *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*, comps. Elizabeth Jelin y Federico Guillermo Lorenz (Madrid: Siglo Veintiuno de España, 2004). Viviana Gorbato, *Montoneros, soldados de Menen: ¿Soldados de Duhalde?* (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), 97-8. Puntualiza Emilce Moler, otra de las sobrevivientes, “No creo que a mí me detuvieran por el boleto secundario, en esas marchas yo estaba en la última fila. Esa lucha fue en el año ’75. Todos los chicos que están desaparecidos pertenecían a la UES”, Victoria Ginzberg, “Lo más importante es que mis hijos no me vean derrotada” (15/09/98), 12.

⁸ Cf. H. Vezzetti, *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos* (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina, 2009), 111-4.

regresa en 1979, regreso que se conoce como la “contraofensiva”. Retornan con su hijo Juan, de 11 años. La película combina una mirada sobre la militancia y sobre la represión con las dificultades para mantener una vida familiar, afectos, celebrar un cumpleaños, mantener el vínculo con la abuela, asistir a la escuela bajo nombre falso y vivir su primer amor. Todo eso está en el film: la militancia y las armas junto con los afectos y la familia. *INFANCIA CLANDESTINA* fue producida por Luis Puenzo, director de *LA HISTORIA OFICIAL*. Se ha dicho que podría ser pensada como una “precuela” de aquella.⁹

Me interesa destacar alguna continuidad y también diferencias en esta serie que vengo recorriendo y que incluye también *LA NOCHE DE LOS LÁPICES*. El director, Benjamín Ávila, reconstruye su propia infancia como hijo de una militante montonera, detenida y desaparecida en circunstancias parecidas a las que se narran. La carga testimonial es muy fuerte, aunque se narre como ficción. De entrada se dice que está “basada en hechos reales”; y en los títulos del final se ven fotografías de Bejamín, su madre y sus hermanos. Está dedicada a su madre Sara Zermoglio, a su padre y hermanos, y a “hijos, nietos y militantes”. Son indicadores de verdad dentro de la ficción.¹⁰

¿Qué es lo que esta película ofrece para el análisis dentro de la serie? Se ha señalado que aborda como nunca antes el funcionamiento de una célula guerrillera. Y en efecto, lo novedoso respecto de las otras, sobre todo de *LA NOCHE DE LOS LÁPICES*, es que están las armas, muy visiblemente y todo el tiempo, incluso al alcance del niño protagonista. El primer plano dice “Argentina 1975” y muestra a los jóvenes militantes disparando contra los ocupantes de un Falcon verde. Ese es el tabú que rompe la narración respecto de las historias de la militancia que dominaron en la primera etapa de la postdictadura que mostraban las pasiones y las ideas pero no las armas. Acá tienen un lugar destacado en esta historia que anuda la política, la militancia y los jóvenes: ya no son adolescentes idealistas, sino cuadros político-militares, parte de una organización armada combatiente. Y por lo tanto emergen las cues-

⁹ Juan Pablo Russo, “La (otra) historia oficial,” *escribiendocine*, acceso diciembre de 2015, <http://escribiendocine.com/critica/0001535-la-otra-historia-oficial>.

¹⁰ Para quien conozca mínimamente la historia de esos años, los hechos aluden al retorno de Horacio Mendizábal, miembro de la conducción de Montoneros, en pareja en esos años con Sara Zermoglio, la madre del director. Retornan como parte de la Contraofensiva en 1979. Mendizábal fue herido y capturado el 17 de septiembre y murió dos días más tarde. Su compañera fue secuestrada el 13 de octubre del mismo año y permanece desaparecida. Roberto Baschetti, “Mendizábal, Horacio Alberto”, “Zermoglio, Sara Ernesta”, *Militantes del peronismo revolucionario uno por uno*, acceso diciembre de 2015, <http://robertobaschetti.com/biografia/m/167.html>.

tiones de la disciplina, las jerarquías, los rituales militares, los combates y la guerra. Y no recuerda a las víctimas como tales, sino a los caídos, que cargan con muchos de los atributos del guerrero: el coraje y los “huevos”. Todo eso está en la película, narrado bajo la mirada fascinada de un niño que es espectador, pero a la vez parte de una aventura. El punto de vista infantil se traslada a las escenas de violencia y terror, narradas con animaciones en el formato del *comic*.

Al mismo tiempo, mantiene el foco sobre los afectos primarios, sobre la *trama familiar*, el amor de la madre y el amor de la abuela, y sobre el primer amor de la pubertad, es decir, la inocencia de un niño arrastrado por violencias que no controla. Todo eso puede ser abordado como una evocación del drama de LA HISTORIA OFICIAL en otras circunstancias. El director ha declarado que era uno de los propósitos principales: “Que en primer plano estuviera la historia que se cuenta, una historia de amor, de niños, en ese contexto y con esa familia”.¹¹

Se puede decir que la película de Ávila expone y combina esos dos tópicos que han sido muy significativos en las memorias de la militancia, la familia y los afectos, por un lado, y por otro la organización militar y la “fría máquina de matar” de la que hablaba el Che. La historia de amor, materno, fraternal, pero también de compañerismo en la militancia y, a la vez, la historia de la violencia y las derrotas, contada como una tragedia, se encarnan en el cuerpo y el alma del niño, Juan. No sólo ofrece el punto de vista, sino que encarna el dilema trágico que sostiene esa narración, ya que está en una posición imposible, repartido o fracturado entre esos dos mundos, el del encierro en la organización clandestina (él mismo es llamado “soldado”, manipula las armas), y el de la vida en un espacio humano de vínculos, afectos y los conflictos propios de un chico que entra en la pubertad.

Ahora bien, en la medida en que en esta mirada sobre la violencia domina el mundo infantil, las añoranzas y fantasías de la infancia, en la mirada del niño no caben juicios ni pueden abrirse preguntas sobre decisiones, proyectos y responsabilidades. Si la película aborda un tópico suprimido (o casi) de las representaciones de los años setenta, el de la violencia guerrillera, la mirada que arroja deja fuera la política. En el relato ese tópico se bifurca entre al drama familiar de la intimidad y los afectos (lo que sintoniza con LA HISTORIA OFICIAL) y la militancia como aventura y riesgo, sostenida en figuras heroí-

¹¹ “Benjamín Ávila: ‘En la ficción uno puede construir lo que quiere decir’”, *espacio cine*, acceso diciembre de 2015, <http://espaciocine.wordpress.com/2012/10/06/avila>.

cas, contada por un niño a modo de un *comic* para otros, de los que se espera que suspendan las preguntas por el sentido, el alcance y las consecuencias. El homenaje a sus padres renuncia a juzgarlos. Destaca las virtudes humanas de esa militancia: solidaridad, fraternidad, compromiso. En ese punto, finalmente, puede decirse que se mezclan y superponen esas dos dimensiones, *la familia y la guerra*. Es lo que está en el punto de partida: un ejército atípico que lleva a los niños al teatro de operaciones. Y la organización política, en esa mirada, por momentos se asimila a un grupo primario, una trama de afectos, deseos, ilusiones, una gran familia arrastrada a hacer la guerra en las peores condiciones.

Finalmente, cierro la serie con SECUESTRO Y MUERTE (Filippelli, 2010), una película atípica, diferente de las otras. Aquí la asociación entre afectos, familias, militancia, queda excluida. El prisma sobre la violencia no son las relaciones primarias, sino la política y la voluntad; el contenido excluye los afectos y los reemplaza por las ideas. Algo de eso ya estaba en los filmes anteriores de Filippelli en los que el espacio de exploración de las relaciones entre política y violencia se situaba en el espacio público y político: la ciudad, la calle y el sindicato. En fin, no hay madres, ni abuelas ni nada que pueda asociarse al registro de la inocencia de los niños o los adolescentes. Si la historia vuelve sobre el tópico de los jóvenes y la violencia, el registro que elige es el de las acciones, las responsabilidades y las consecuencias.

Ante todo, rompe con las películas comentadas en la relación que propone con lo real de los acontecimientos y con el lugar atribuido al testimonio. Las otras películas reiteran los signos o las declaraciones explícitas de que narran hechos reales. Por supuesto, en el *ranking* de la proximidad a lo real la primera es la película de Olivera, que usa los nombres verdaderos del episodio e incorpora a uno de los sobrevivientes como testigo en los títulos. También es la que más abiertamente ha sido refutada por otros testimonios. INFANCIA CLANDESTINA se presenta como una ficción pero, como vimos, incluye ese índice de realidad al anunciar que está “basada en hechos reales”, en la evocación de la madre del director y las fotos de su infancia.

La película de Filippelli, en cambio, introduce signos que buscan mostrar que no es una película histórica y que no debe ser juzgada como tal. Sin embargo el *acontecimiento*, el secuestro y muerte del General Aramburu, está ahí, irrumpe y sobre todo inquieta al espectador capaz de incluir lo que está ausente en la narración: el curso ulterior, el desemboque en una secuela de asesinatos, represión y la masacre desde el Estado. En este punto, la película se

asoma a una suerte de escena originaria de la violencia política y el terror. No es histórica y, sin embargo, guarda una relación inherente con la historia. La historia está “en suspenso” (tomo esta expresión de Merleau-Ponty) en la medida en que el acontecimiento se abre a otro tiempo que, por otra parte, es completamente desconocido para esos protagonistas, arrastrados por ese tiempo nuevo, más víctimas que agentes de la historia.¹²

El tema central en la película es el terror y la justicia, y no la guerra. Quiero insistir sobre este punto porque hay cierta confusión. Se trata de las relaciones entre la revolución y la virtud, para decirlo en el lenguaje jacobino.¹³ Es algo muy diferente de las narraciones sobre la violencia y el coraje y la pasión por las armas, que han proliferado en tantos testimonios sobre la guerrilla y que se reflejan en la mirada fascinada del niño que Ávila elige para contar su historia. El ensayo fílmico de Filippelli es completamente ajeno a ese género y a esa mirada; se propone sobre todo como una película de ideas; algo que se destaca porque tiene un punto de partida en un ensayo de Beatriz Sarlo, una de las guionistas.¹⁴ Allí donde toca esa representación de un grado cero del acontecimiento, de la irrupción de la violencia como radicalización de la justicia, adopta la forma de un tribunal, donde lo destacado es la palabra. Sobre todo la de ese general, un poco inverosímil, ilustrado, casi jacobino, por ejemplo en el modo en que define la diferencia entre una dictadura y una revolución. Es una ficción en un sentido epistemológico, si se quiere, porque en esa confrontación de voluntades emerge una dimensión de verdad, o una voluntad de verdad, que se impone sobre las exigencias de verosimilitud. Y lo más notable es que cuando el general habla sobre el poder, sobre la soledad del jefe y las responsabilidades del mando, sobre la excepción y la

¹² “Pues también nosotros hemos vivido uno de esos momentos en que la historia en suspenso, las instituciones amenazadas de nulidad, exigen del hombre decisiones fundamentales, y donde el riesgo es total porque el sentido final de las decisiones tomadas depende de una coyuntura que no es totalmente conocible.” Maurice Merleau-Ponty, *Humanismo y terror* (Buenos Aires: Leviatán, 1956), 10.

¹³ “Si el principal instrumento del Gobierno popular en tiempos de paz es la virtud, en momentos de revolución deben ser a la vez la virtud y el terror: la virtud, sin la cual el terror es funesto; el terror, sin el cual la virtud es impotente. El terror no es otra cosa que la justicia rápida, severa e inflexible; emana, por lo tanto, de la virtud; no es tanto un principio específico como una consecuencia del principio general de la democracia, aplicado a las necesidades más acuciantes de la patria”. Robespierre, citado por Slavoj Žižek, *Robespierre. Virtud y terror* (Marid: Akal, 2010), 7.

¹⁴ Beatriz Sarlo, “Venganza”, *La pasión y la excepción* (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2003), 15–200. Con todo, el guión es bastante diferente; fue escrito por la propia Sarlo, David Oubiña y Mariano Llinás.

voluntad de edificar un orden, podría pasar por la palabra y la verdad de un líder de otra revolución, como la que han decidido iniciar los jóvenes que lo juzgan y finalmente habrán de ejecutarlo. Podría ser una ficción de un Lenin o un Mao, sorprendentemente sabios en el ocaso, que arrojaran una mirada retrospectiva sobre los costos terribles de la revolución.

Fuera de ese ejercicio de iluminación en el espacio del tribunal, estos guerrilleros son jóvenes bastante comunes, triviales casi, juegan a las adivinanzas, recitan, hacen chistes. Carecen del relieve heroico y aventurero con que han sido revestidos *a posteriori*. No son guerreros: las armas juegan un papel muy secundario e instrumental. Se puede decir que la visión que Filippelli arroja sobre esa contienda de voluntades está desbalanceada en favor del general, probablemente en contra del humor juvenilista que ha dominado en los relatos sobre la militancia. De algún modo, el sentido de la acción de esos jóvenes, de las responsabilidades y las consecuencias de sus decisiones, se abre como problema en la confrontación con el general colocado en ese lugar de un viejo revolucionario autorreflexivo.

En fin, para terminar, en la película que cierra la serie las escenas de la violencia y la muerte son sobre todo figuras del pensamiento y de la voluntad. La justicia revolucionaria y el terror son narrados a modo de una tragedia, un destino que se impone a los protagonistas. Las ideas y los conflictos que vienen del pasado se vuelcan sobre los sentidos de ese otro acontecimiento excepcional, la ejecución, el asesinato político que cierra la película y que deja abierta otra historia, terrible en sus consecuencias, que apela a la experiencia y la conciencia del espectador.



Fig. 1: Luis Puenzo, LA HISTORIA OFICIAL (1985)



Fig. 2: Héctor Olivera, LA NOCHE DE LOS LÁPICES (1986)



Fig. 3: Benjamín Ávila, INFANCIA CLANDESTINA (2012)

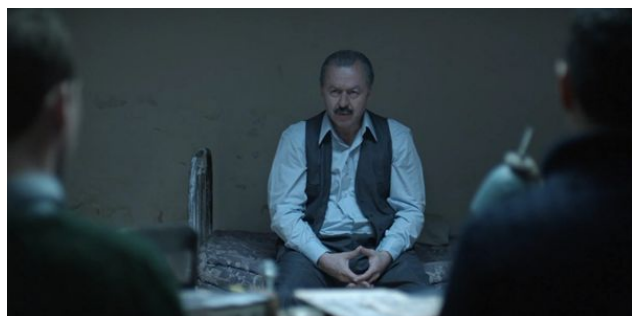


Fig. 4: Rafael Filippelli, SEQUESTRO Y MUERTE (2010)