

PAULA RODRÍGUEZ*



Estrategias de lo traumático y la “memoria airada” en *Un muro de silencio*

El objetivo de este artículo es indagar sobre las formas y posibilidades de inscripción de las huellas de lo traumático en las narraciones cinematográficas posdictatoriales. Se analizan las estrategias discursivas del filme *Un muro de silencio* (1993) de Lita Stantic como exponente de una “política de la rememoración” que utiliza lo que denominamos “memoria airada”; esta supone una forma subjetivada de la memoria colectiva sobre lo traumático que sería, característica del cine argentino realizado por mujeres.

Palabras clave: Cine argentino, traumático, posdictadura, subjetividad, memoria.

Recepción: 5 de octubre de 2004

Aceptación: 10 de noviembre de 2005

Traumatic Strategies and ‘irate memory’ in *Un Muro de Silencio*

This aim of this article is to inquire into the forms and possibilities through which the traces of the traumatic are inscribed in the postdictatorial cinematographic narratives. We analyze the discursive strategies used in the film *a Wall of Silence (Un muro de silencio)* (1993) by Lita Stantic as an exponent of a “politic of remembrance” which uses what we call “irate memory”. This notion implies a subjective form of the collective memory about traumatic events which will be a characteristic of the Argentine cinema made by women.

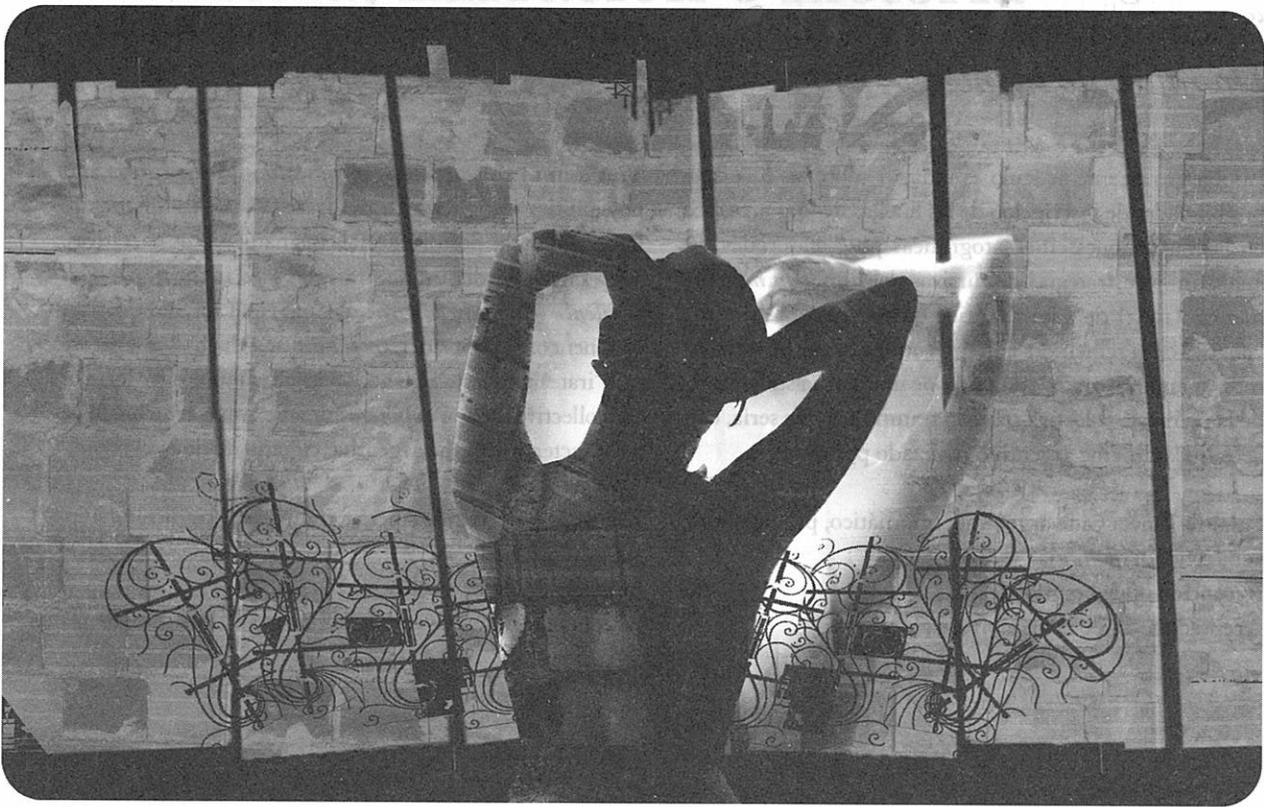
Keywords: Argentine cinema, traumatic, postdictatorship, subjectivity, memory.

Submission date: October 5th 2004

Acceptance date: November 10th 2005

* Paula Rodríguez Marino es Doctoranda en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Magíster en comunicación e información de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Licenciada en ciencias de la comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Docente-investigadora de la carrera de ciencias de la comunicación del Instituto de Investigaciones Gino Germani y de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: prodriguezmarino@yahoo.com. Este artículo forma parte de la tesis doctoral en curso “Figuras del destierro. Las narraciones del exilio en el cine argentino (1978-1987)” con apoyo de beca doctoral UBACyT e inscrito en el Proyecto de Investigación “Cuerpo y sensibilidad en la década de setenta” (2004-2007) dirigido por la Dra. Mirta Varela y asentado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires.

Estrategias de lo traumático y la “memoria airada” en *Un muro de silencio*



.....

1. Título original: *Un muro de silencio*. Título en inglés: *Wall of Silence*. Argentina-México. Año de producción: 1992. Año de estreno en Argentina: 1993. Dirección Lita Stantic. Guión: Lita Stantic y Graciela Maglie, con la colaboración de Gabriela Massuh. Fotografía: Félix Monti. Música: Néstor Marconi. Intérpretes: Vanessa Redgrave (Kate), Ofelia Medina (Silvia), Lautaro Murúa (Bruno), Jimena Rodríguez (María Elisa), Lorenzo Quinteros (Ernesto), Julio Chávez (Julio/Patricio) y Soledad Villamil (Ana/Laura).
2. Stantic estudió letras en la Universidad de Buenos Aires y en el primer curso del Instituto de Cinematografía en 1965, donde conoció a Pablo Szir, su pareja y cineasta desaparecido. Dirigieron juntos el cortometraje *El bombero está triste y llora*, en 1967. También produjo y escribió el guión de *Los Velázquez*, dirigido por Szir y basado en el libro de Roberto Carri, un inte-

Este trabajo se inserta en las indagaciones sobre la inscripción de lo traumático y de sus huellas en las narraciones sobre el pasado en el cine argentino posterior a la última dictadura militar. En esta oportunidad elegimos analizar *Un muro de silencio* (1993), de Lita Stantic¹, porque es uno de los filmes que inaugura las contranarraciones sobre las consecuencias de la represión ilegal en Argentina. Se trata de la primera película dirigida por Lita Stantic y, hasta ahora, de la única. Stantic fue productora de la mayor parte de los filmes de María Luisa Bemberg y de buena parte de las cintas del llamado *nuevo cine argentino*².

Para abordar cómo este filme incorpora trazos subjetivos, introducimos lo que denominaremos la *memoria airada*, una estrategia de transmisión de lo traumático en la memoria³. Para responder a los objetivos mencionados, analizaremos las estrategias enunciativas de la *memoria airada* y de lo traumático en *Un muro de silencio*, por medio de algunos procedimientos formales: uso del color, del encuadre y de la luz. Estos elementos proporcionan indicios sobre la inscripción de las reminiscencias —y, a veces, de las rememoraciones— en el discurso cinematográfico. Este discurso será abordado por medio del recurso del desdoblamiento de cuerpos: un juego de espejos que enlaza los niveles de la historia y del relato.

Cine argentino y desaparición forzada de personas

En el cine argentino, uno de los primeros filmes de ficción que desafían la “teoría de los dos demonios”⁴ para narrar la desaparición ilegal de personas es *El amor es una mujer gorda*, de Alejandro Agresti, realizado en 1986, año de la sanción de la Ley de Punto Final. Este filme modifica las estrategias de la representación de la violencia política de la dictadura militar (1976-1983), por medio de un relato subjetivado sobre la desaparición.

Las consecuencias de la violencia política en el cine documental tienen como primer antecedente a *Juan, como si nada hubiera sucedido*, de Carlos Echeverría, realizado también en 1986, y convertido en uno de los primeros en utilizar la zona de ambigüedad entre el documental y la ficción. En el ámbito temático y en el del tratamiento formal, estos dos filmes se desligan de la forma explícitamente pedagógica de otros como *La historia oficial* de Luis Puenzo (1985) o *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera.

Antes de que la cinematografía argentina, como en la actualidad, expusiera los conflictos y luchas por la memoria del pasado reciente, *Un muro de silencio* vuelve a desafiar la llamada *teoría de los dos demonios*. Entre 1992 y 1993 se estrenaron algunos filmes que incluían personajes desaparecidos o que abordaban el tema⁵, y que, como el filme de Stantic, no planteaban una distancia crítica con la generación de los militantes de los años setenta. Sin embargo, en ese momento, la cantidad de filmes sobre la violencia política y el terrorismo de Estado parecía menor que la actual y la visión de las compañeras o esposas de los desaparecidos era relegada.

Hacia 1992, cuando comienza la filmación de *Un muro de silencio*, el Estado argentino declina de la búsqueda de justicia y verdad sobre las consecuencias de la dictadura militar y se genera un reacomodamiento en las estrategias de reclamo de los organismos de *derechos humanos* y en los debates sobre la memoria colectiva de la violencia política y del terrorismo de Estado, con mayor espacio para estrategias de conmemoración y de divulgación histórica y otro uso de los medios de comunicación.

El filme de Stantic responde a las acciones del segundo gobierno democrático: un decreto presidencial dictado en 1989 para indultar a los militares condenados por violaciones a los derechos humanos durante la última dictadura (1976-1983) y un nuevo indulto en 1990 que liberó a buena parte de los militares que aún estaban presos. También responde a la Ley de Punto Final (1986) y la de Obediencia Debida (1987) que,

.....

lectual argentino también detenido-desaparecido, y que quedó inconcluso. Comenzó a trabajar en producción de cine independiente en el filme *Mosaico* (1970), de Néstor Paternostro, luego en *La raulito* (1974), de Lautaro Murúa y, posteriormente, en otros filmes del circuito masivo, como *La parte del león* (1978), de Adolfo Aristarain y *La isla* (1979), de Alejandro Doria. Stantic produjo varios filmes de María Luisa Bemberg, entre ellos: *Camilla* (1984), *Miss Mary* (1986) y *Yo, la peor de todas* (1990), así como algunos filmes de la nueva generación de directores: *Bolivia* (2001) y *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, por mencionar las más relevantes.

3. Con esta noción pretendemos otras vías de aproximación al problema de los límites de la representación de situaciones de catástrofe social (cfr. Friedlander, 1992).
4. Se trata de una explicación sostenida por el primer gobierno democrático en la Argentina, que igualaba el accionar del terrorismo de Estado al de las organizaciones político-militares, al afirmar que eran dos formas de violencia política equivalentes aunque pudiera reconocer los “excesos” de la represión ilegal estatal. Esta teoría conformaba una visión pasiva de los presos, torturados, desaparecidos y sobrevivientes (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, 1986, p. 179).
5. La cantidad de filmes que incluyen la desaparición forzada es menor, especialmente si comparamos el periodo entre 1989 y 1993, con el que va de 1984 a 1988. Podemos mencionar el documental *La voz de los pañuelos* (1992), sobre las Madres de Plaza de Mayo, realizado por Carmen Guarini y Marcelo Céspedes. El filme de Adolfo Aristarain *Un lugar en el mundo* (1992), sobre los ideales y el regreso al país de la generación de los militantes de los años setenta incluye el relato de uno de los protagonistas, que a la vez es familiar de un desaparecido; pero el tema es secundario en la trama. En otros filmes, como *De regreso, el país dormido* (1991), de Gustavo Postiglione, la desaparición aparece dentro de otras diversas consecuencias del terrorismo de Estado y de la última dictadura: el exilio, los veteranos de la guerra de las Malvinas y el deterioro económico del país.

durante el primer gobierno en democracia, implicaron la amnistía para buena parte de los integrantes de las Fuerzas Armadas.

Recién hacia mediados de los años noventa, en el cine argentino —sobre todo en las películas de producción independiente— los cuestionamientos hacia la visión de una sociedad ajena a los crímenes de lesa humanidad se hicieron más frecuentes. *Un muro de silencio* se estrena antes de lo que en la Argentina se denominó el *recalentamiento de la memoria*; por ejemplo, a partir de las declaraciones del ex marino Adolfo Scilingo en 1995, las conmemoraciones por los diez años de los juicios a los comandantes de la última dictadura, el vigésimo aniversario del golpe del 26 de marzo de 1976, la aparición pública de la agrupación Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS) y el proceso de reinstalación del tema de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura⁶.

Es también debido a esos antecedentes que los filmes sobre la desaparición de personas se reconocen por un pasado que no cesa. Este vaivén entre dos tiempos obedece a lo propio de los acontecimientos de extrema violencia, a lo traumático de las situaciones límite y también a la condición de la desaparición forzada como una de estas situaciones. La desaparición que exige a quien enuncia situar su posición en retrospectiva, desde los años setenta hasta el presente.

Cine y lo traumático

Antes de referirnos a la *memoria airada* en *Un muro de silencio*, haremos una breve digresión que nos permita encuadrar las relaciones entre el cine y lo traumático. Son consideraciones necesarias para analizar la presencia de este tipo de memoria en el cine argentino posdictatorial.

Entendemos el *cine* como superficie cultural de inscripción de huellas de lo imaginario en la trans-

6. Esas declaraciones confirmaron la existencia de los “vuelos de la muerte” como uno de los métodos de eliminación de los oponentes políticos que habían sido desaparecidos y mantenidos en centros clandestinos de tortura y detención. La agrupación Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS) está formada por los hijos de los detenidos-desaparecidos. La 20.ª Marcha del aniversario del golpe fue multitudinaria comparada con la de años anteriores.

misión de lo traumático y, también, como una de las formas públicas de narración del pasado. En ese sentido, el cine, por medio de esas narraciones, explicita las estrategias de representación del pasado que tienen circulación social. Son esas estrategias las que constituyen formas de nombrar los temas y los objetos, a partir de las posibilidades otorgadas por los marcos sociales e interpretativos disponibles.

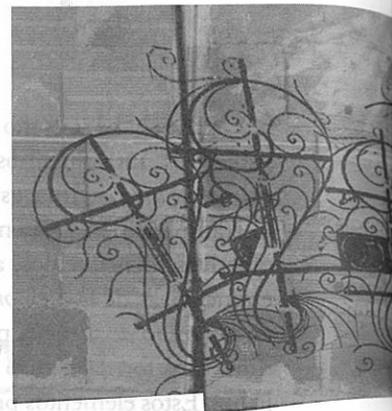
El cine es parte del “trabajo de encuadramiento de la memoria” (Pollack, 1989, p. 11), que se alimenta del material que provee la historia, y la forma de establecer un pasado en común es parte del establecimiento de un cuadro de referencias que constituyen memoria enmarcada. Las reorientaciones de la memoria se vinculan a los cambios en las reinterpretaciones de los encuadramientos, luchas políticas e ideológicas, pero, también, a las transformaciones que se operan en el cine como superficie de inscripción de los discursos sociales.

Los filmes son manifestaciones del discurso social que, por medio de sus estructuras discursivas, aborda el interjuego entre lo íntimo y lo social, lo subjetivo y las prácticas sociales (Portelli, 1997, p. 82).

La presencia de lo traumático en *Un muro de silencio* implica la inscripción de elementos del registro de lo imaginario que son subsimbólicos, anteriores a su posibilidad de simbolización. Esto significa que los procesos primarios dejarán sus huellas como producciones de sentido en los procesos secundarios.

Las relaciones entre cine e imaginario han sido ampliamente trabajadas por Janet Bergstrom, Laura Mulvey y Teresa de Lauretis (Bergstrom, 1988; Mulvey, 1988; De Lauretis, 1995), sobre todo para explicar las identificaciones entre la mirada de las espectadoras y el filme, basándose en la constitución del sistema de sexo-género como forma de interpelación ideológica. Estos aportes permitirán integrar nuestra noción de *memoria airada* como forma subjetivada de respuesta a esas interpelaciones ideológicas y a los marcos interpretativos de la memoria.

Es plausible diferenciar entre memoria narrativa por oposición al trauma porque no habría allí recuerdo, sino más bien reminiscencia, es decir, dificultades de integración en el orden simbólico, falta de producción



de un relato coherente y unificado. Así, el concepto de *memoria traumática*, según Bal, podría ser una contradicción; los eventos traumáticos permanecen presentes para los sujetos y pueden resistirse a la integración o conservan una vividez especial y pueden no llegar a ser narrativo (Bal, 1999)⁷.

En nuestro caso, consideramos la *memoria airada* como una forma de la memoria atribuida a un colectivo social que supone olvidos y silencios, así como las huellas del registro de lo imaginario que no están plenamente integradas al orden simbólico. Consideramos que el cine argentino que se niega a incorporar los trazos de lo imaginario, ofrece una visión tranquilizadora de la historia y mistifica la resistencia masiva a la dictadura militar, que se transformaría en una "narrativa fetichizada"⁸, diseñada para expulsar e incluso negar los rastros de lo traumático (Santner, 1992, p. 144).

La preocupación por la inscripción de las reminiscencias en la imagen fílmica y, en particular, en *Un muro de silencio* se inserta en el debate entre la clausura narrativa del cine clásico y la multiplicidad de voces con la que el otro cine lo desafía en el reconocimiento de que la memoria es presencia de una ausencia (Ricoeur, 1999). Si la representación de las catástrofes sociales y traumas culturales son presencias de una ausencia, el reconocimiento de esta limitación en *Un muro de silencio* está en no otorgarle un rostro *real* al desaparecido.

Las primeras escenas del filme son los ensayos del filme de Kate, la directora inglesa que llega a la Argentina para relatar la historia de Silvia, esposa de un desaparecido. En esas escenas, un actor lo corporiza, pero revelando los artificios de la actuación-representación. Con imágenes se muestra la ausencia que se transforma en *metonimias del trauma*. Jaime, el ex compañero desaparecido de Silvia, está ausente en

Un muro de silencio, sólo vemos a un actor que hace un papel de Jaime en el filme que dirige Kate. Si bien la representación alegórica y metonímica de los desaparecidos ya tenía antecedentes en el cine argentino, poner en escena un cuerpo que representa a un desaparecido es lo que hace destacable a *Un muro de silencio*⁹. Esto se debe, en parte, a que las representaciones visuales que tocan el centro mismo de lo traumático suelen ser fallidas, porque la situación traumática se refiere al desvalimiento vivenciado (Freud, 1986b, p. 155) y, también, a que en este filme el difícil tránsito de los elementos de lo imaginario hacia los sistemas significantes se resuelve por la repetición y la duplicación de los cuerpos (Lacan, 1988, pp. 86-93).

En *Un muro de silencio* la inscripción de las huellas de lo traumático aparece también en el espacio de la diégesis. La memoria *encriptada* de Silvia es puesta en escena con un ejemplo clásico para el cine y para el psicoanálisis: ella cree haber visto a su ex pareja, Jaime, en la calle como si se tratase de una presencia ominosa. Frente a la desaparición lo que se dificulta es el duelo, porque no hay un momento específico ni un cuerpo para hacerlo. Responde aquí a lo que Freud presentara como el "examen de realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más y de él emana ahora una exhortación de quitar toda libido de sus enlaces con ese objeto" (1979, p. 242). Precisamente, luego de situaciones de catástrofe social, esa desinversión, necesaria para el duelo, es dificultosa y el cine nos enfrenta con este problema.

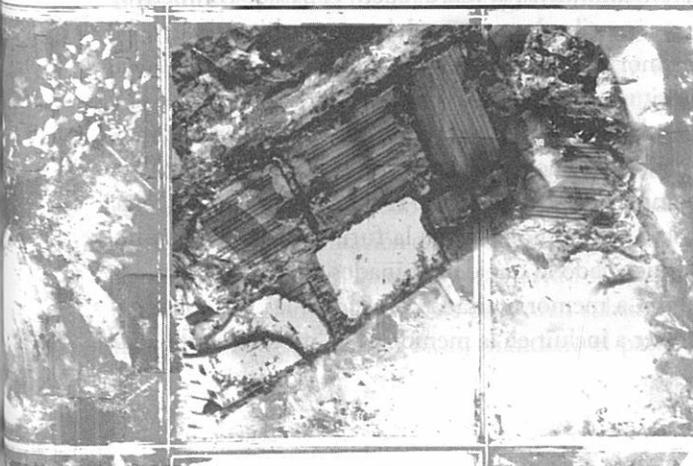
La memoria airada: ecos de Antígona

Pretendemos sostener que la representación de lo traumático sobre los crímenes del terrorismo de Estado en la Argentina en *Un muro de silencio* está asociada a la irrupción de la ira en el espacio público, encarnada

7. Bal reconoce formas no narrativas que pueden formarse de la memoria, y aun así no utilizar el concepto de *memoria traumática* por considerarlo contradictorio.

8. Nos referimos, por ejemplo, a *La historia oficial*, de Luis Puenzo (1985); *La noche de los lápices*, de Héctor Olivera (1985) y *Los chicos de la guerra*, de Bebe Kamín (1984). Estos filmes interpretados desde el presente se transformaron en un manual de lo que debe excluirse.

9. Por ejemplo, hay metáforas y alegorías sobre el secuestro y la desaparición en varios de los filmes policiales argentinos, como en *La parte del león* (1978), pero la inclusión de un personaje sobre un desaparecido era poco frecuente.





en figuras de mujeres que pueden o no estar sujetivadas desde lo femenino. Estas figuras nos devuelven una mirada sobre una memoria cargada de ira, una memoria que irrumpe en la escena pública. La figura de Antígona, según Nicole Loraux, ha sido caracterizada por su negación al olvido, por la insistencia de su demanda y por dotar de una respuesta subjetivada a una situación de violencia. De allí, también, que en la Argentina hayan existido las reposiciones y relecturas de Antígona orientadas hacia las consecuencias del terrorismo de Estado.

En *Un muro de silencio* hay un cuestionamiento de la lógica del Estado desde la lógica del parentesco, así: “Queda para los ciudadanos-espectadores reunidos en el teatro adivinar, en esta ira que no olvida, aquello que, para la ciudad, es lo absoluto del peligro, pues el peor adversario de la política, la ira como duelo” (Loraux, 1989, p. 41).

Para Nicole Loraux, el destino de Antígona (y de Electra) es parte de la noción de tragedia, porque reconoce la oposición entre la esfera pública, la política y el ámbito privado/intimo (*oikos*). Son los “temas específicos de conflicto entre Estado, nación y familia, entre los derechos de los vivos y los derechos de los muertos, entre la decisión legislativa y ética consuetu-

dinaria” (Steiner, 1987, p. 33). Esta lectura opone los ámbitos público y privado y creemos que esta división es sostenida por el filme de Stantic.

Se trata, al mismo tiempo, de reconocer las limitaciones para representar el trauma colectivo, pero insistir en la creación de la posición del testigo. Es una “política de la rememoración” (Hebbard, 1997, p. 89). Para nosotros será, también, semejante a una política de la reminiscencia.

El rechazo a las memorias oficializadas en filmes como *Un muro de silencio* expone la dificultad entre el *no olvido* como prescripción institucional de su traslación a “no tendré resentimiento”. El no olvido es “olvidar no sólo las maldades de los otros, sino la propia cólera, para que se restablezca el lazo de vida en la ciudad” (Loraux, 1989, p. 35). Así, la hija de un detenido-desaparecido en *Un muro de silencio* le pregunta a su madre, en una de las escenas finales: “¿La gente sabía lo que estaba pasando aquí?”, y su madre le responde: “Todos sabían”, y por medio de un *close up* el rostro con ira de la hija nos mira desde la pantalla. Es una impugnación contra la concepción del no-olvido que sostiene: “toda recordación de un pasado litigioso, inoportuno por conflictivo” (Loraux, 1997, p. 41).

La hija de Silvia en *Un muro de silencio*, como una futura Antígona, caminará sobre un campo de batalla sembrado por la muerte. Es la escena final del filme que demuestra que nadie puede reemplazar el lugar de enunciación de quienes ya no están, sólo se pueden recorrer las ruinas aún calientes del escenario del conflicto.

La variante de la memoria que aquí se presenta es lo que denominaremos la *memoria airada*, la memoria que se asocia a la querrela y a la reminiscencia. Para la teoría lacaniana, la reminiscencia es propia de la estructura misma del inconsciente (Lacan, 1988a, pp. 5-55). La memoria airada es una estrategia que insta a rememorar y, a la vez, a repetir el pasado conflictivo, que inscribe los trazos del trauma histórico en la memoria. Las instituciones estatales y de la política institucionalizada, al impedir “recordar las desgracias”, pretenden resguardar la constitución de la ciudadanía moderna como equivalente de igualdad y de identidad compartida. Creemos que la concepción de Antígona como figura modélica de la furia y de la rebeldía ha influenciado lo que denominamos *memoria airada*.

La memoria airada consiste en las tentativas de volver a incluir en la memoria los “propios males”, los

acontecimientos sufridos, que escapan del terreno de la simbolización.

Los filmes sobre la desaparición de personas exigen enunciar qué concepción de la memoria introducen; en este caso, se trata de una memoria que contiene ira como parte de la inscripción de lo traumático. En *Un muro de silencio*, también, se trata de una forma de memoria que, por momentos, asocia la ausencia a la pérdida en su intento por expresar lo que no puede ser simbolizado. La noción de memoria del filme es la de lucha de los organismos de derechos humanos y de los familiares, entre 1978 y 1993, por la justicia y la verdad y, sobre todo, contra el olvido. Además, se debe a la característica de la desaparición forzada que conlleva una ausencia triple: de un cuerpo, de un momento reservado al duelo y de una sepultura, tres condiciones necesarias de las sociedades occidentales y modernas para integrar la muerte al sistema simbólico.

El general Videla, jefe de la Junta Militar y presidente de facto, en 1979 sostuvo ante un periodista: “Le diré que frente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita. Si reapareciera tendrá su tratamiento equis. Pero si la desaparición se convirtiera en certeza, su fallecimiento tendrá otro tratamiento. Mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad: no está muerto ni vivo” (*Diario Clarín*, 1979, 14 de septiembre)¹⁰.

Hay en este filme dos concepciones casi contrapuestas que forman parte de lo que llamaremos la *memoria airada*: por un lado, la reelaboración del pasado realizada desde el presente, atisbos de rememoración y del trabajo de recuerdo. El otro aspecto que coexiste es el núcleo de la *memoria airada*, la memoria identificada con la querrela que se diferencia de la rememoración y del *working trough*. Ese aspecto de la memoria airada intenta revertir la mirada institucionalizada del espectador (Mulvey, 1988)¹¹.

La memoria airada es una forma de representación cultural. Se trata de una estrategia de inscripción de lo traumático en la producción cultural y en las prácticas fílmicas. En la *memoria airada* hay una concepción de la ira que no está vinculada sólo al trabajo de duelo, también contiene el encriptamiento propio de lo traumático, procedimientos, huellas y elementos prenarrativos, subjetivados en la producción fílmica. Si la representación cinematográfica pertenece al orden de lo simbólico como una narrativa, en ésta encontramos elementos propios del orden subsimbólico. Una memoria que, a veces, mantiene el pasado

en el presente —como Antígona en la versión de Sófocles— y exige el “no olvido”. Plantea una resistencia a la ley y a la negación de la individualidad de la perspectiva societaria.

La *memoria airada* surge en la medida en que se percibe, o bien, en que hay una prohibición sobre la transmisión generacional de las situaciones límite. *Un muro de silencio* dialoga con una época anterior (entre 1987 y 1989) y reintroduce las querellas internas: entre los familiares de los militantes que fueron detenidos ilegalmente y luego desaparecidos, los exiliados políticos y los que afirmaban no saber lo que ocurría.

En *Un muro de silencio* la *memoria airada* está plagada de silencio: el nuevo marido de Silvia (la protagonista compañera de un detenido-desaparecido) repite: “No me animé a preguntar” y la hija del desaparecido, María Elisa, no pregunta por el destino de su padre. Podemos afirmar que algunos de estos elementos son indicios de la relación entre la inscripción de los acontecimientos traumáticos y su transmisión. Ese silencio también es parte del retardamiento de lo traumático para incorporarlo a un sistema de sentido simbólico, de representación.

La noción de *memoria airada*, también, recupera la relación entre formas subsimbólicas y la imagen. La *memoria airada* intenta una respuesta por medio de la ira, un afecto intenso. Es una forma de acercar la práctica cinematográfica en *Un muro de silencio* con aquello que es de orden imaginario.

La *memoria airada* no se trata de lo prepolítico, sino del reclamo desde el espacio de las afecciones, frente a una concepción tradicional de la lógica política. *Un muro de silencio* inscribe las huellas de la presencia del evento traumático. Lita Stantic es una directora y productora argentina de cine, ex pareja de Pablo



10. La idea de la “desaparición sin rastro” tiene antecedentes en la doctrina “Noche y niebla”, del nacionalsocialismo.

11. En la discusión entre Burch y la posición teórica feminista (Laura Mulvey, Teresa de Lauretis), el primero rechaza la posibilidad de una posición subjetivada de lo femenino que quiebre el modo de representación institucional (Burch, 1995). Kuhn y De Lauretis, aunque destacan el papel del cine en la reproducción ideológica de los posicionamientos subjetivos, subrayan la potencialidad de esas posiciones en las producciones simbólicas de sentido (Kuhn, 1991; De Lauretis, 1995).

Szir, un detenido-desaparecido, también cineasta. Su filme señala la disconformidad con los contrarrelatos que circularon en la esfera pública y en la memoria cultural. Algunos son contramemorias, versiones oficializadas, y otras, simplemente, con otra posición político-ideológica.

Un muro de silencio pareciera afirmar que el silencio es condición para el terror en situaciones de extrema violencia social y política. La memoria airada en este filme recrimina a los que obedecieron el silencio impuesto sobre la desaparición forzada de personas, pero también a los exiliados políticos, con lo que reactualiza la versión del “exilio dorado”, en boga desde 1978. “Lo que querías era que compartiera el exilio con vos y no que reclamara por él [Jaime]”.

La apelación a esos otros (entre los cuales se incluye a los exiliados) reclama testigos de un evento que no los tuvo (Laub, 1992)¹². El lugar de enunciación de la directora de *Un muro de silencio* es el de quien ha perdido a su compañero de vida y enfrenta lo imperioso de hacer presente su ausencia. También recupera la posición de una generación a la que pertenecían los adultos jóvenes detenidos-desaparecidos.

En *Un muro de silencio* no se propone un espacio de encuentro entre los sobrevivientes que permanecieron en el país como Silvia y los que se exiliaron como su amigo Bruno; un intercambio que todavía está pendiente en la Argentina a merced de la división entre “los que se quedaron” y la “Argentina exiliada”. La de los primeros se resume, en *Un muro de silencio*, con sentencias como “Y vos desde allí [...] me pedías que dejara este infierno desde 15.000 km”, le dice Silvia a Bruno. La de los segundos en: “Hace mucho que lo diste por muerto, para vos también era una idea tranquilizadora [...]. Quise sacarte del terror”.

Estrategias enunciativas de lo traumático en el cine

Lita Stantic en *Un muro de silencio* opta por un relato ficcional casi tradicional, aunque procede por frag-

.....
12. Según Laub, en situaciones límite es necesario ser testigo del testimonio de otros sobre los acontecimientos; para el proceso del testimonio reconoce tres posiciones: el de ser testigo de la experiencia, ser testigo del testimonio de otro y ser testigo del proceso mismo del testimonio. Esta última es la que se evoca en el uso de las apelaciones en la diégesis.

mentos y las referencias biográficas están veladas. Sin embargo, el filme no es autorreflexivo, lo cual supone revelar en el espacio el proceso de identificación del cual se vale el cine y la construcción de la mirada del espectador identificado con la cámara para mirar al personaje. Sin embargo, hay en el filme de Stantic el reconocimiento de que el cine promueve una mirada institucionalizada (entre el espectador, la cámara y los personajes) (Mulvey, 1988; Burch, 1995), por eso, el filme tiene una estructura desdoblada y vuelta/sobre sí misma que es interna a la diégesis (un filme dentro de otro).

La diégesis en *Un muro de silencio* se compone de tres espacios: la filmación del documental de la directora de cine, la historia de los actores que participan de ese documental *personificando* al detenido-desaparecido y a su pareja y, finalmente, el relato de Silvia, la ex pareja del detenido-desaparecido que se ha





vuelto a casar. Este recurso, aunque es muy frecuente en el cine, no había sido usado antes para narrar la desaparición de personas y debilitar el efecto de la diégesis. De esta forma, propone un quiebre frente a otros filmes ficcionales sobre el tema¹³. *Un muro de silencio* es un intento de realizar una narrativa desde una posición que había sido silenciada, la de las esposas y compañeras.

Los vaivenes de las rememoraciones y de las reminiscencias aparecen en reiteraciones, desvíos y zonas que parecen encriptadas en *Un muro de silencio*: las historias de Ana —la actriz que va a personificar a Silvia—, de Kate —la directora de cine— y de Silvia no se enlazan por medio del montaje solamente, sino, más bien, a través del encuadre y del uso del fundido. Esto le otorga al filme la fragmentariedad de aquello que no es una narración coherente con imágenes tranquilamente legibles. Al mismo tiempo, para las inclusiones de fragmentos documentales, se utiliza el *raccord*, fragmentos de documentales, no del todo visibles, que crean un lazo que en lugar de plantear continuidad propone disyunción. Se genera, de esta forma, un “efecto de montaje”. Esas secuencias que muestran a las Madres de Plaza de Mayo y, sobre todo, a los militantes montoneros durante la presidencia de Cámpora (1973-1975), cuando todavía Perón estaba desterrado, sirven como escenario para el discurso del filme. Este uso de la combinación de planos que rehúye al montaje define la concepción del cine y de la memoria de *Un muro de silencio*.

La inclusión, en el espacio de la diégesis de *Un muro de silencio*, de las consignas levantadas por el movimiento de derechos humanos para reclamar justicia, como: “Ahora se vuelve indispensable, aparición con vida y castigo a los culpables”, se incorpora al filme como un rasgo intertextual que revela la distancia temporal entre el momento en el que ocurrió la desaparición y el presente: entre 1976 y 1992. En el filme, los reclamos de justicia están dirigidos contra la impunidad cuando las acciones estatales son insuficientes.

En *Un muro de silencio*, las reminiscencias del pasado en el presente y las sensaciones de desamparo y de inseguridad merced a la violencia política en la Argentina durante la dictadura militar mantienen presente el temor por la reiteración de las experiencias

vividas. Entre los procedimientos formales encontramos las elipsis —por medio del *raccord*— que operan en *asociación* a la repetición; en este sentido, aludimos a la sentencia de Freud: “No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo ‘repite’, sin saber, desde luego, que lo hace” (Freud, 1986a, p. 152).

El filme, a través del silencio de Silvia sobre su pasado, nos remite a la diferencia entre reminiscencia y rememoración. Lacan (1987, 1987a y 1992) introduce esta distinción para mostrar que la reconstrucción, restitución de un pasado reprimido, organizado a partir del sistema simbólico, no es una dimensión del recuerdo, sino, más bien, un orden de inscripciones encuadrado por el orden simbólico. No se trata del hecho (rememoración) que pretende recuperar un elemento perdido en la cadena de la historia simbólica del sujeto.

En una escena de un *Un muro de silencio* se plantea la dificultad de la rememoración y la preeminencia de la reminiscencia: Silvia es docente universitaria, y en esta escena aplica un examen oral, en una facultad, a un alumno que está explicando el pensamiento de la Escuela de Fráncfort. La exposición sobre la racionalidad instrumental se aplica a la desaparición forzada de personas en la Argentina, pero Silvia lo escucha con desgano, sumida en otros pensamientos sobre su nuevo matrimonio, y aprueba al alumno sin mirarlo. En esta escena del filme no hay evocación de lo ocurrido, tampoco hay olvido, sino reminiscencia. El desdén del personaje de Silvia ante el tema del examen revela una distancia, un retardamiento propio de los eventos traumáticos.

Las reminiscencias aparecen en los filmes por medio de narraciones que parecen circulares; cerradas

13. En la línea opuesta, entre los que refuerzan el efecto *diegético*, se sitúan *La amiga* y *Amigomío* (1994), ambas de Jeanine Meerapfel, que no desdoblán el nivel de la historia y mantienen la trama en una progresión que va complejizando la cadena de los eventos narrativos. Estos dos filmes, a pesar de que evitan los golpes de efecto de *La historia oficial* o de *La noche de los lápices* se valen de una construcción narrativa todavía más clásica que la de *Un muro de silencio*. Sin embargo, *La amiga* revela una concepción menos politizada para retratar el camino que recorre la madre de un joven desaparecido hasta transformarse en una Madre de Plaza de Mayo. En *Amigomío*, el proceso de rememoración está a cargo de la figura del hijo como en el filme de Stantic, pero en este caso se trata de un padre y su hijo que deben exiliarse.

sobre sí mismas. El procedimiento vuelto sobre sí en *Un muro de silencio* estructura las escenas del filme que realiza la directora inglesa sobre la historia de Silvia, la protagonista; las escenas ocupan el espacio del pasado; no hay representación del pasado como tal, sino por medio de su recreación por los actores del filme. Se diferencian así de las secuencias de la historia presente de Silvia en la que el pasado insiste en lo actual.

El filme tiene una estructura *diegética* formada por capas de ficción. El trabajo de duelo se muestra aquí, como siempre, incompleto, ligado a la repetición y a la reminiscencia. Se trata más de lo traumático que del recuerdo. La repetición no es aquí la reiteración de lo mismo, de lo que ha quedado reprimido. Se trata de algo diferente, algo distinto al pasaje de la estructura simbólica, a la recuperación de lo reprimido; más bien hay repetición con diferencia (Lacan, 1988).

El uso del color en *Un muro de silencio* nos permite señalar que hay cambio en la repetición: el pasado aparece en color, el presente en blanco y negro y retoma el color cuando las historias de Ana —el filme dentro del filme— se cruzan con la historia de Silvia. El presente fija retroactivamente el pasado, hay repetición y variación por medio del presente, así como los rastros del evento traumático se inscriben en la memoria cultural. Además, este uso del color impone distancia entre el filme y el espectador. Es un recurso formal para tratar de escenificar lo que Sigmund Freud, en “Lo ominoso”, llamara “sensación de desvalimiento” (1986, p. 155), propia del terror, porque la magnitud del peligro sobrepasa la capacidad de respuesta del sujeto, conlleva la posibilidad de que se produzca la situación de desamparo y remite a situaciones traumáticas que han sido experimentadas.

Este recurso evoca, en cierta medida, el tratamiento de yuxtaposición y contaminación entre el color, el sepia y el blanco y negro usados por Resnais en *Noche y niebla* como estrategia formal para desestabilizar la relación entre pasado y presente. Como afirma Andrew Hebbard, no hay en la yuxtaposición entre pasado y presente una relación dialéctica, sino un colapso (1997, p. 95). Es significativo que Stantic

haya elegido este recurso, no muy cercano a directores de cine, escritores, periodistas ni dibujantes que fueron militantes de las organizaciones de la izquierda revolucionaria. Sobre todo si consideramos que Pablo Szir, el ex compañero de Lita Stantic, era director de cine y que en la actualidad no hay registros de sus filmes en la Argentina.

A través del color y de la escenografía despojada, Lita Stantic trabaja con la noción de “fuera de campo” en los tres espacios: el de Ana (actriz que personifica a Silvia en el filme de Kate), el de Silvia (ex compañera del detenido-desparecido, casada nuevamente) y el de Kate (directora de cine que filma la historia de Silvia). Lo que no vemos es la continuación del discurso fílmico más allá del espacio del cuadro, pero ambos son parte del espacio del filme. El “fuera de campo” insinúa encuentros y desencuentros entre esas tres historias y esas tres experiencias sobre la Argentina posdictatorial y la desaparición de personas. El “fuera de campo” se activa por la dimensión temporal y por la acción del sonido fuera de la imagen.

Una de las pocas secuencias para las que se utiliza el montaje paralelo es para señalar el desencuentro entre Silvia y Bruno, el exiliado que retornó al país para escribir el guión sobre la vida de Silvia que la directora inglesa está filmando. Se trata de un procedimiento formal tradicional para marcar la división ideológico-política (Mulvey, 1988)¹⁴. El montaje paralelo refuerza la dimensión narrativa y debilita el efecto *diegético*; sólo desafía, pero no quiebra los modos de representación del aparato cinematográfico. Para debilitar este efecto, Lita Stantic se vale en esta secuencia de los movimientos del encuadre y de la ampliación de las dos figuras dentro del cuadro, que ubican a las dos posiciones en un terreno de discusión compartido. Con esta combinación, Stantic vuelve a demostrar en *Un muro de silencio* cómo en el desdoblamiento corporal y temporal problematiza los límites entre la narrativa y la producción *diegética*.

Esta problematización es la de tener que elegir entre una concepción de la narración como una economía reguladora del deseo, una puesta en *imágenes narrativas* (De Lauretis, 1995, p. 222) o bien, reforzar

14. La autora identifica estos procedimientos con la dominación de la mirada del cine clásico de Hollywood, la constitución de sujetos (y de los espectadores) desde la estructuración de la lógica patriarcal.

la diégesis. *Un muro de silencio* no siempre resuelve esta disyuntiva, a veces se apega a la narrativa y con otros procedimientos se aleja de ésta a favor de la diégesis¹⁵.

El uso de la luz también crea la sensación de distanciamiento con la historia de Silvia y ayuda a diferenciar tiempo y espacio. En las escenas entre Julio y Ana predomina una luz azulada y otra luz de tono casi sepia para las escenas en las que aparece Silvia. Se trata de un recurso que no es novedoso y que pretende señalar las diferencias entre pasado y presente.

Por medio de procedimientos formales —el uso de la luz, el color y el reemplazo parcial del montaje por el encuadre—, *Un muro de silencio* liga lo ominoso a la angustia. El filme de Lita Stantic resignifica procedimientos que ya estaban presentes en el cine sobre la Shoah; por ejemplo, en *Noche y niebla*, valerse de la desestabilización del espectador, adentrarse en las huellas de lo traumático y provocar una “ansiedad ominosa”. *Un muro de silencio* evoca algo de esta ansiedad en los espectadores, pero también representa y evoca la ira de los familiares de los desaparecidos. La sensación de lo ominoso que provoca el filme se refuerza por medio de la duplicación de los cuerpos en el espacio filmico¹⁶. Pensamos en Antígona como alegoría: “Ha convertido Creonte la vida en muerte en vida y la muerte en perdurabilidad inorgánica impura. Antígona ha de ‘vivir muerta’ bajo la tierra; Polineces ha de estar ‘muerto vivo arriba’” (Steiner, 1987, p. 216).

En *Un muro de silencio* lo ominoso está representado en el desdoblamiento de la historia en tres puntos de vista y en tres cuerpos. El cuerpo desdoblado en *Un muro de silencio* nos hablaría de una inscripción del dolor en los cuerpos, la necesidad de buscar tres posiciones para elaborar un discurso cinematográfico, la puesta en imagen de dos vivencias: la de las parejas de algunos detenidos-desaparecidos (Silvia) y la de los detenidos que por un breve momento, aún en cautiverio, aparecieron y se entrevistaron con sus familias; es esta última una forma más de lo ominoso presente en las prácticas de la represión militar¹⁷. La segunda posición es la del testigo, a veces, distanciado de los eventos, testigo también del proceso de testimonio de otros (Kate). La tercera, es la de las oscilaciones entre rememoración y reminiscencia inscritas en la vivencia del trauma (Ana). Esas posiciones encarnadas en tres cuerpos *de mujeres* no intentan restituir la presencia de la ausencia de la desaparición, sino que la imagen apa-

rece para mostrar la huella de lo que fue; demuestran que algo ha sido (Barthes, 2003, p. 22)¹⁸.

El detenido-desaparecido no aparece como tal, sino por medio de las dudas de un actor que lo personificará en un relato que sólo se nos muestra por fragmentos. En *Un muro de silencio* la memoria airada no reconstruye la vida del detenido-desaparecido. La *memoria airada*, en este caso, puede ser una forma de abjurar contra la mirada —estructuradora de sentido y de una imagen corporal— que provoca un borramiento de lo que se mira. *Un muro de silencio*, al devolver una imagen multiplicada del cuerpo, en ese movimiento especular entre Silvia, Ana (el personaje del filme de Kate, personificación de Silvia) y Kate, la directora de cine del filme ficticio, se resiste a fijar un cuerpo en la imagen. *Un muro de silencio* utiliza lo que



.....

15. Creemos que en el filme hay ambigüedad en las referencias cinematográficas, como si quisiese remitirse a los procedimientos formales y estéticos de Robert Bresson y de Iztvan Szabó, al mismo tiempo que trata de inscribirse en la tradición del cine militante en la Argentina (directores como Jorge Cedrón o Raymundo Gleyzer), contraria a la ideología implícita en la concepción de la ausencia de montaje de André Bazin.
16. El desdoblamiento corporal (varios cuerpos que responden a una misma posición o un personaje desdoblado en dos cuerpos) es uno de los tópicos del cine argentino sobre las consecuencias del terrorismo de Estado y de la represión de la militancia; por ejemplo, Juan Uno y Juan Dos en *Tangos. El exilio de Gardel* y la novia ausente por la desaparición y la nueva en *El amor es una mujer gorda*.
17. Pablo Szir, el ex compañero de Lita Stantic, fue detenido ilegalmente el 30 de octubre de 1976 (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, 1984).
18. En un sentido semejante, Ricoeur considera: “la dialéctica de la presencia y de la ausencia propia de la rememoración, entendida como un reconocimiento de las huellas” (1999, p. 26). En nuestro caso, la *política de la rememoración*, del orden simbólico, da lugar a los trazos de las reminiscencias.

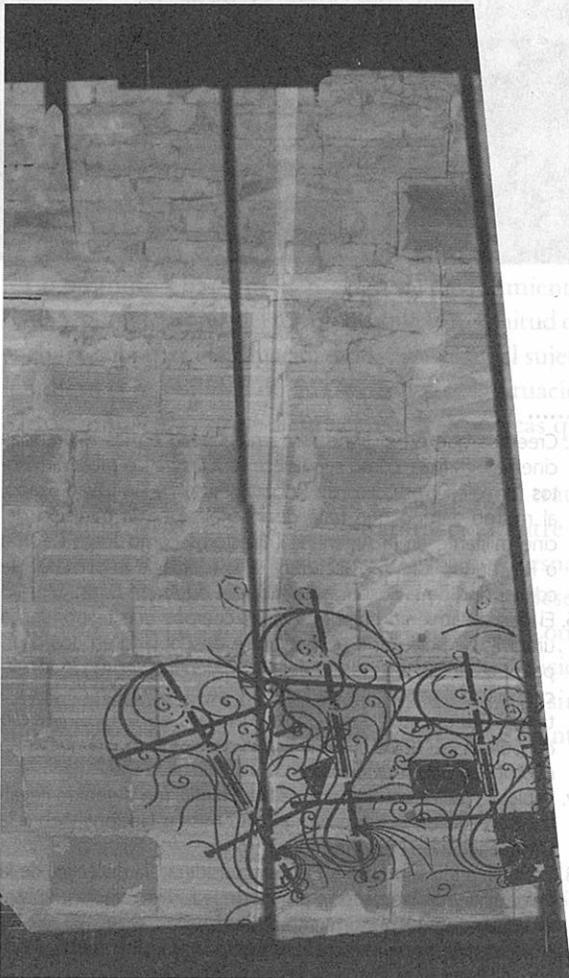
hemos denominado *memoria airada*, una estrategia de la memoria para inscribir los trazos de lo traumático en las imágenes cinematográficas, pero dejando los restos de la lógica de la ausencia/presencia.

El problema de la estrategia estético-política de *Un muro de silencio* es que desafía el efecto de diégesis, pero no se aleja de él. Al reforzar la instancia narrativa hay una tensión entre dos modos de la representación cinematográfica.

Lo interesante de este filme es que escenifica el punto de vista y las historias de las parejas de los desaparecidos. *La memoria airada* es una de las estrategias para inscribir lo traumático en la memoria.

Referencias

Bal, M. (1999), "Introduction" en Bal, M. et. al. (eds.), *Acts of Memory*, Hanover y Londres, Cultural Recall in the Present, University Press of New England.



Barthes, R. (2003), *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Buenos Aires, Paidós.

Bergstron, J. (1988), "Enunciation and Sexual Difference", en Penley, C. (ed.) *Feminism and Film Theory*, Londres, Routledge.

Burch, N. (1995), *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Cátedra.

Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (1986), *Nunca más* [Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas], Buenos Aires, Eudeba.

De Lauretis, T. (1995), "El deseo en la narración", en *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Barcelona, Cátedra.

Diario Clarín (1979, 14 de diciembre), Buenos Aires.

Freud, S. (1979), "Duelo y melancolía", en Freud, S., *Obras completas*, vol. xiv, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

— (1986), "Lo ominoso", en Freud, S., *Obras completas*, vol. xvii, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

— (1986a), "Recordar, repetir, reelaborar (nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II)", en S. Freud, *Obras completas*, vol. xii, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

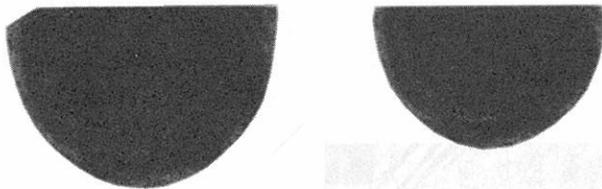
— (1986b) "Inhibición, síntoma y angustia", en Freud, S., *Obras completas*, vol. xx, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

— (1984), "Más allá del principio del placer", en Freud, S., *Obras completas*, vol. xviii, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

— (1979), "Duelo y melancolía", en Freud, S., *Obras completas*, vol. xiv, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

Friedlander, S. (1992), "Introduction", en Friedlander, S. (ed.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final Solution'*, Cambridge, Harvard University Press.

Hebbard, A. (1997), "Disruptive Histories: Towards a Radical Politics of Remembrance in Alain Resnais 'Night and Fog' (*Nuit et Bruillard*)", en *New German Critique*, núm. 71.



Kuhn, A. (1991), *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra.

Lacan, J. (1987), "El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica" [Seminario II], Barcelona, Paidós.

—(1987a), "La ética del psicoanálisis", en *Seminario VII*, Barcelona, Paidós.

—(1988), "La carta robada" [Seminario], en *Escritos I*, tomo I, Buenos Aires, Siglo XXI.

—(1988a), "El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en Lacan, J. *Escritos I*, tomo I, Buenos Aires, siglo XXI.

—(1992), *El Seminario. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.

Laub, D. (1992), "An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival", en Felman, S. y Laub, D., *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Nueva York, Routledge.

Loraux, N. (1989), "De la amnistía y su contrario", en Yerushalmi et. al., *Usos del olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

—(1997), *Mothers in mourning*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.

Mulvey, L. (1988), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en Penley, C. (ed.), *Feminism and Film Theory*, Londres, Routledge.

Pollack, M. (1989), "Memória, esquecimento, silêncio", en *Estudos históricos*, Associação de Pesquisa e Documentação Histórica, Vértice, vol. 3.

Portelli, A. (1997), *The Battle of Valle Giulia. Oral History and the Art of Dialogue*, Madison, The University of Wisconsin University Press.

Ricoeur, P. (1999), "Définition de la mémoire d'un point de vue philosophique", en Barret-Ducroq, *Porquoi se souvenir?*, París, Bernard Grasset.

Santner, E. (1992), "History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma", en Friedlander, S. (ed.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final Solution'*, Cambridge, Harvard University Press, Cambridge.

Stantic, L. (1993, mayo), entrevistada por *Revista El Amante de Cine*, Ediciones Tatanka, año II, núm. 15.

Steiner, G. (1987), *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa.

Bibliografía

Mowitt, J. (1995) "Cinema As Slaughterbench of History: *Nuit et Brouillard*", en Lacoue-Labarthe, P., *Fiction of the political*, Nueva York, s. e.

The paper to follow is a semiotic analysis of Ricardo Lagos' (2000-2001) governmental interventions on the events that took place at La Moneda Presidential Palace. Our semiotic hypothesis asserts that such interventions are reparative-discursive operations which attempt to invest with therapeutic meaning the traumatic interventions on the same building perpetrated by the military dictatorship (1973-1990). In this sense, the conviction that the semiotic operations performed by the democratic government have a healing (therapeutic) import vis-à-vis the trauma that General Augusto Pinochet inflicted on Chile, pervades our work.

Keywords: Semiotic analysis, therapeutic discourse, trauma.

Submission date: October 31, 2005

Acceptance date: November 17, 2005