

Turismo negro y políticas del recuerdo: los *sitios de memoria* en el cine argentino sobre el terrorismo de Estado (1985–2009)

Silvia Ruiz-Tresgallo

El resentimiento y la fijación con el pasado en la producción filmica argentina de los últimos veintitrés años ha creado una marca de dolor asociada a los métodos represivos de las dictaduras del Cono Sur (Brasil, Argentina, Chile, Uruguay) y los espacios donde sus víctimas sufrieron la violencia estatal. Las políticas del recuerdo en Argentina han examinado este oscuro periodo de la historia lo que ha dado lugar a la visibilización de estos espacios traumáticos por medio de placas de señalización. Denominamos *sitios de memoria* a los lugares que funcionaron como centros clandestinos de detención (CCD), tortura y exterminio por parte de la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976–1983) o donde sucedieron hechos representativos del accionar de la represión ilegal desarrollada durante el terrorismo de Estado hasta el 10 de diciembre de 1983. La filmografía que representa este periodo tenebroso ha contribuido a la creación de una memoria histórica en que estos *no-lugares* (Augé) donde se albergaban los cuerpos de los represaliados ocupan una posición protagónica. Podríamos decir entonces que tanto estos sitios del horror como las producciones cinematográficas que los representan se configuran como parte de un entramado de objetos culturales que enlazan con el llamado turismo negro.

Este ensayo explora la producción cinematográfica argentina donde se representan los *sitios de memoria*. Planteamos que estos filmes no solo incluyen directa o indirectamente territorios relacionados con el turismo negro, sino que las propias películas, como estos espacios de trauma, se convierten en un tipo de producto cultural del que se puede extraer un beneficio económico.¹ Aunque no dudamos de la intención de estos filmes de resistir la historia oficial para (re)construir las voces de los desaparecidos, con el objetivo de crear una memoria colectiva y lograr con ello que dichos hechos no vuelvan a

repetirse también es necesario puntualizar que se han convertido en productos culturales demandados por un mercado nacional y transnacional. Interesa, por tanto, indagar los procesos a partir de los cuales esta memoria oscura se politiza, se institucionaliza, y se construye en estos filmes como una atracción que debe venderse de forma competitiva.

Turismo negro: definición, clasificación y perspectivas

El turismo negro se relaciona con los viajes a lugares donde se ha producido eventos relacionados con la muerte, la tragedia, la violencia y/o el dolor. Malcolm Foley y John Lennon inauguran esta área de investigación en 1996 al preguntarse cuáles son las motivaciones detrás de la atracción de los visitantes por los espacios asociados con la muerte. Foley y Lennon describen este turismo macabro en términos económicos puesto que implica “la presentación y consumo (por visitantes) de muerte real y mercantilizada y lugares de horror” (198); una práctica posmoderna propia de la sociedad contemporánea.

Numerosos investigadores desarrollan sus reflexiones sobre esta temática al estudiar la relación entre estos lugares de muerte, las políticas del recuerdo y la mercantilización de la memoria histórica. Craig Wight y John Lennon vinculan este tipo de industria con la fijación de la memoria, ya que existen complejidades de tipo moral que estos espacios no interpretan; el objetivo es entonces establecer una versión única de los hechos que no cuestione la historia oficial que defienda el gobierno en funciones (519). Es decir, los lugares de recuerdo son utilizados de forma política como un tipo de apropiación y fijación de la memoria histórica según los intereses de quien mantiene la hegemonía. Los espacios donde se vivieron masacres también se pueden incorporar a circuitos histórico-turísticos tal y como proponen John Tunbridge y Gregory Ashworth con su término “Patrimonio de la atrocidad” (5). Dentro de su macabra clasificación incluyen los crímenes a civiles y la persecución a un grupo específico de personas, justo el caso que nos ocupa en este ensayo.

Turismo negro y políticas del recuerdo: la mercantilización de la memoria histórica sobre la dictadura cívico-militar argentina y el terrorismo de Estado

La declaración de los *sitios de memoria* forma parte de las políticas del recuerdo que buscan el reconocimiento de las víctimas de la dictadura, pero también la fijación de la historia. En este sentido, las decisiones tomadas durante el mandato de Néstor Kirchner apoyan tanto la visibilización de estos

espacios como la persecución de los verdugos; ambas medidas progresistas que lo posicionan del lado de los desaparecidos y represaliados de la dictadura cívico-militar.² Sin embargo, esta decisión conlleva también una apropiación política de las víctimas y los centros clandestinos de detención que lo hacen dueño de una interpretación del pasado.

En la actualidad los espacios de la memoria, relacionados con el periodo del terrorismo de Estado en Argentina, no solo aparecen identificados por medio de placas o signos conmemorativos, sino que, en algunos casos se pueden visitar, formando parte de una experiencia ligada al turismo negro. Los ex centros clandestinos de detención ESMA y “Olimpo” en la ciudad de Buenos Aires, “Mansión Seré” en Morón, provincia de Buenos Aires, y la D-2, “La Perla” y el Campo de la Ribera en la provincia de Córdoba, reciben gran número de visitantes nacionales y extranjeros que recorren extasiados este *patrimonio de la atrocidad*.³ El programa estatal *Memoria, justicia, verdad* de Cristina Kirchner produce los prospectos sobre los *sitios de memoria*, creando un mapa del dolor que permite al viajero identificar y consumir estos espacios como si fueran una atracción turística más.

En opinión de la investigadora Cecilia Palacios, los lugares de memoria no remiten únicamente a emplazamientos geográficos, sino que también se localizan en ciertas figuras históricas, lemas, fechas, etc. En nuestro ensayo añadimos a esta lista el cine argentino dedicado a este periodo violento porque se configura como un lugar más de la memoria. Al insertar los filmes en dinámicas de mercado, nos preguntamos sobre su forma de financiación, el proceso de selección de los temas, cómo afectan las inclusiones o exclusiones de contenidos a la identidad nacional, así como las redes de consumo de esta memoria audiovisual.

El cine argentino sobre la dictadura como producto cultural del turismo negro: los no-lugares y la mercantilización de la memoria histórica

El cine argentino que representa este periodo trágico forma parte, de forma consciente o inconsciente, de un modo de consumo de la muerte y el dolor que podemos sumar a las experiencias del turismo negro. Philip Stone y Richard Sharpley consideran que la sociedad contemporánea accede de forma creciente tanto a defunciones reales como a mercancías asociadas con los asesinatos y el sufrimiento a través de productos audiovisuales (580). Si los espacios de la memoria pueden ser politizados por las instituciones y consumidos por un público creciente, resulta lógico deducir que el cine sobre este periodo trágico participa de dinámicas similares.

Desde un principio el cine argentino sobre la etapa del terrorismo de Estado forma parte de políticas que apoyan su producción y distribución en circuitos comerciales nacionales e internacionales. Tras el periodo de la dictadura y el reconocimiento de la masacre, aquellos directores que habían tenido que silenciarse o que estaban en el exilio fueron impulsados por Manuel Antín, el nuevo director del Instituto Nacional de Cinematografía, a crear películas sobre estos eventos traumáticos de los cuales se estaban borrando las huellas. Como explican Alejandra Heffes y Agustina Bertone, para lograr este objetivo, las políticas proyectaban, entre otras medidas, la desarticulación del Ente de Calificación Cinematográfica, así como de las prácticas de censura, la concesión de distintos tipos de subsidios, la retención del diez por ciento del valor de las entradas y la proyección internacional de las películas (5). La recuperación de la memoria histórica a través del cine tiene como objetivo el acceso a un público nacional e internacional con una lógica que Heffes y Bertone califican de “producción industrial” (5) y que vincula estas mercancías con las redes de distribución comercial.

Sin duda los filmes recrean los centros clandestinos de detención y/o las historias de las víctimas y los verdugos que tuvieron lugar en ellos en un proceso de recuperación del pasado. La estudiosa argentina Beatriz Sarlo reflexiona sobre la cultura de la memoria en Argentina:

La memoria ha sido el deber de la Argentina posterior a la dictadura militar [...] Como modo de reconstrucción del pasado, allí donde otras fuentes fueron destruidas por los responsables, los actos de memoria fueron una pieza central de la transición democrática, sostenidas a veces por el estado y de forma permanente por organizaciones de la sociedad. (24)

De acuerdo a lo expresado por Sarlo, podríamos considerar al cine argentino sobre este periodo brutal como un tipo de reconstrucción que hace lo ausente, es decir los desaparecidos, presente a través de los sitios de memoria.

Relacionamos los centros clandestinos de detención que aparecen en los filmes con el concepto de *no-lugar* de Marc Augé. El antropólogo francés acuñó este término para referirse a los espacios de transitoriedad que no tienen suficiente importancia para ser considerados como lugares. Un *no-lugar* es una autopista, un aeropuerto, una habitación de hotel, o un supermercado (45). Resulta circunstancial y despersonalizado ya que evita las relaciones sociales genuinas y no aporta a la identidad. Augé distingue entre lugares y *no-lugares* en los siguientes términos: “un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de

identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (44). En nuestro ensayo percibimos los centros clandestinos de detención como *no-lugares* ya que son espacios de tránsito, dónde se llevaba a los represaliados por un periodo de tiempo limitado para después disponer de sus cuerpos; bien liberándolos, bien arrojándolos al mar en los llamados *vuelos de la muerte*, o bien ocultando su paradero.

Sorprende observar como la mayor parte de la crítica ve en este tipo de cine la respuesta a una búsqueda de justicia que demanda la ciudadanía, sin preguntarse por las dinámicas políticas y económicas que reproducen esta memoria histórica y se benefician de ella. Por un lado, Ismail Xavier, clasifica estas películas argentinas dentro de aquellas dedicadas a las dictaduras del Cono Sur, porque este tipo de producción mediante su “composición narrativa, construye un punto de vista sobre el estatuto subjetivo, social y político de esa demanda de justicia protagonizada por la sociedad”. Por otro lado, Laurence Mullaly observa en este cine un deseo de recuperación de la memoria que pretende huir de las dinámicas del olvido impuestas durante la transición democrática (121). En opinión de Gonzalo Aguilar, la creación de los filmes sobre la dictadura tiene como objetivo concienciar a la población de los hechos ocurridos. Por su parte, Ana Amado estudia la filmografía argentina en el periodo (1980–2007) y sostiene que, a pesar de los cambios estéticos, los filmes mantienen principios éticos en imágenes y narrativas que incluyen “la renovación de los modos de compromiso del cine con lo social, con sus momentos críticos, con el peso del duelo, con el deber del testimonio, con la responsabilidad de la memoria” (10). De acuerdo a estos intelectuales, la recuperación ética del recuerdo para la ciudadanía parece ser la función principal de la producción filmica que nos ocupa.

En general, los críticos evitan hablar de los dispositivos políticos y comerciales que influyen en los filmes y, cuando lo hacen, aceptan la construcción sesgada de la memoria y los procesos de mercantilización como dinámicas “obligatorias”, mejor dicho, males necesarios para llegar al público. Sobre este tema Claudia Feld ha realizado diversos estudios donde analiza los contenidos visuales producidos por los medios masivos de comunicación en relación con el periodo de terrorismo de Estado que nos ocupa. Al examinar, por ejemplo, la producción de la televisión argentina en años recientes considera que los productos audiovisuales generan imágenes que fijan la memoria y la hacen accesible para un público general. Sin embargo, para resultar atractivas a la audiencia estas mercancías culturales utilizan cierta *espectacularización*, generando una visión limitada de la historia que reduce la complejidad de los hechos. La tensión entre memoria y espectáculo no solo afecta a la televisión sino también a otros medios de comunicación masiva, como el caso del cine de mayor distribución dedicado al periodo de terrorismo de Estado (55–56).

En nuestro ensayo proponemos que la construcción simplificada de la memoria en esta filmografía en especial en las películas dirigidas a un público masivo no solo tiene que ver con el acceso a un gran número de espectadores, sino que también resulta pertinente averiguar si esta visión parcial del pasado se relaciona con determinados intereses políticos que financian la producción y distribución de estas mercancías culturales para fijar una versión de la historia.

Al hablar del mercado de filmes relacionados con delitos de lesa humanidad debemos acercarnos al pensamiento de Andreas Huyssen. El académico razona que, aunque el holocausto haya sido comercializado sin fin, eso no significa que toda comercialización trivialice un evento histórico. En opinión de Huyssen no hay espacios puros que existan fuera del mercado. Mucho depende de las estrategias específicas de la representación y la comercialización en el contexto en que ambas se muestren (25). Aunque compartimos esta apreciación de Huyssen, en especial en el consumo realizado durante el periodo del cine temprano, discrepamos en la afirmación de que no exista una trivialización del mal. La inclusión de las películas desde el inicio de su producción en los años ochenta en circuitos competitivos banaliza, de una forma voluntaria o involuntaria, el dolor que se expone en las cintas. Es decir, aunque se pretenda controlar las estrategias de representación o la comercialización de estos filmes, la mercantilización es un proceso que, por una parte, permite al espectador acceder a esta memoria para crear conciencia sobre los hechos, pero que, por otra parte, al presentar las películas a concursos en festivales prestigiosos o al hacerlas competir con otros filmes en la taquilla frivoliza el sufrimiento humano que se convierte en un producto de consumo. Además, a medida que el público se aleja del tiempo en que se produjeron los hechos se desarrolla una desconexión generacional que limita la empatía y tiende a consumir estas mercancías culturales descontextualizadas de su sentido ético. Si como afirma Silvina Fabri, “los lugares de memoria no deben entenderse como meros receptáculos en donde la memoria se deposita y se cristaliza, sino como sitios que funcionan como disparadores de nuevos sentidos y reinterpretaciones” (102), nuestro acercamiento a las películas propone una visión mercantilista de estos espacios.

Los sitios de memoria en el cine argentino sobre el terrorismo de Estado (1985-2009)

La historia oficial (1985) de Luis Puenzo pertenece al ciclo de películas dedicadas a la dictadura en que los hechos históricos se representan de modo

directo. Andrea Cuarterolo incluye dentro de este corpus películas inaugurales de este género tales como *Los chicos de la guerra* (1984) de Bebé Kamin y *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera. Todas ellas responden a la necesidad de visibilizar por medio de una ficcionalización de la memoria los hechos que tuvieron lugar durante el periodo de terrorismo de Estado. Como afirma Clara Kriger “ante la imposibilidad de la sociedad de dar una respuesta efectiva a lo sucedido [el cine] hizo que los desaparecidos aparecieran en las pantallas” (60). Sin embargo, ninguna de estas películas alcanzó el éxito comercial y transnacional que legitima la película de Luis Puenzo.

La filmación de *La historia oficial*, que tiene lugar durante el primer año de gobierno democrático, busca documentar la historia para llegar a un amplio sector del público argentino. Intentan seguir la senda de la primera película taquillera de la post-dictadura, *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg, y logran que sea vista por unos 800.000 espectadores durante su primer año. Sin embargo, la verdadera legitimación del filme se produce cuando gana el Óscar a la mejor película extranjera y mejor guion original, respectivamente, en 1986. Tras este prestigioso galardón la película se reestrena y alcanza un total de 1,720,000 espectadores entre ambos lanzamientos. *La historia oficial* gana numerosos galardones que justifican el filme tanto a nivel nacional como internacional y que por tanto aceleran el consumo de esta película.⁴

Va resultando evidente que la legitimación de este producto de la memoria, a través de los galardones recibidos en certámenes y festivales, influye directamente en la ampliación de los circuitos de distribución, el número de salas donde se proyecta y, por consiguiente, en el número de espectadores. Por tanto, los importantes beneficios económicos que suponemos se han logrado con *La historia oficial*, parecen deberse a que este producto de la memoria, aunque había sido dirigido originariamente a los gustos y demandas de un público nacional logra finalmente, gracias a la lógica incontrolable del mercado, acceder a un importante sector del público internacional.

En el filme no vemos directamente los centros de detención, pero sí los imaginamos a través del testimonio de una de las víctimas que nos narra su estancia en uno de ellos. Ana, una antigua amiga de la protagonista, que acaba de regresar de un exilio de siete años, narra la experiencia vivida en uno de estos espacios del horror. Al principio, en una conversación nocturna y distendida en que Alicia le pregunta a su amiga por qué no se despidió de ella, Ana cuenta entre risas la llegada de la policía a su casa. Después la trama adquiere tintes más oscuros pues explica cómo tras ponerle un pullover en la cabeza, la llevaron a un coche donde la golpearon y se despertó desnuda sobre una mesa de tortura mientras le administraban la picana. La pianista además rememora tormentos de extrema crueldad, cómo los que practican los militares al colgarla e introducir su cabeza en el agua para provocar el ahogamiento o

las violaciones sufridas a manos de uno de los oficiales. La conversación se produce en el salón de la casa de Alicia, un ambiente acogedor y seguro que contrasta con el abandono e inseguridad de la prisión clandestina descrita por la represaliada, de modo que, aunque escuchemos un testimonio terrorífico lo hacemos desde un espacio visual que no provoca el morbo o el rechazo de un público sensible.

A través del testimonio comunicado en un *lugar*, la sala de estar de la casa de Alicia, el espectador puede imaginar un *no-lugar*, la cárcel secreta donde estuvo encerrada Ana. Sorprende comprobar como el director escoge deliberadamente no incluir imágenes explícitas de los centros clandestinos o de las prácticas que en ellos se llevaban a cabo. Durante el testimonio de Ana hubiese resultado lógico incluir flashbacks sobre su experiencia traumática en estos campos de concentración. En vez de escoger tomas de violencia gráfica que podrían sensibilizar más al espectador, el director decide que esta información llegue únicamente a través del testimonio oral de uno de los personajes: una decisión que privilegia la palabra sobre la imagen. En la película si bien aparecen numerosos espacios públicos como el hospital, la escuela, la calle o el aeropuerto, no se incluyen, al menos de modo evidente, centros de detención. Sugerimos que, con estas omisiones, el director pretende abordar este tema de una manera sutil, evitando abrir heridas y conmocionar a un público impresionable ante la violencia de la historia reciente; una decisión de consenso que tiene un impacto comercial pues amplía el número de espectadores y su rango de edades.

Alicia personifica al espectador que, como un viajero del *país de No-me acuerdo*, recorre caminos de conocimiento para abandonar la historia oficial y recuperar la memoria real. En el caso de la profesora protagonista resulta pertinente utilizar el concepto de *distancia cronológica* ya que vivió durante el periodo histórico en el que se producen estos hechos, lo que en opinión de Lennon y Foley genera una mayor empatía. Este aspecto queda demostrado a través de la relación de confianza que crea con su amiga Ana, tras su confesión, y el viaje que emprende para descubrir el origen de su hija adoptada. Sin embargo, consideramos que más que la distancia cronológica en este caso pesa la relación de filiación que se establece entre la protagonista y otros personajes que la ayudan a romper el velo del pasado: el alumno Costa, el colega de trabajo Benítez, Ana, la verdadera abuela de la hija adoptiva, etc. Como señala Aída Bortnik, autora del guion: “yo quería hacer algo que representara al noventa y cinco por ciento del pueblo argentino, que no sabía, no entendía y que creía a la vez no ser víctima ni verdugo”. Es necesario tener presente que esta profesora de historia, como gran parte de la población argentina, desconocía la verdad sobre los hechos, motivo por el que en sus clases imponía la historia oficial o más bien, una versión falsificada del pasado. En el filme, se

presenta una memoria colectiva que resulta modificada por las nuevas generaciones, representadas en los alumnos de Alicia que, aunque seguramente no vivieron estos sucesos en carne propia debido a su juventud, parecen poseer un mayor conocimiento de la masacre lo que nos lleva a matizar la relevancia del elemento cronológico y generacional en este filme.

Cabe preguntarse cómo percibe un espectador internacional esta película de acuerdo a los parámetros del turismo negro. ¿Observa la cinta a través de la empatía con los hechos, la relaciona con sucesos locales, o la ve como un espacio otro? La mayor parte de la crítica, como demuestran los estudios de Laurence Mullaly, tiende a ver *La historia oficial* como un acto de reconciliación nacional que no busca la acción social y exime a los argentinos de la responsabilidad (123–124). Las imágenes que ofrece el filme, desprovistas en general de una violencia gráfica y grabadas en un estilo documental atractivo para el mercado, crean un producto fácilmente consumible, que acerca al espectador a los hechos, pero sin herir sensibilidades.

Sugerimos que la película como espacio de memoria, corre el riesgo de transformarse en una mercancía cultural que sustituya la búsqueda real de los criminales. En este sentido, tanto la protagonista como el espectador consumen el filme de acuerdo a los parámetros del turismo negro, puesto que como indica el marco tanatológico de Stone y Sharpley, pasan por sucesivas fases de contemplación de la memoria, percepción de la dicotomía entre la ausencia presencia de las víctimas, para finalmente tomar conciencia de los eventos, pero en ningún caso incidir en ellos por medio de acciones políticas o movimientos sociales.

La noche de los lápices (1986) de Héctor Olivera, perteneciente al cine temprano, y *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis, de finales de la década de los noventa, ofrecen un claro intento de hacer memoria ya que están filmadas en colaboración con los supervivientes. Ambos filmes fueron creados con cierta autonomía puesto que *La noche de los lápices* fue producida por Olivera a través de la empresa que él mismo estableció y *Garage Olimpo* corresponde al llamado cine independiente. Hay que reconocer que mientras que *La noche de los lápices* es una producción netamente argentina, *Garage Olimpo* se financia con capital internacional, ya que es coproducida por Argentina, Italia y Francia, lo que nos hace pensar que desde su filmación se apunta a una distribución que va más allá del territorio nacional. Aunque *La historia oficial* y *La noche de los lápices* pertenecen al cine de los ochenta, es decir, a una misma época, su forma de abordar los *sitios de memoria* resulta muy diferente: mientras que Puenzo representa estos espacios de tortura a través de la palabra, Olivera utiliza imágenes explícitas. En nuestro estudio hemos decidido relacionar *La noche de los lápices* y *Garage Olimpo* porque a pesar de ser rodadas con trece años de diferencia, nos brindan un método

de representación de la memoria similar. Ambas ofrecen un tipo de cine “más oscuro” que expone de modo gráfico los delitos contra los derechos humanos cometidos en los centros clandestinos de detención.

La noche de los lápices, estrenada solo un año más tarde que *La historia oficial* y cuyo guion fue escrito por David Kon, muestra a través de la memoria de un estudiante sobreviviente los sucesos ocurridos a un grupo de jóvenes de secundaria secuestrados en el llamado *Pozo de Banfield*. El filme alude a uno de los actos de represión más conocidos de la pasada dictadura, que sensibilizó a la población por la juventud de los detenidos y lo ingenuo del delito; los prisioneros eran adolescentes que fueron torturados y asesinados por manifestarse públicamente en contra del precio del billete escolar. Desde el punto de vista del superviviente Pablo Díaz, quien prestó su testimonio en el Juicio de Juntas y participó en el guion de la película, presenciamos las torturas y vejaciones practicadas a él mismo y a sus compañeros en este sitio del horror. *El Pozo de Banfield* fue una antigua dependencia de la Brigada de Investigaciones de Banfield de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, en la que funcionó un centro clandestino de detención entre noviembre de 1974 y octubre de 1978. Un total de 350 personas perseguidas por razones políticas, entre los cuales se encuentran los estudiantes de La Plata que protagonizaron los hechos conocidos como *La noche de los lápices*, fueron encarcelados en este centro.⁵ Nos encontramos, en palabras de Sandra Raggio, con “la primera película argentina que reconstruye desde la ficción cinematográfica un centro clandestino de detención, incluyendo escenas de tortura” (*La noche* 52).

Garage Olimpo toma su título del centro clandestino del mismo nombre. Tras la escasez de películas sobre esta temática durante la presidencia de Carlos Menem (1989–1999), debido quizás a las políticas encubridoras de su gobierno, a finales de los noventa se recobra el interés por recuperar la memoria. Aunque dentro del filme de Bechis existen varios hilos narrativos, destaca el personaje de María que representa a través de su historia particular la de muchos desaparecidos. La joven es una educadora a la que el ejército captura en su propio domicilio para encarcelarla en este centro clandestino de detención. *El Olimpo* fue un campo de tortura y exterminio durante seis meses, entre agosto de 1978 y enero de 1979. Según argumenta Tomás Eloy Martínez, “700 personas fueron allí atormentadas o asesinadas. Cincuenta, o poco menos, sobrevivieron”. Estaba situado en el barrio de clase media llamado *Floresta*, al oeste de la ciudad de Buenos Aires, un lugar anodino que unía la normalidad cotidiana con el terror.

Ambos filmes producen un registro de imágenes del horror que no existe en el acervo histórico y que precisa ser reconstruido a partir de la ficción. Por una parte, en *La noche de los lápices* acudimos a un cine explícitamente testimonial, ya que los sucesos están basados en un hecho histórico concreto,

los eventos acaecidos a los estudiantes de La Plata. Además, el filme pretende denunciar el trato proporcionado a estas víctimas específicas, representadas con sus nombres y apellidos reales para aportar mayor verosimilitud. Por otra parte, en *Garage Olimpo* asistimos a una mayor ficcionalización de la memoria puesto que sus personajes no son reales, aunque se inspiren en una combinación de las experiencias vividas en carne propia por los desaparecidos. Bechis en una entrevista realizada por Juan Carlos Rivas reflexiona sobre la relación entre memoria, realidad y ficción al afirmar:

Yo quería que fuera un falso documental, porque no existen imágenes ni materiales de un campo de concentración funcionando, ni de los campos de concentración nazis, ni de los campos en Bosnia, ni nada por el estilo. Entonces son imágenes que “faltan” en la Historia. Esa fue mi aproximación al tema.

A pesar de las diferencias de origen en las narraciones que construyen los filmes sea el testimonio de un represaliado, sean las experiencias de un personaje inventado el resultado supone finalmente una construcción de la memoria en que se mezclan realidad y ficción según los criterios del director (tengamos en cuenta que la memoria es también un proceso selectivo). En su análisis de la película de Olivera, Raggio sostiene que “*La noche de los lápices* no fue *algo que aconteció* sino una trama narrativa conformada por una serie de episodios seleccionados” (“La construcción” 137). Esta afirmación de Raggio sugiere la artificiosidad inevitable del propio proceso filmico, ya que incluso en una película que quiere reproducir un testimonio de manera fiel, las escenas y diálogos elegidos forman parte de un guion que escoge unos eventos y deshecha otros de acuerdo al mensaje que quiere transmitir el director. El propio Bechis, quién además de dirigir participó en la elaboración del guion de *Garage Olimpo*, estuvo encerrado durante diez días en el *Club Atlético*, aspecto que, de forma voluntaria o involuntaria, influye en su creación.

Prueba de la representación ficticia de la memoria en *Garage Olimpo*, es que a pesar de que filme lleva el nombre de este centro de detención, resulta en realidad un enclave que combina elementos de múltiples *sitios de memoria* señalados en Buenos Aires. Mientras que el director toma la denominación del *Olimpo* para el título, se inspira en *Automotores Orletti*, uno de los CCD más conocidos, al localizar el espacio de tortura en un taller mecánico. En otros momentos del filme, las escenas de la guardia jugando al ping pong remiten a testimonios relacionados con el *Club Atlético*. Como afirma Luciano Castillo: “Su título metafórico pretende sintetizar no sólo el testimonio vivido

por Bechis, sino todos los centros clandestinos de detención que proliferaron durante la última dictadura militar en Argentina”. Podríamos decir que la película supone una amalgama de distintos *sitios de memoria* puesto que hasta la propia *ESMA* resulta representada en una combinación de elementos reales e imaginarios. Recordemos que “los decorados fueron diseñados en base a los recuerdos del cineasta, como también los nombres de guerra de los torturadores fueron tomados de los represores de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)” (Castillo).

Proponemos clasificar estas películas como espacios de la memoria vinculados a dos fenómenos de consumo propios del turismo negro: el *turismo más oscuro* y el *patrimonio de la atrocidad*. William Miles define como *turismo más oscuro* las visitas a los lugares primarios donde se ha producido el sufrimiento y la muerte, ya que el observador genera una mayor empatía con los sucesos acaecidos. Tanto *La noche de los lápices* como *Garage Olimpo* se suman al concepto de *turismo más oscuro* de Miles puesto que el espectador se siente conmocionado ante la representación filmica del sufrimiento y los abusos en un campo de concentración.⁶

También consideramos *La noche de los lápices* y *Garage Olimpo* como *Patrimonio de la atrocidad* (Tunbridge y Ashworth) por partida doble. En primer lugar, porque ambas películas representan sitios del horror nombrados de manera oficial *espacios de memoria*, motivo por el que se integran en circuitos histórico-turísticos asociados con el dolor. En segundo lugar, porque las cintas registran a través de imágenes los hechos traumáticos sucedidos en esos espacios. Es decir, el espectador percibe estas películas, de forma consciente o inconsciente, como memorias filmicas “auténticas” de los sucesos ocurridos en estos centros clandestinos de detención. Prueba de ello es la similitud de los carteles que anuncian los filmes ya que en ambos observamos un *close up* de los rostros de Pablo y María respectivamente, con los ojos vendados, junto a un título, el de los filmes, que remite a espacios de la memoria; una prueba de que, a pesar de sus diferencias, el propio marketing categoriza y vende estos productos culturales a través de una misma estrategia comercial.⁷

Si percibimos el cuerpo como un espacio, el del “desaparecido” se transforma en un *no-lugar* ya que se encuentra en un estado transitorio y ahistórico, entre la vida y la muerte. En su paso por los centros clandestinos de detención los individuos pierden su identidad, es decir, su ser, y se transforman en objetos; cuerpos dóciles y despersonalizados sobre los que se puede aplicar la violencia. El destino final de los encarcelados varía: pueden ser liberados como Pablo en *La noche de los lápices*, arrojados al mar como suponemos sucede con María en *Garage Olimpo*, o simplemente desaparecidos.

El espectador de *La noche de los lápices* y *Garage Olimpo* observa a los represaliados en estos espacios de barbarie a través de una memoria *gore* im-

pregnada de violencia. En ambos filmes se acude a los “lugares comunes” de los centros de detención: los captores mantienen a los detenidos con los ojos vendados, las manos atadas, y se les provee de escaso alimento, mientras viven alojados en las celdas de un mundo sucio y alienante. Nos convertimos en *voyeurs* del dolor al observar, directa o indirectamente, el espectáculo de las torturas aplicadas a los prisioneros por medio de descargas eléctricas y violaciones de distinto tipo. Sin embargo, es necesario plantearse si estos filmes sensibilizan al público ante estos hechos o producen una fascinación ante el mal, ya que pueden ser visionados en la comodidad de la butaca de cine como un producto de entretenimiento no desprovisto de cierto morbo.

Resulta lógico pensar que, en un principio, la crudeza de las imágenes limitaba su visionado a un público adulto reducido y selecto, como prueba el concurso de ambos filmes en festivales internacionales dotados de cierta exclusividad. Sin embargo, sorprende comprobar, en especial con el caso de *La noche de los lápices*, que la película desde su estreno en 1986 goza de un consumo masivo ya que se utiliza cada año en las escuelas secundarias como instrumento pedagógico para recordar los sucesos trágicos de la dictadura. Incluso la emisión de la película en televisión tuvo altos índices de audiencia, aspecto que construye la memoria como un espectáculo de violencia, que, al competir con otras producciones, fomenta una trivialización del sufrimiento humano.

A pesar de sus diferencias, tanto *La historia oficial* como *La noche de los lápices* y *Garage Olimpo* se incluyen dentro de los productos culturales del turismo negro puesto que muestran, de forma directa o indirecta, las torturas y violaciones aplicadas a los prisioneros durante la época del terrorismo de Estado. Si bien el primer filme que analizamos, *La historia oficial*, recurre a la falta de exposición directa de la violencia como una estrategia para acceder a un amplio sector del público, en el caso de *La noche de los lápices* y *Garage Olimpo* nos encontramos ante el uso explícito de las torturas como método de representación para atraer al espectador. Proponemos que estos dos extremos son, en realidad, polos opuestos de un mismo discurso puesto que estas películas, a pesar del contraste en el método de representación elegido, se clasifican como ejemplos de la mercantilización de la memoria.

La multipremiada *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella es la cinta más exitosa, junto con *La historia oficial* (1985), en que se trata sobre la memoria histórica durante el periodo del terrorismo de Estado. La película, basada en la novela *La pregunta de sus ojos* (2005) de Eduardo Sacheri, quien colaboró en el guion, es una coproducción realizada con capital argentino y español que se convirtió en el filme argentino más importante del 2009 con más de dos millones y medio de espectadores. Hugo Hortiguera asegura que fue de inmediato “un enorme éxito de taquilla, y produjo entre

los dos países, tan sólo en los primeros meses de exhibición, más de 17 millones de dólares, cifra absolutamente récord en el mercado cinematográfico argentino para un filme nacional”. El éxito comercial viene fortalecido por la legitimación de los premios nacionales e internacionales entre los que destaca el Óscar a la mejor película extranjera que solo había logrado anteriormente el film de Luis Puenzo; un hecho que no debiera sorprendernos ya que ambos dramas evitan en general la exposición gráfica de la violencia y, por tanto, incentivan el consumo de un gran sector del público interesado en este periodo.

Varios aspectos políticos enlazan *La historia oficial* y *El secreto de sus ojos*. En ambos filmes hay una marcada presencia gubernamental. Marcela Croce detalla el apoyo institucional al afirmar: “Si ahora se verifica en la política cultural desarrollada por el INCAA, que depende de la Secretaría de Cultura nacional ocupada por un cineasta —Jorge Coscia, entonces se manifestaba a través del instituto dirigido por el refinado realizador Manuel Antín” (334). En esta línea de pensamiento, los dos filmes son el producto cultural de las políticas democráticas que esclarecen los hechos del pasado con finalidades diferentes. En *La historia oficial* (1985) se plasman las dinámicas de la democracia recién instaurada que busca un tipo de consenso nacional por medio de los juicios a las Juntas Militares, las investigaciones sobre los desaparecidos y el robo de niños. *El secreto de sus ojos* se acerca a una tarea pendiente, las penas por responsabilidad civil de aquellos que apoyaron la dictadura.

En *El secreto de sus ojos* no se persigue a una víctima sino a un asesino, una decisión del director que sugerimos se relaciona con las políticas del recuerdo. Por supuesto, la historia de la caza de un homicida, Isidoro Gómez, que tras ser juzgado y condenado se libra de la prisión para finalmente ser contratado como sicario en la facción de derecha del Partido Peronista, nos habla de la metamorfosis de un mal que se perpetúa en el tiempo y no recibe su castigo institucional. En este sentido la película, cuya trama transcurre desde 1974 a 1999, atestigua la impunidad judicial de los represores durante un periodo de veinticinco años. Quizás por ese motivo, Gómez se transforma de verdugo en víctima al convertirse él mismo en un desaparecido.

El asesino es capturado cuando acude a un partido de fútbol de su equipo favorito el Racing Club de Avellaneda en el campo del Club Atlético Huracán; estos datos apuntan de forma oblicua al centro clandestino del mismo nombre, así como a los asesinatos del Racing Club ocurridos durante la dictadura. En un momento de la trama Sandoval hace un descubrimiento; al mencionar los nombres que aparecen en las cartas del asesino le hacen caer en la cuenta de que aluden a los jugadores pertenecientes al Racing Club de Avellaneda. Tras identificar a Gómez como fan de este equipo de fútbol, Sandoval y Espósito se dirigen al cuadrilátero. En una escena hollywoodiense en que la cámara va desde el exterior del campo hasta las gradas, vemos a Espósito buscar al ase-

sino apartando al público de un estadio abarrotado. Rodeado de un ambiente agobiante, el espectador sigue a Benjamín como si en vez de a un verdugo buscara a la víctima de un campo de concentración.

Precisamente en el campo del Racing Club se produjo un episodio poco conocido de la dictadura en que según indica Micaela Polak “el 22 de febrero de 1977, la cancha del Racing fue un paredón de fusilamiento”. Varios asesinatos tuvieron lugar en el recinto deportivo y sus inmediaciones ya que, a pocas cuerdas de la cancha se encontraba un centro clandestino de detención llamado popularmente *El infierno*. El centro, que funcionó de 1976 a 1978, es hoy en día el *Espacio de la Memoria de la Municipalidad de Avellaneda*, información que no se le pudo escapar a Campanella al dirigir su película. Este aspecto unido a la mención de un edificio llamado *Club Atlético*, uno de los más conocidos centros de detención de la dictadura, sugieren el juego que mantiene el director con un espectador informado capaz de reconocer estas huellas de la memoria histórica.

Proponemos que el sitio marginal donde es finalmente encerrado el victimario alude a los *no-lugares*, es decir, pozos, cuevas y fosas que evocan los centros clandestinos de detención y las tumbas ocultas durante la dictadura. En la parte final de la película, encontramos a un Gómez, avejentado y decrepito, preso en una cárcel encubierta. La celda, que se encuentra camuflada en el interior de una casa en las afueras de la ciudad, se nos presenta como un espacio oscuro y represivo, rodeado por barrotes que recuerdan los *sitios de memoria*. Por un lado, la mazmorra hace referencia a los *no-lugares* habitados por los desaparecidos del régimen; en especial los centros clandestinos de detención. Por otro lado, invoca las prisiones donde deberían permanecer los responsables de la masacre, que en el tiempo que representa la trama de la película, todavía permanecen libres.

Mientras que para Morales solo la acción directa sobre los represores puede hacer justicia, para Benjamín la recuperación de la memoria es un acto compensatorio marcado por la palabra. En la última parte de la película, Espósito descubre que Morales, el esposo de la mujer asesinada por Gómez, ha mantenido encerrado al homicida por más de dos décadas. En un giro inesperado de la trama se nos revela que ante la imposibilidad de que se cumpla la condena por parte del sistema judicial, Morales decide tomar la justicia por su mano y crear una prisión oculta que sustituya a una real. El propio Morales para justificar sus acciones ante Espósito afirma con rotundidad: “Usted dijo perpetua”; indicando que, a diferencia de los judiciales, él sí actuó de acuerdo a los parámetros legales. Sobre este pasaje Miriam Goldstein y María Emilia Racciatti destacan la búsqueda de una justicia real ya que “Él, en secreto, a través de una tremenda acción, ha logrado cumplir el objetivo: que el asesino pague su delito de violación seguida de muerte con la prisión perpetua corres-

pondiente según la Ley” (10). Sin embargo, ante la misma inacción judicial que experimenta Morales, Benjamín decidió escribir una novela que Ana Moraña describe como “una recuperación de la memoria en su función compensatoria” (386). El acto de escribir la memoria tras el paso de los años, se nos antoja como una opción reflexiva que supone un acto de consolación, puesto que este producto cultural, como el propio filme, no lleva a una intervención efectiva en la búsqueda de justicia.

En la lógica de la película, los personajes que siguen anclados en las cárceles del pasado, sean víctimas o verdugos, terminan atrapados en un *no-lugar* degradante. Al ver que la culminación de la condena deja a Morales consumido por el rencor, Benjamín decide renunciar a la escritura de la novela y seguir su verdadera pasión al confesarle su amor a Irene. Este final romántico, no parece un desenlace prometedor en cuanto a la búsqueda de los criminales o la reivindicación de los espacios de memoria. De hecho, el retorno a las prisiones del pasado se nos muestra como un espectáculo grotesco y carente de sentido. Silvia Tandeciarz examina las dinámicas de la memoria en el personaje de Espósito para concluir:

La habilidad de Benjamín para cerrar ese libro y entrar en un futuro con Irene señala el camino que todos los argentinos podrían seguir, un camino lejano al de aquellos que no pueden o no desean olvidar, y lejano, también, de aquellos cuya inversión en el mercado de la memoria los hace igualmente cautivos de un “espectáculo de horror” que con el paso del tiempo se ha convertido en otra empresa retorcida, degradada y degradante. (65–66)

El amor a Irene, nombre griego que significa “Paz”, resulta una llamada al espectador a pasar la página de la historia que persigue la reconciliación y queda lejos de la búsqueda de una justicia colectiva. Curiosamente, la propia película forma parte del mercado de la memoria, puesto que a través de la representación de estos *no-lugares* logra articularse como un producto cultural del turismo negro, dentro de las mismas redes comerciales que parece cuestionar.

Es necesario establecer una relación entre el momento en que suceden los hechos en la película, y la época en la que se graba y estrena, para adentrarse en sus guiños con las políticas del recuerdo. Sospechamos que el asesino está encerrado porque en el momento en que está ambientado el final de la historia, año 1999, no existe aún una justicia para los criminales. Esta es la fecha en que, dentro de la trama de la película, el personaje de Espósito, descubre la celda donde está encerrado el homicida Gómez. Sobre esta parte de la película

Hugo Hortiguera destaca la complicidad de Benjamín que “convertido ahora en encubridor del horror permanente, tampoco pronuncia palabra. Pero ya no es un inocente *virtuoso* [...] sino un partícipe más de ese pequeño cosmos alegórico del país en que se ha transmutado la cárcel”. La recuperación de estos sitios de tragedia se logra años más tarde, tras la revocación de las leyes de punto final que desmontan el llamado “pacto de silencio”.⁸ Este es precisamente el momento en que se rueda la película, que al encarcelar a un asesino vinculado con este periodo trágico establece un diálogo entre el pasado de la trama y el presente de Argentina.

Resulta curioso observar el proceso por el cual los *no-lugares*, gracias a las políticas del recuerdo, se transforman en *lugares* que identifican una parte importante del cine argentino con más éxito crítico y comercial. El concepto de *no-lugar* resulta subjetivo y cambiante, ya que gracias a los esfuerzos gubernamentales se han transformado los centros clandestinos de detención carentes de identidad, ahistóricos y no relacionales, en “espacios de memoria” antropológicos, históricos y fundamentados en una fijación de las relaciones humanas. La visibilización de estos espacios y su inclusión en distintos filmes que tratan, directa o indirectamente, la época de la dictadura cívico-militar y sus implicaciones en las primeras fases de la democracia, imprime un sello de identificación y éxito global en el cine argentino sobre estas temáticas. De hecho, podríamos decir que la filmografía argentina queda “marcada por la memoria” al pasar a relacionarse en el mercado internacional con los eventos históricos del terrorismo de Estado.

Reflexiones finales

A lo largo de estas páginas hemos explorado el cine dedicado a los años del terrorismo de Estado en Argentina como un producto cultural vinculado con el turismo negro por partida doble. En primer lugar, porque los filmes representan, de forma directa o indirecta, los centros clandestinos de detención y los sucesos terribles acaecidos en ellos. En segundo lugar, porque las películas, como estos territorios traumáticos, se transforman en un tipo de producto cultural preparado para el consumo de un mercado nacional e internacional fascinado ante estas temáticas.

El cine argentino del período post-dictadura, explorado como producto y espacio de la memoria, más que propositivo resulta estabilizador y compensatorio. Las películas, que categorizamos por sí mismas como *sitios de memoria*, funcionan como una medida compensatoria del capital ya que se pueden ver, rentar o comprar sin modificar radicalmente el comportamiento del espectador. Aunque se tiende a utilizar este cine para educar y sensibili-

zar al público ante estos hechos terribles, es dudoso que las películas sean motores que produzcan acciones concretas por parte de la mayoría de los espectadores. Si bien parecen promover cierto activismo social o generar mayor cantidad de investigaciones acerca de los hechos, terminan estimulando un consumo pasivo que normaliza y estabiliza aquella versión de la historia que los filmes proponen. De este modo, los directores y el público quedan cautivos de un espectáculo de horror que con el paso del tiempo pierde su objetivo sensibilizador para convertirse en una experiencia de entretenimiento más. Si bien a primera vista podría parecer que este cine reivindica a los muertos, proponemos que, en realidad, a través de su consumo, reconforta a los vivos. El riesgo es que el espectador “consume” los errores del pasado que han quedado fijados en una memoria gráfica e inalterable y regrese a su realidad cotidiana, que resulta reconfortante comparada con los horrores que contempló en la película. De esta manera sería incierto pensar que dicho espectador tendría algún interés en mantener viva la memoria del pasado o asumir una posición activa capaz de luchar contra las injusticias del presente.

Notas

1. La historia oficial (1985) de Luis Puenzo logra el reconocimiento internacional, ya que gana el Óscar a la mejor película extranjera y contó con 1,720,000 espectadores (890,000 en su estreno y 820,000 en su re-estreno al ganar el Óscar). Otro ejemplo, *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera fue nominada al premio San Jorge de Oro en el Festival Internacional de Cine de Moscú de 1987. Por su parte, *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis fue ganadora de muchos premios nacionales e internacionales, entre ellos en el Festival Internacional de Cannes (Selección Oficial “Un Certain Regard”), el de Mejor Filme en el Festival de Cartagena, el Primer Premio del Festival de Cine de La Habana, el Colón de Oro en el Festival de Huelva y el Premio Fénix en el Festival de Santa Bárbara. Éxitos del cine comercial más reciente como *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella, promueven la recuperación de la memoria histórica ante unos espectadores fascinados que demandan y consumen estas producciones.
2. Desde el año 2000 las iniciativas de los ex centros de detención ilegal “Mansión Seré” y “Club Atlético” así como la creación de la Comisión Provincial de la Memoria empiezan a coordinar los esfuerzos por la visibilización de los CCD. Sin embargo, el impulso gubernamental a la identificación oficial se logra especialmente a través de la entrada en la presidencia de Néstor Kirchner en el año 2003, y de la ley nacional 26.691 promulgada el 27 de julio de 2011 durante el mandato de Cristina Kirchner. La

declaración de nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final por parte del Congreso de la Nación permite llevar a los tribunales a los represores por crímenes de lesa humanidad, así como la incorporación al acervo histórico del centro clandestino de detención más significativo: la ESMA.

3. El 24 de marzo de 2004, Néstor Kirchner anunció que en el predio de la ESMA funcionaría el *Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos*, lo que se hizo efectivo una vez abandonadas las instalaciones por parte de la Armada el 20 de noviembre de 2007. En agosto de 2008 la totalidad del predio fue declarado “monumento histórico nacional” por el decreto 1333/2008, motivo por el cual la Ex ESMA puede considerarse, de acuerdo a la definición propuesta por Tunbridge y Ashworth, como “patrimonio de la atrocidad”. Según Sebastián Lacunza “aunque a la difusión del Sitio de la Memoria le vendría bien más apoyo estatal, el número de visitas ha venido creciendo hasta alcanzar las 55,000 anuales, con guías disponibles en varios idiomas”, aspecto que indica la fascinación que provoca este lugar entre los turistas. Durante el tour se pueden visitar las salas de tortura, almacenes de muebles robados a los secuestrados, “la Capucha” donde se alojaba a los detenidos enjaulados y también los lugares donde nacían los bebés robados. La ESMA se convierte en un ejemplo de la relación entre las políticas del recuerdo y el consumo por parte del turismo de los sitios de la memoria histórica con un pasado más tenebroso.
4. En el marco internacional, obtuvo el Globo de Oro a Mejor Película Extranjera y distintos premios en los festivales de Cannes y Berlín. A nivel nacional fue galardonada con nueve premios Cóndor de Plata (Asociación Argentina de Cronistas Cinematográficos), a mejor película, mejor director, actriz, guion, fotografía, edición, actor de reparto, actriz de reparto y actriz revelación y tres premios ACE (Asociación Cronistas del Espectáculo) en las categorías de mejor película, actriz y director.
5. Información extraída de “Télam: agencia nacional de noticias”.
6. En esta categoría de “memoria más oscura” o patrimonio de la atrocidad también se podría incluir la película *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006) porque reproduce el secuestro de cuatro desaparecidos y su cautiverio en el centro clandestino denominado *Mansión Seré*. Gustavo Aprea discute en profundidad las distintas estrategias de representación cinematográfica dependiendo de la época.
7. Aunque sabemos que hubo prisioneros vendados, nunca fueron fotografiados con vendas sino a cara descubierta. Como señala Susana Draper, en los negativos de la *ESMA* que conservó Víctor Bastera los ojos de los detenidos no están cubiertos sino expuestos de forma que el espectador podía ver a los prisioneros tal y como lo hacían sus captores (195). Las investigaciones de Emilio Crenzel señalan que dentro del informe *Nunca más* elaborado por el CONADEP (1984), comisión encargada de investigar las desapariciones en Argentina, solo se incluyeron veintisiete fotografías (293). Dentro de las imágenes no se aceptó ningún retrato, solo fotografías de los supuestos centros de detención vacíos. Sin los testimonios de las víctimas estas imágenes de muros y espacios abandonados no hubiesen tenido ninguna validez. Podríamos decir que el cine intenta producir esta memoria visual que no existe en el acervo histórico.

8. Resulta importante mencionar que *El secreto de sus ojos* fue grabada y estrenada durante el mandato presidencial de Cristina Kirchner (2007–2015) en el cual, ya anuladas “las leyes del perdón” por parte del Congreso de la Nación, y convalidada esta decisión por la Corte Suprema de Justicia en 2007, se lleva a los tribunales a un importante número de represores por crímenes de lesa humanidad. Verónica Smink ofrece la cifra de 2,625 personas acusadas, de las cuales, en el año 2014, 526 habían sido condenadas, 51 absueltas, y la mayoría se encontraba aún a la espera de juicio.

Obras citadas

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980–2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Apra, Gustavo. *Cine y política en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: UNGS y Biblioteca Nacional, 2008.
- Augé, Marc. *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Bechis, Marco. *Garage Olimpo*, performed by Antonella Costa and Carlos Echevarría, Golem, 1999.
- . “Entrevista a Marco Bechis (*Garage Olimpo*)” realizada por Juan Carlos Rivas Fraile. Web. 30 de junio de 2000. www.garageolimpo.it/new-go/stampago/prensabechisesp.html.
- Bortnik, Aída. “En primer plano”. *Página 12*. Web. 5 de mayo 2013. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8817-2013-05-05.html.
- Campanella, Juan José. *El secreto de sus ojos*. Distribution Company/Alta Films. Argentina, 2009.
- Castillo, Luciano. *Garage Olimpo*. Web. 30 de marzo 2018. www.garageolimpo.it/prensacubanados.html.
- Crenzel, Emilio. “Las fotografías del Nunca Más: Verdad y prueba jurídica de las desapariciones”. *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Eds. Claudia Feld y Jessica Stites Mor. Buenos Aires: Paidós, 2009. 281–313.
- Croce, Marcela. “Secretos y miradas: la violencia de la historia entre el texto y la pantalla”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37.73 (Semestre 1 2011): 333–52.
- Cuarterolo, Andrea. “La memoria en tres tiempos: Revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983–1989)”. *Una Historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, 1969–2009*. Eds. Ana Laura Lusnich and Pablo Piedras. Buenos Aires: Nueva Librería, 2010. 339–63.
- Drapear, Susana. *Afterlives of Confinement: Spatial Transitions in Postdictatorship Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.

- Fabri, Silvina. “Lugares de memoria y marcación territorial: sobre la recuperación de los centros clandestinos de detención en Argentina y los lugares de la memoria en España”. *Cuadernos de geografía. Revista Colombiana de Geografía* 22. 1 (ene-jun 2007): 93–108.
- Feld, Claudia. “Images of Disappearance in Argentina: How Films, Photos, and Television Buttress Memory”. *Public Memory, Public Media, and the Politics of Justice*. Eds. Philip Lee y Pradip Ninan Thomas. New York: Palgrave Macmillan, 2012. 41–64.
- Foley, Malcom, y John Lennon”. JFK and Dark Tourism: A Fascination with Assassination”. *International Journal of Heritage Studies* 2 (1996):198–211.
- Goldstein, Miriam, y Racciatti, María Emilia. “De *La historia oficial* a *El secreto de sus ojos*: discurso cinematográfico y discurso social”. *XIV Jornadas nacionales de investigadores en comunicación: Investigación y participación para el cambio social*. 2010. Universidad Nacional de Quilmes. sm000153.ferozo.com/memorias/pdf/2010gogoldstein_miriam.pdf
- Heffes, Alejandra, y Agustina Bertone. “En el país de no me acuerdo: revisitando el film *La Historia oficial*”. *Aletheia* 6. 12 (abril 2016): 1–36. sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/53919.
- Hortiguera, Hugo. “Políticas del recuerdo y memorias de la política en *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella”. *Ciberletras. Journal of literary Criticism and Culture* 24 (2010): n.pag. www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/hortiguera.html
- Huysen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Kruger, Clara. “La revisión del proceso militar en el cine de la democracia”. *Cine argentino en democracia, 1983–1993*. Comp. Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- Lacunza, Sebastián. “Una recorrida por la ESMA. La visita de las cinco”. *Revista Anfibia*. 2016. www.revistaanfibia.com/cronica/la-visita-de-las-cinco/
- Martínez, Tomás Eloy. “El Olimpo del horror”. *El País Semanal*. 01 de enero de 2006. elpais.com/diario/2006/01/01/eps/1136100410_850215.html.
- Miles, William. “Auschwitz: Museum Interpretation and Darker Tourism”. *Annals of Tourism Research* 29 (2002):1175–1178.
- Moraña, Ana. “Memoria e impunidad a través del imaginario cinematográfico: *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37. 73 (2011): 377–400.
- Mullaly, Laurence. “La memoria de la dictadura en el cine argentino y estrategias del recuerdo”. *Las armas y las letras*. Ed. Cecilia González. Bordeaux, France: Presses Univ. de Bordeaux, 2010. 121–36.
- Olivera, Héctor. *La noche de los lápices*. Perf. Alejo García Pintos and Pepe Monje. Aries, 1986.
- Palacios, Cecilia. “Turismo, políticas y lugares de memoria: El caso de las publicaciones turísticas del gobierno de la ciudad de Buenos Aires (1983–2007)”. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. perio.unlp.edu.ar/

- ojs/index.php/question/article/download/722/625
- Polak, Micaela. “Los fusilamientos de la cancha de Racing”. *El País / Página 12*. Web. 22 de febrero de 2017. www.pagina12.com.ar/21589-los-fusilamientos-de-la-cancha-de-racing.
- Puenzo, Luis. *La historia oficial*. Perf. Norma Aleandro y Héctor Alterio. Golem, 1985.
- Raggio, Sandra. “La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico”. *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Eds. Claudia Feld and Jessica Stites Mor, Paidós, 2009, pp. 45–76.
- . “La construcción de un relato emblemático de la represión: *La noche de los lápices*”. *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983–2008)*. Ed Emilio Crenzel. Buenos Aires: Biblios, 2010. 137–60.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- Smink, Verónica. “Qué ganó y qué perdió Argentina durante el kirchnerismo”. Web. 27 de octubre 2015. *BBC Mundo, Argentina*. www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151022_elecciones_argentina_kirchnerismo_vs
- Stone, Philip y Richard Sharpley. “Consuming Dark Tourism: A Thanatological Perspective”. *Annals of Tourism Research* 35. 2 (2008). 574–595.
- Tandeciarz, Silvia. “Secrets, Trauma, and the Memory Market (or the return of the repressed in recent Argentine Post-Dictatorship Cultural Production)”. *Cinej Cinema Journal* 1.2 (2012): 63–71.
- Télam, agencia nacional de noticias. “Mañana firman convenio para convertir el *Pozo de Banfield* en Espacio de la Memoria”. Web. 09 de septiembre de 2015. memoria.telam.com.ar/noticia/el--pozo-de-banfield--sera-espacio-de-memoria_n5572
- Tunbridge, John, y Gregory Ashworth. *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource of Conflict*. New York: John Wiley & Sons, 1996.
- Wight, Craig, and John Lennon. “Selective Interpretation and Eclectic Human Heritage in Lithuania”. *Tourism Management* 28 (2007): 519–29.
- Xavier, Ismail. “Analizan efectos de las dictaduras del cono sur, a partir de interpretaciones cinematográficas”. Conferencia magistral: *Memoria y política en el cine latinoamericano*. *Boletines UAM*, n° 297. 4 julio de 2016. Dirección de Comunicación Social UAM, México. www.comunicacionsocial.uam.mx/boletinesuam/297-16.html

Ruiz-Tresgallo, Silvia. “Turismo negro y políticas del recuerdo: los sitios de memoria en el cine argentino sobre el terrorismo de Estado (1985–2009).” *Vestigios del pasado: Los sitios de la memoria y sus representaciones políticas y artísticas*. Eds. Megan Corbin y Karín Davidovich. *Hispanic Issues On Line* 22 (2019): 214–235.