

Balas, cultura y gente de a pie: representaciones sobre la última dictadura militar en la serie Germán, últimas viñetas.

Bello, Juan Martín. - bellisdm@gmail.com

Facultad de Ciencias Sociales. UBA

Recibido: 04-04-2016.

Aprobado: 06-10-2016.

Resumen: El presente trabajo se propone indagar las formas en que es representada la última dictadura militar en la serie Germán, últimas viñetas. Se pretende identificar los modos en que son caracterizados los actores sociales que desempeñaron un rol durante el período: víctimas, victimarios y sectores de la sociedad civil que (a veces dependiendo del momento histórico) fueron legitimadores, disidentes o incluso víctimas indirectas del terrorismo estatal.

El abordaje consistirá en un análisis centrado en la dimensión narrativa de la serie. Se analizarán especialmente aquellos elementos que representan efectos propios del ejercicio de las tecnologías de poder sobre el conjunto social.

Como herramientas conceptuales se tomarán nociones sobre el genocidio como práctica social y estudios sobre el cine argentino referente a la dictadura.

El artículo se organizará de la forma siguiente: primero se expondrán las concepciones del genocidio moderno y los vínculos entre los procesos de memoria y el cine argentino posgenocida. Luego se analizarán las caracterizaciones realizadas sobre los diferentes actores político-sociales y los efectos producidos por las tecnologías de poder. Por último, se intentará reconstruir la representación general realizada sobre la última dictadura.

Palabras clave: Ficción – Genocidio - Historia Argentina Reciente – Memoria - Sociología de la Cultura.

Abstract: The aim of this work is to investigate how the TV series *Germán, últimas viñetas* depicts the last military dictatorship of the Argentinean history. The main objective is to identify how the author defined the actors that played a significant role during the period, such as victims, victimisers and also groups amongst the civil society that (regarding the contingency of the historical moment) acted as legitimisers, dissenters or resulted as indirect victims of State terrorism.

The approach will consist in a narrative-oriented analysis. Elements which represent typical effects of technologies of power on the social whole will be specifically analysed.

The main analytic tools that will be here addressed are the notion of genocide as a social practice and studies on the Argentinean cinema that deals with the Process of National Reorganization (1976-1983).

The article will be organised in the following way: firstly, certain conceptions about modern genocide and the relations between historical memory and the Argentinean cinema which was produced after the military dictatorship will be explained. Secondly, characterizations of actors and effects produced by technologies of power will be analysed. Lastly, I will try to rebuild a global characterization of the last dictatorship made by the series.

Keywords: Fiction – Genocide – Memory - Recent Argentinean History - Sociology of Culture.

Introducción¹

Debido a su amplia difusión, el formato audiovisual permite difundir una gama variada de contenidos de una forma sumamente efectiva. Si nos centramos en el rol de la televisión, Claudia Feld (2004, 2010 y 2012) destaca su gran potencialidad de difusión y señala como cualidades la inmediatez, la facilidad de lectura y el alcance masivo. Entre los

¹ Quisiera agradecer las devoluciones que el comité evaluador realizó sobre este trabajo, así como también a Paula Canelo por la bibliografía sugerida y a Mariana Cerviño, Lior Zylberman, Federico Abiuso e Ignacio Rullansky por los comentarios y sugerencias.

contenidos que la televisión difunde se encuentra el conocimiento acerca de hechos de la historia argentina contemporánea.

Si nos detenemos a observar el surgimiento y posterior desarrollo de las producciones audiovisuales de ficción (en su mayoría largometrajes) que abordan la experiencia de la última dictadura militar en Argentina, podemos apreciar la particularidad de que su inicio se produjo con una posterioridad casi inmediata a la caída del régimen dictatorial. Como ejemplos se pueden citar producciones como *La historia oficial* (1985), o *La noche de los lápices* (1986).

Al día de hoy se han continuado produciendo obras de ficción situadas en este período de la historia argentina. Una de estas producciones es la serie *Germán, últimas viñetas*, que fue emitida por la TV Pública durante el 2013. La serie está basada en la vida del guionista de historietas Héctor Germán Oesterheld antes de ser secuestrado durante la última dictadura.

A la hora de realizar un análisis de esta serie (como de cualquier otra obra referente a la última dictadura militar) es importante tener en cuenta que los modos de significar esta experiencia no fueron siempre idénticos, sino que variaron conforme se produjeron cambios en el contexto político, social y de memoria y surgieron nuevos actores (como es el caso de los hijos de desaparecidos durante la década de los noventa) (Canelo, 2016 y Crenzel, 2014). En relación a esto, el sociólogo Lior Zylberman (citando a Halbwachs) establece que *“la memoria se ancla socialmente en las necesidades e intereses actuales del grupo”* (Zylberman, 2008: 3), es por ese motivo que el autor considera que el pasado es pensado (y recordado) desde las necesidades de un determinado grupo en el presente. Estos cambios en las formas de recordar lo ocurrido también tuvieron un correlato en las producciones fílmicas de cada época (aún cuando algunas películas retomen elementos de otros esquemas de interpretación o en cierta medida discutan con la visión predominante de cada período).

La experiencia de la última dictadura militar es concebida por Daniel Feierstein dentro de la categoría de genocidio moderno. El autor define a los procesos sociales genocidas como:

«Aquella tecnología de poder cuyo objetivo radica en la destrucción de las relaciones sociales de autonomía y cooperación y de la identidad de una sociedad, por medio del aniquilamiento de una fracción relevante (sea por su número o por los efectos de sus prácticas) de dicha sociedad y del uso del terror, producto del aniquilamiento para el establecimiento de nuevas relaciones sociales y modelos identitarios» (Feierstein, 2011: 83).

A partir de esta concepción es posible contemplar los efectos producidos en el conjunto de la sociedad civil sobreviviente como un componente constitutivo del genocidio moderno. Teniendo en cuenta esta perspectiva considero de interés dedicar especial atención a aquellos actores de la sociedad civil que, sin ser víctimas directas ni perpetradores del genocidio, desempeñaron un rol durante este proceso.

Claudia Feld realizó estudios acerca del rol de la televisión y su vínculo con los procesos de construcción de memoria en relación a la desaparición forzada de personas (Feld, 2004, 2010 y 2012). Una de las problemáticas abordadas por la autora son las dificultades que encuentra el lenguaje para representar experiencias límites (Feld, 2004: 71 y 2012: 150). Por otro lado, la autora señala distintos roles que cumple la televisión en relación con los procesos de memoria, de los cuales considero que el más pertinente para este trabajo es el de *“transmisión de experiencias del pasado a generaciones que no vivieron los acontecimientos”* (Feld, 2004: 72), función compartida con la familia, la escuela y otros consumos culturales y espacios de socialización.

A la hora de abordar la dimensión narrativa de la serie, también se recurrirá a trabajos sobre el cine argentino referente a la temática (Guastamacchia y Pérez Álvarez, 2010; Hancevich y Soler, 2010; Zylberman 2008 y 2010). Se decidió incluir a este tipo de estudios porque, considerando las obras de ficción, el volumen de producciones cinematográficas referentes a la dictadura es mayor que el de series televisivas.

Ciertos aspectos de *Germán, últimas viñetas* resultan de interés para un análisis. El hecho de tratarse de una serie de trece capítulos posibilita un desarrollo de la

ambientación y el contexto político mayor que el que se puede realizar en una película de extensión más acotada. A su vez, considero relevante el rol de Oesterheld como artista y como militante político de un grupo armado durante los setenta. Este doble posicionamiento resulta de interés porque discutiría con los discursos sobre la dictadura que se apoyan en la figura de una víctima “inocente” y despolitizada.

El análisis se centrará en la dimensión narrativa de la obra y tendrá en cuenta algunos recursos utilizados para la narración: lo que se relata, lo que se omite y también aquello que es sugerido.

Breve descripción de los antecedentes: vínculos entre producciones filmicas y períodos políticos

Distintos modos de interpretar lo ocurrido durante la última dictadura fueron reflejándose en la narrativa del cine nacional durante cada década.

Lior Zylberman (2008) concibe a los relatos de la mayoría de los largometrajes de los años ochenta referentes a la última dictadura como ubicados en el marco de la teoría de los dos demonios (aunque existan casos que cuestionen o dialoguen con aspectos de esta visión). Este esquema de interpretación (que presenta matices de acuerdo al grado de “culpa” o responsabilidad que se le atribuye a cada actor) se caracteriza por comprender al terrorismo de Estado como una consecuencia a la violencia ejercida por las organizaciones armadas con anterioridad al golpe. Esta interpretación (surgida durante los años ochenta pero con una vigencia importante en la actualidad), concibe a la sociedad civil como víctima de dos terrores simétricos (Feierstein, 2011). La idea de víctima para este marco interpretativo es la de una víctima inocente, aquella cuya identidad fue despolitizada (lo que se refleja en la expresión “*no había hecho nada*” o “*murieron inocentes*”) y, por lo tanto, injustamente secuestrada, torturada y asesinada (Crenzel, 2014 y Novaro y Palermo, 2006). De forma implícita, esta interpretación sugeriría que los miembros de los grupos armados (aquellos que desafiaron expresamente al orden social imperante y que “*por*

algo” fueron víctimas) son parcialmente responsables tanto del terrorismo de Estado como de los asesinatos de las “víctimas inocentes” (Feierstein, 2011).

Durante los años noventa, a raíz de los indultos a los responsables del gobierno de facto, de la recuperación de los relatos de sobrevivientes de los centros clandestinos de detención y del surgimiento de los hijos de las víctimas como actores políticos (Canelo, 2016; Crenzel 2014; Feierstein, 2011; Feld, 2012 y Hancevich y Soler, 2010), aparecen discursos sobre la memoria que se centran en el reclamo en contra de la impunidad. Surgen también largometrajes que narran historias situadas cronológicamente luego del gobierno militar, mostrando sus secuelas (Guastamacchia y Pérez Álvarez, 2010 y Zylberman, 2008).

Con el inicio del período kirchnerista en el 2003, la reapertura de causas judiciales contra los perpetradores del genocidio, las conmemoraciones por los treinta años del golpe militar en el 2006 y un discurso sobre la memoria que, por primera vez desde el lugar del Estado, reconoce y reivindica la militancia política de las víctimas (Bermúdez, 2015; Canelo, 2016 y Montero y Vincent, 2013), el cine argentino comienza a hacer referencias a la militancia política e incluso (en algunos casos) a las organizaciones armadas (Hancevich y Soler, 2010 y Zylberman, 2008).

Si bien las producciones fílmicas suelen ajustarse a los esquemas interpretativos propios de su contexto político, es importante considerar que cada producción referente a lo acontecido durante la última dictadura militar tiende a tomar elementos de los diferentes enfoques.

Inicio de la trama: presentación de personajes

La serie *Germán, última viñetas*, centrada en los últimos años de la vida de Héctor Germán Oesterheld (desaparecido junto a su familia durante la dictadura), presenta rasgos interesantes para observar la representación que construye sobre el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Varios de estos aspectos son característicos de largometrajes referente a la dictadura que se produjeron durante la década de los dos mil.

Si bien la trama se sitúa durante los años setenta, la represión, la censura y (particularmente en los últimos capítulos) el régimen dictatorial aparecen como un trasfondo importante en la historia pero sin ser su foco central. Además del contexto político, la serie le dedica especial atención a la personalidad del protagonista y a la vida cotidiana de los autores de historietas. De acuerdo a Hancevich y Soler (2010) el énfasis puesto en lo cotidiano es una característica común en las películas referentes a la dictadura producidas durante los dos mil. Un trabajo realizado por las autoras señala que en estas películas se tiende a mostrar a un desaparecido “*normalizado*”, “*cercano a todos*” y “*en sus relaciones del día a día*” (Hancevich y Soler, 2010: 102).

Por otro lado, la historia no está narrada exclusivamente desde el punto de vista del protagonista, sino también desde el de las personas que lo rodean: su esposa, su jefe y sus compañeros de trabajo. A medida que la trama se desarrolla, el espectador conoce las ideas y formas de ver el mundo propias de Oesterheld, pero no necesariamente en primera persona. El peso en la narración de la historia que tienen los personajes sobrevivientes o que no fueron víctimas directas también es destacado por Hancevich y Soler (2010) como un rasgo común en las producciones sobre la temática realizadas a partir de la década pasada.

Al analizar la producción fílmica de los años ochenta, Zylberman (2010) sostiene que los relatos desarrollados en esas películas suelen iniciar con la etapa de exterminio ya iniciada o durante los momentos posteriores. Esto dificulta abordar desde la narración lo que el autor considera que es la acumulación del genocidio, es decir, las etapas de planeamiento y gestación previas al aniquilamiento material. En este sentido, el hecho de que el relato de *Germán, últimas viñetas* inicie en julio de 1970 y de que su extensión sea considerablemente mayor a la de una película, posibilita el abordaje de algunas de estas instancias previas que menciona Zylberman, así como también de efectos producidos por el régimen de facto que son más sutiles e indirectos que la desaparición forzada de personas o la censura.

Representar la experiencia de la última dictadura de un modo gradual y cotidiano sumado a una cierta extensión en el desarrollo de la trama permite observar los efectos

que tuvo el gobierno militar en un grupo más amplio de individuos que no demuestra un compromiso político directo más allá de expresar sus opiniones en conversaciones informales del ámbito privado.

Delimitación del campo de “los malos”: construcción de una otredad negativa

En el primer capítulo, el director de la editorial cuestiona los recursos utilizados por el guionista en sus obras y le remarca que en las historietas que ellos publican *“los que mueren siempre son los malos”*. Dentro de esta categoría se incluye a un conjunto amplio de pueblos: indios, negros, rusos, vietnamitas y cubanos. En ese momento ya se identifica una incipiente construcción de otredad negativa (Feierstein, 2011), esto es, la construcción de un “otro” compuesto por grupos que, al ser diferenciados de la población considerada normal y “deseable” no tendrían derecho a ser. Al inicio de la historia, la otredad negativa todavía es incipiente e incompleta, debido a que algunos de los grupos estigmatizados son relativamente ajenos a la vida cotidiana de la Argentina de esos años. No obstante, con el desarrollo de la historia, esta construcción se vuelve más identificable, desarrollando una genealogía que se inicia en las resistencias al proceso de colonización en América (indios y negros), pasando por aquellos países que durante los años setenta no se encontraban alineados en el bloque capitalista occidental (rusos, vietnamitas, cubanos) y concluyendo finalmente en la concepción de un enemigo al interior del propio grupo (el delincuente común, el subversivo). Esto también puede apreciarse de forma clara cuando un oficial plantea las líneas ideológicas que deben reproducir los guiones de la editorial: *“Es importante que no haya medias tintas: el malo es el indio. El malo, es el delincuente de a pie. Malo es el cubano, el subversivo”*. Ya avanzada la historia y luego de iniciada la dictadura, la otredad negativa aparece definida de forma aún más concreta: *“¡Y ahora el mal va a ser la guerrilla! Quiero que me haga una historieta donde el bueno sea un conscripto apostado en un cuartel de Tucumán.”*

La representación de la víctima: caracterización de Héctor Germán Oesterheld

El pensamiento y la forma de ser de Oesterheld están más caracterizados por sus ideas creativas y su defensa a la libertad de expresión que por posicionamientos políticos (que se mencionan de forma puntual y esporádica).

El pensamiento político del protagonista, si bien no está ausente, tampoco es representado desde el discurso del personaje. Su ideología es sugerida mediante referencias a figuras que Oesterheld pareciera respetar o admirar como el Che Guevara, Perón o Evita. A su vez, Germán también menciona haber rechazado una oferta de trabajo porque tanto él como quienes querían contratarlo conocían sus opiniones acerca de la influencia de Estados Unidos sobre Latinoamérica.

La mayoría de las referencias concretas a la militancia política del protagonista se producen luego del 24 de marzo. En el décimo episodio (el primero luego del golpe de Estado) se pueden observar en unos pocos minutos varias alusiones concretas a la participación de Oesterheld en Montoneros. Al inicio del capítulo Germán hojea a escondidas una historieta sobre la Rebelión de Tupac Amaru publicada en la revista *Evita Montonera* (publicación de la agrupación Montoneros que se imprimía de forma clandestina). Esta acción es interrumpida por Elsa, la esposa del protagonista, que inmediatamente tiene una discusión con éste debido a la militancia de él y de sus hijas. Esta es la escena en la que el Oesterheld militante aparece definido con mayor claridad. Se trata de uno de los pocos momentos en la trama en los que se sugiere que el compromiso político del protagonista (y los riesgos que éste asume) no se limitan a plantear ideas que cuestionen la censura y el orden vigente.

En el siguiente capítulo, durante su última visita a la redacción, Germán le manifiesta a Santos una postura política relativamente concreta: *“la realidad no es la verdad y puede ser cambiada. Lo que necesitamos es un héroe grupal, un héroe colectivo. El Pueblo”*.

El Oesterheld que se expresa políticamente podría ser definido como latinoamericanista, popular (en el sentido de no elitista) y contrario a cualquier tipo de opresión (esto es manifestado más en relación al plano político o histórico e internacional

que al plano de las desigualdades sociales o económicas, de las que prácticamente no se hace mención).

Los victimarios: representación de los perpetradores del terrorismo de Estado

Los miembros de las fuerzas armadas (cuyas apariciones por lo general consisten en visitar el despacho del director para “sugerir” los contenidos) no aparecen representados como torturadores brutos o irracionales. El oficial representado en *Germán, últimas viñetas* muestra cierta faceta intelectual, a pesar de sus concepciones maniqueas sobre “el bien y el mal”. En la historia, el oficial es representado como alguien que, si bien es autoritario y cínico, se muestra tranquilo, sonriente y relajado. No realiza muestras de violencia física (esto último se encuentra prácticamente ausente en la serie). Incluso se podría considerar que el personaje transmite temor desde las palabras que emite de un modo firme pero cordial y desde el acatamiento inmediato que produce en el director.

El general que se representa en la historia también muestra cierta lucidez cuando identifica y describe los recursos que utiliza Germán para evitar desarrollar los guiones de la forma impuesta: *“Las historietas de guerra pueden dar la falsa ilusión de que el enemigo es la guerra misma y no el bando contrario al nuestro”*. A su vez, también cita conceptos de la filosofía clásica cuando al conocer a uno de los guionistas, que además de trabajar en la editorial también trabaja en las fuerzas de seguridad, exclama: *“Es un placer estrecharle la mano a alguien que hace patria desde el mundo de lo real y desde el mundo de las ideas también”*. Resulta interesante apreciar que, dentro de la trama, los perpetradores del terrorismo de Estado sean representados ejerciendo el poder mediante la palabra y no por medio de la violencia física. Es posible que este modo de representar a los perpetradores de un modo cínico pero “elegante” también se vincule a una manera épica de narrar la historia. Al ser el tema central de la trama los últimos años en la vida de un escritor de historietas, quizás se utilicen concepciones propias de una narración épica en la que los antagonistas no puedan estar por debajo de las capacidades del héroe.

La transmisión del terror por medio del relato

Con el golpe del 24 de marzo, se presenta un quiebre en la historia. Antes del golpe de Estado la influencia del ejército en la redacción era clara. Luego de iniciado el régimen militar, la omnipresencia de las fuerzas armadas en los distintos espacios de la vida cotidiana se vuelve explícita.

Es interesante observar cómo son representadas las instancias de violencia o represión. Por lo general estas escenas no consisten en una representación directa de los hechos, sino que se narran una vez que éstos ya tuvieron lugar. Cuando los personajes comienzan a tomar conciencia sobre los secuestros y las desapariciones perpetradas por el nuevo gobierno, no hay escenas donde el secuestro o la tortura se encuentren representados. No obstante, luego del golpe, uno de los personajes, que fue secuestrado “azarosamente” y al poco tiempo liberado, les informa a sus compañeros sobre lo ocurrido. Básicamente el personaje relata su detención en una comisaría durante toda la noche, en la que escucha disparos y ve a personas encapuchadas hasta ser liberado a la madrugada después de haber disipado sospechas. Un detalle llamativo del relato es que el dibujante menciona que también fueron secuestrados un grupo de obreros, que le comentaron que habían formado parte del sindicato de su fábrica desde antes de la dictadura, y que éste era el motivo por el cual estaban siendo trasladados. Esto último resulta de particular interés ya que muestra un indicio de los intentos del nuevo Estado de desarticular organizaciones y modos de relacionarse que implicaran solidaridad, resistencia o incluso autonomía (como podían ser los sindicatos). También muestra la represión a formas de organización por fuera de los grupos armados o de la producción cultural o intelectual. Implícitamente también ilustra la complicidad de otros sectores de poder con el gobierno de facto (en este caso las dirigencias empresariales).

Se puede observar en la serie una preeminencia a narrar los hechos conflictivos desde lo verbal. Incluso las escenas vinculadas a la represión o al ejercicio de la violencia física se describen desde el discurso. Quizás esto podría relacionarse con el plano en el que se muestra el conflicto en la serie. En la trama de *Germán, últimas viñetas*, el argumento

está más centrado en la esfera cultural que en las dimensiones política o social. A su vez, Daniel Feierstein (2011) junto con otros autores e incluso algunos sobrevivientes de experiencias concentracionarias, destacan la funcionalidad de la supervivencia de algunas de las víctimas como forma de transmitirle al resto de la sociedad civil la experiencia y, mediante el relato del horror, inmovilizar cualquier atisbo de actitud contestataria.

En diversos trabajos Feld destaca las limitaciones del lenguaje para representar lo que se concibe como ‘inimaginable’ o ‘irrepresentable’ (Feld 2012: 157). Considerando esto, un relato del horror apoyado únicamente en lo verbal resulta más simple y “económico” a nivel de recursos audiovisuales, pero quizás más acertado a nivel del lugar en la narración. Por otro lado, Feld (2010) también destaca la ausencia de imágenes que ilustren la tortura y las desapariciones (las fotografías de las víctimas que se conocen suelen ser fotos carnet previas a ser secuestradas y las fotos de los centros clandestinos en su mayoría fueron tomadas cuando los centros ya no se encontraban en funcionamiento). Las generaciones nacidas con posterioridad a la dictadura y la mayor parte de la sociedad civil que vivió el período no tuvieron un contacto visual directo con el horror, sino que lo tuvieron mediante el relato de sobrevivientes y testigos y a través de medios de comunicación. Podría considerarse que este contacto mediado entre los personajes secundarios y el horror produce una relativa cercanía entre el espectador y los personajes que escuchan el relato.

Sociedad civil y posicionamiento ante los hechos: reconocimiento y/o negación

Si bien no se trata de un aspecto que particularmente se destaque, la negación de las prácticas del terrorismo de Estado es observable desde que se produce el golpe. Durante el capítulo que corresponde al 24 de marzo, la mayoría de los personajes observan el hecho con preocupación pero sin creer que el nuevo régimen fuese peor que los gobiernos militares previos. Connors mira con particular optimismo al derrocamiento del gobierno peronista.

Connors es el personaje que más referencias realiza a las organizaciones armadas y en varias oportunidades se refiere a ellas como “subversión” o “subversivos” (términos que acuña el discurso del gobierno militar). A su vez, concibe a las fuerzas armadas como una institución casi heroica y capaz de resolver los conflictos vigentes.

En un primer momento Connors interpreta el presente desde el marco de la lucha antsubversiva. No concibe al conjunto de la sociedad civil como víctima ni tampoco a la posibilidad de que hubiera violaciones a los derechos humanos. Esta actitud podría ser asociada con lo que Stanley Cohen (2005) define como “negación interpretativa”. Los hechos no son estrictamente negados pero son interpretados de un modo favorable. Cuando Connors habla de *terminar con la subversión* es claro que reconoce la posible muerte de personas que tengan una postura adversa al régimen, pero eso no implica que hubiese un reconocimiento (o siquiera concepción) de un terrorismo de Estado.

No obstante, el posicionamiento de este personaje es, junto con el de Santos, uno de los que más se modifican con el correr de los episodios. El mismo día que el golpe de Estado tiene lugar, Connors es invitado por oficiales para participar en una reunión del Ministerio de Cultura en la que se expondrán los lineamientos del régimen. Si bien no pareciera que el personaje cambiase su valoración del gobierno militar, luego del evento, se lo puede observar incomodo e incluso perturbado.

En el siguiente episodio, Connors escucha el relato de los secuestros y desapariciones. En un primer momento se niega a creerlo. Su negación es una “negación literal” (Cohen, 2005), ya que niega directamente que esos hechos tuviesen lugar. Sin embargo, al contrastar el relato de su compañero con hechos que él mismo había presenciado en la comisaría (la existencia de varios autos Falcon verdes destinados a “tareas especiales”), su posicionamiento entra en conflicto. Más adelante, luego de confirmar que Oesterheld es un objetivo del terrorismo de Estado, Connors deja de apoyar al gobierno militar, aunque tampoco lo cuestiona de forma abierta.

Por otro lado, hay un hecho relevante del anteúltimo capítulo. Este episodio se ubica cronológicamente durante el 27 de abril de 1977, es decir, el día que Héctor Germán Oesterheld fue secuestrado. Al final del capítulo, el protagonista visita por última vez el bar

en el que siempre se encuentran los guionistas y los dibujantes luego de su jornada y les pide a sus compañeros que sigan conversando. Germán sólo quiere distraerse escuchándolos, prefiere, por esa noche, *ser invisible*.

Connors, en un estado de ebriedad y tristeza, le entrega a Oesterheld un pasaporte oficial con una identidad alterada y le pide que se escape. Inmediatamente después se escuchan golpes a la puerta y luego de una secuencia engañosa se revela que la visita de Germán al bar no ocurrió nunca esa noche, y que lo que el espectador estaba observando era parte de un guión que uno de los historietistas escribió y lee en voz alta ante sus compañeros presentes. En la realidad alternativa representada por el guión, Oesterheld lograba escabullirse.

En este último caso hablar de una negación resulta por lo menos discutible. No se niegan los hechos en un sentido estricto. Los personajes son plenamente conscientes de lo que ocurriría con su compañero. No obstante, sí puede observarse un claro deseo de un destino alternativo para su amigo, e intentan privilegiar esta realidad imaginaria y otorgarle más peso frente al verdadero final de Oesterheld. La imaginación se mostraría como una expresión de rechazo consciente a una realidad lamentada.

La banalidad del bien: gestos de solidaridad y resistencia

Otro aspecto que tampoco es menor en el último tramo de la historia son la solidaridad y los pequeños mecanismos de resistencia. Daniel Feierstein (2011) (tomando como referencia conceptos de Foucault) habla de resistencias y líneas de fuga para describir gestos de compañerismo, apoyo o afecto que permitían en alguna medida sobrellevar la existencia dentro de los centros clandestinos. Es interesante ver cómo estos gestos (que en el caso de *Gérmán últimas viñetas* se producen por fuera de los centros) son manifestados en la serie por gente común y sin ningún tipo de militancia política que cuestionase al régimen de facto. Más interesante aún es el hecho de que quienes demuestran gestos concretos de ayuda a Germán son también aquellos que en un primer momento (y de buena fe) se habían pronunciado a favor de la dictadura.

Florencia, la recepcionista de la redacción y secretaria del director, es quien realiza el primer acto de ayuda una vez que Germán se encuentra en la clandestinidad, transcribiendo sus guiones mediante el dictado telefónico. Florencia nunca se expresa políticamente, pero por medio de comentarios y algunas referencias se deja en claro su filiación católica (cosa que ocurre también con Santos, Connors y los oficiales de las fuerzas armadas) lo que (al menos a priori) la acercaría a quienes apoyan al gobierno de facto.

Cuando Oesterheld (ya consciente del peligro que corre) visita por última vez la oficina de la editorial, después de una extensa y sincera conversación, Santos, su jefe, le ofrece dinero y vínculos en un país vecino para que pudiera escaparse. El protagonista le agradece pero rechaza la ayuda porque no quiere abandonar a sus hijas, también militantes de Montoneros. En esta escena pueden observarse dos gestos de solidaridad: por un lado el de Santos, que habiendo sido simpatizante con el ejército, es capaz de reconocer la injusticia en las prácticas que éste está llevando a cabo, y por el otro, el de Germán, que pudiendo huir no quiere dejar a sus hijas y compañeras de militancia libradas a su suerte.

Por último, el caso de Connors (apodado “comisario” debido a que también trabaja en las fuerzas de seguridad) es particular. El 24 de marzo, Connors expresa su entusiasmo y optimismo. Sin embargo, no tarda en cuestionar su postura una vez que constata las prácticas del régimen. Aún cuando fuese dentro de un guión imaginado por otro de los personajes, es el comisario el que se arriesga a obtener un pasaporte oficial para que Oesterheld pudiese huir. En el capítulo final, ubicado temporalmente durante la primavera alfonsinista, Connors (ya dentro de la trama real de la serie) revela que, sin haber logrado su objetivo, hizo todo lo posible, mediante vínculos dentro de las fuerzas de seguridad, para averiguar qué había ocurrido con su antiguo compañero de trabajo y de esa forma poder transmitirle alguna noticia a su familia.

En el desarrollo de su Sociología de la negación, Stanley Cohen (2005) cita testimonios provenientes de distintos contextos geográficos en los que personas comunes, por propia iniciativa y de modo relativamente casual, descubrían hechos atroces de una

forma en la que éstos no podían ser tergiversados. En muchos casos estos individuos no eran en un inicio adversos a los regímenes genocidas o racistas, Cohen más bien los consideraba personas que en un primer momento eran ingenuas, y que realmente eran incapaces de creer lo que estaba ocurriendo, pero que, a diferencia de muchos compatriotas, no procedían a mirar para otro lado.

En contrapartida con Arendt, Stanley Cohen acuña el término de “banalidad del bien” (2005: 281) para nombrar a estas formas de solidaridad y resistencia que en la serie tienen lugar por fuera de los centros clandestinos de detención y que vinculan a la población “protegida” con la población expulsada hacia la categoría de otredad negativa.

Resultan destacables los detalles que se presentan a lo largo de la serie sobre el conjunto de la sociedad civil. Por un lado se nos muestra la autocensura, el temor, la desconfianza y la posibilidad de ser delatado, pero al mismo tiempo también pueden apreciarse los signos contrarios: la apertura, la búsqueda sincera por conocer la verdad, convicciones éticas y la solidaridad ante situaciones que se consideran injustas independientemente de planteos políticos iniciales.

Transición democrática y desenlace

El capítulo final presenta un formato de epílogo. La trama pasa a situarse en abril de 1986. El clima en la redacción cambia (incluso de forma literal, ya que durante todos los episodios que corresponden a la dictadura militar llueve, mientras que en el último capítulo se evidencia que hay sol). En las paredes abundan ilustraciones modernas, algunas incluso eróticas que hubiesen sido censuradas durante el período político inmediatamente anterior. A su vez, Santos, el director de la editorial (que ahora se expresa de un modo más informal e incluso hace bromas) tiene una entrevista con una aspirante a escritora de guiones. Durante la entrevista, Santos, explica que la intención de la editorial es publicar historias que despierten la reflexión en los lectores. De esta forma se muestra un cambio radical con respecto a las concepciones maniqueas que la editorial reproducía al comienzo de la trama.

El episodio final muestra una atmosfera mucho más esperanzadora que la de los primeros capítulos (cronológicamente ubicados antes del golpe de Estado). Si bien los personajes lamentan la pérdida de Germán, reconocen su influencia como algo positivo que incluso les permitió crecer a nivel personal y profesional.

El final muestra al resto de los personajes continuando sus vidas. Se presenta una idea de la dictadura como una etapa superada, sin grandes menciones de las causas que le dieron fin ni tampoco de las que posibilitaron su origen. No se observan al final de la serie persistencias que la dictadura militar pudo haber dejado en la sociedad argentina. Sin embargo, sí se pueden apreciar influencias que el protagonista dejó sobre los otros autores luego de su desaparición. Si consideramos que en la trama el conflicto entre Germán y el orden hegemónico estaba situado en el plano de la cultura y de la libertad de expresión, podría interpretarse que al final el protagonista dejó un legado mayor en su círculo a través de su influencia que el terrorismo de Estado.

Algunas reflexiones finales

Germán, últimas viñetas presenta continuidades con producciones de ficción de comienzos del Siglo XXI que abordaron la dictadura, aunque también algunas cualidades propias. La trama nos muestra a un Oesterheld en su vida cotidiana (principalmente en el ámbito laboral y en menor medida familiar). Los personajes secundarios cumplen un rol importante, ya que la historia también se narra a partir de sus puntos de vista. Estas características acercan a la serie a las producciones que corresponden a los primeros años del Siglo XXI analizadas por Hancevich y Soler (2010).

Por otro lado, encontramos cualidades de la serie que en obras de comienzos de los años dos mil recién aparecían de forma incipiente. La militancia de Oesterheld en Montoneros, si bien no está desarrollada, se explicita y se muestra en varios momentos de la historia. De acuerdo a Hancevich y Soler (2010) muchas de las películas que analizaron muestran una militancia política o social por parte de las víctimas que en la mayoría de los casos no se termina de definir. En *Germán, últimas viñetas* el vínculo entre la militancia

política del protagonista y su destino es explicitado incluso verbalmente por otro de los personajes.

La extensión de la serie también permite observar algunos efectos del ejercicio del poder dictatorial en el conjunto de la sociedad civil: la construcción mediática del enemigo (u otredad negativa), el intento de debilitar los vínculos entre pares y la difusión del miedo. Es interesante que entre los desaparecidos se mencionase a un grupo de obreros sindicalizados ya que da cuenta de las intenciones del gobierno militar de desarticular formas de organización fundadas en la reciprocidad, la autonomía y la defensa de derechos para instaurar otro tipo de relaciones más asociables al individualismo y la obediencia.

El lugar que en la serie ocupan algunos miembros de la sociedad civil tiene una particular relevancia ya que no se limita a representar a una sociedad ajena a los hechos ni tampoco cómplice en su totalidad. En *Germán, últimas viñetas* se nos presenta a sujetos que toman conciencia de lo que ocurre, se posicionan ante los hechos y actúan en consecuencia en la medida que sus posibilidades lo permiten. Podemos encontrar una valoración positiva de personajes que no demuestran un gran compromiso político activo (*gente de a pie*, como en la serie se denomina al consumidor medio de revistas) pero demuestran conflictos internos, pueden posicionarse ante hechos y cambiar de opinión.

Con respecto al rol de la militancia política, si bien, como se mencionó anteriormente, la participación de Oesterheld en Montoneros no se desarrolla, resulta interesante que se ilustre de forma explícita. Esto distancia a la serie de otras obras de comienzos del Siglo XXI y de los noventa donde las adhesiones a identidades políticas concretas aparecen escasamente representadas (Hancevich y Soler, 2010 y Guastamacchia y Pérez Álvarez, 2010) y de los ochenta en las que las víctimas suelen aparecer como sujetos despolitizados (Guastamacchia y Pérez Álvarez, 2010). No obstante, el hecho de que la identidad política del protagonista se explicita pero no se desarrolle en relación a otras facetas del personaje podría sugerir cierta persistencia de la estigmatización dictatorial a la militancia política descrita por Crenzel (2014) Realizar un análisis más amplio con otras producciones de ficción actuales resultaría enriquecedor ya que

permitiría observar las dimensiones que estas formas de representar la militancia durante los años setenta tienen en la actualidad.

Referencias Bibliográficas:

- Bermúdez, N. (2015): La construcción kirchnerista de la memoria. En *Linguagem em (Dis)curso*.– LemD, (págs 229-247) Tubarao, SC
- Canelo, P. (2016) *La política secreta durante la última dictadura argentina (1976-1983): a 40 años del golpe de Estado*. Buenos Aires: Edhasa
- Cohen, S. (2005). *Estados de negación: ensayo sobre atrocidades y sufrimientos*. Buenos Aires: Departamento de Publicaciones, Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires.
- Crenzel, E. (2014) *La historia política del Nunca Más: las memorias de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Feierstein, D. (2011): *El genocidio como práctica social: entre el nazismo y la experiencia argentina: hacia un análisis del aniquilamiento como reorganizador de las relaciones sociales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feld, C. (2004) Memoria y televisión: una relación compleja. En *Oficias Terrestres* Año 2004 (págs. 70-77). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Feld, C. (2010) Imagen, memoria y desaparición. En *Aletheia* Año 2010 Vol. 1 (págs. 1-15). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Feld, C. (2012) La televisión ante el pasado reciente: ¿Cómo estudiar la relación entre TV y memoria social? En *ANOS 90* Año 2012, Vol. 19 n. 36 (pp. 149-172). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Guastamacchia C. y Pérez Álvarez S. (2010): Cine ficcional histórico (1984-1994) la memoria de la herida. En E. Crenzel *Los desaparecidos en la Argentina: memorias, representaciones e ideas: 1983-2008*. Buenos Aires: Biblos.

- Hancevich, M. y Soler, L.(2010) Sobre lo (imposible de recordar: La representación de los desaparecidos en el cine (1995-2003). En E. Crenzel *Los desaparecidos en la Argentina: memorias, representaciones e ideas: 1983-2008*. Buenos Aires: Biblos.
- Montero, A.S. y Vincent, L. (2013): Del “peronismo impuro” al “kirchnerismo puro”; la construcción de una nueva identidad política durante la presidencia de Néstor Kirchner en Argentina (2003-2007). En *Postdata* 18, N°1, Abril/2013, (págs. 123-157) ISSN 1515209X,
- Novaro, M. Y Palermo V. (2006) *La dictadura militar 1976/1983: del Golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós
- Zylberman, L. (2008). *De generación en generación. El genocidio argentino en las narrativas del cine argentino, 1984-2007*. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.
- Zylberman, L. (2010): Estrategias narrativas de un cine posgenocida: La década de 1980. En *Revista de Estudios sobre sobre Genocidio*. N°4. Julio de 2010. (págs. 57-73