

**FLACSO**  
**ESTUDIOS DE LA COMUNICACIÓN**

**Miradas Celuloideas: reflexiones de la historia reciente Argentina desde la producción cinematográfica.**

**Anahí Macaroff**



Este trabajo parte de una invitación que, Cristian Dodaro (2003) deja abierta en sus trabajos y que consiste en pensar como los textos filmicos se envisten de la capacidad de interpelar políticamente a los sujetos en ciertos contextos históricos, políticos y culturales.

Nos proponemos interpretar el film como documento de época, lo que supone que todo film es un producto cultural ubicado en un contexto socio-histórico determinado, y por lo tanto, no puede considerársele aislado respecto a la sociedad que lo produce. Sin embargo esto no debe llevarnos a pensarlo como un mero “reflejo” sino, como plantea Williams entender que el arte, más que estar relacionado con la sociedad es parte de esa sociedad, lo cual demanda que debemos estudiar las producciones artísticas en su relación dinámica con todas las actividades sociales (Williams, 2003).

Retomemos algunos aportes de la escuela de Frankfurt, en especial de los escritos de Adorno, donde se exponen los efectos sociales que produce el encuentro entre cultura, tecnología e industria en el marco del predominio del capital monopolista y sus manifestaciones políticas (Adorno, 1936). Adorno se adelanta a los estudios de la economía política de la comunicación e incorpora a su análisis el impacto que tiene sobre la sociedad el control cada vez mayor de la cultura por la industria y el mundo de los negocios en los países capitalistas. Sin embargo, Adorno clausura toda posibilidad de generar formas de intervención política a través del arte refugiándose en la forma como la única dimensión posible de emancipación. En este sentido, Bolaño señala que la particularidad de la industria cultural de masas, reside en no ser absolutamente burguesa a pesar de nacer en función del mercado capitalista. “La industria cultural reelabora la cultura popular y la transforma en cultura de masas, la cual al mismo tiempo disuelve y subordina todas las formas de cultura de clase” (Bolaño, 1999: 41). Esta perspectiva nos permite ver las relaciones de la producción cultural y el mercado, donde la industria cultural actúa como mediadora entre la masa (público), con el capital y el Estado. Pero todo esto sin perder de vista que la industria cultural tiene dar respuestas a las necesidades de producción de sentido del mundo de la vida (Bolaño, 1999). Considero que es en este “dar sentido”, donde la industria cultural de masas puede ser reapropiada y donde el trabajador cultural<sup>1</sup> asumiendo el rol de intelectual

---

<sup>1</sup> Es interesante remarcar la singularidad que comporta al trabajador de la cultura y el complejo entramado en el que se ve envuelto ya que “El trabajo cultural tiene una función de mediación simbólica entre las instancias de poder y el público porque el trabajador cultural es, el mismo, un elemento

orgánico en sentido Gramsciano, asume una función ideológica en cuanto a la producción de sentidos.

Los productores culturales están situados en un lugar y momento histórico específico y por lo tanto es desde allí producen, sin embargo describir el contexto no alcanza para interpretar una obra. Como bien señala Williams, *“el arte refleja su sociedad y labra un carácter social. Pero también crea, mediante nuevas percepciones y respuestas, elementos que la sociedad, no es capaz de realizar”* (2003:75). Bolaños hablaba de dar respuestas a la necesidad de “dar sentido del mundo de la vida”, y Williams apela a una noción muy bonita, “la estructura popular de sentimiento”, la obra de arte mantiene una conexión con esta estructura, pero esta nos mecánica y transparente sino que requiere ser analizada e interpretada, esto es lo que brevemente intentaremos hacer aquí.

Propongo un recorrido con cuatro estaciones: empezando por el denominado “cine militante” que terminara violentamente con la llegada de la dictadura militar Argentina en 1976; siguiendo por las producciones realizadas con el retorno de la democracia que, de algún modo, intentaron denunciar los hechos acaecidos durante la dictadura militar con un primer momento muy sesgado por el lenguaje judicial y un segundo momento donde comienza a hablarse del proyecto político-económico que implicó la dictadura re politizando los discursos; para finalizar y con las realizaciones de los últimos diez años que empiezan a preguntarse por la identidad de los “desaparecidos”, realizaciones que responden a una búsqueda doble de identidad de los hijos que preguntan ¿Quiénes eran sus padres? para dar sentido al ¿Quiénes son ellos?.

### **Cine militante: Cine de la Base y Cine Liberación.**

Durante la segunda mitad de la década del sesenta y principios de los setenta “lo político” pasó a ocupar en Argentina un lugar privilegiado en el que se legitimaban las propuestas culturales y artísticas. El cine, que no permaneció ajeno a este movimiento, experimentó formas inéditas de producción, realización y distribución.

En el periodo comprendido entre los años 1966 y 1973 -fechas que señalan la toma del poder político por el general Juan Carlos Onganía y el retorno al gobierno

---

surgido de la cultura popular y que tiene, por lo tanto, la capacidad de comunicarse con el pueblo, de crear un efecto de empatía que no puede ser conseguido de otro modo.” (Bolaños, 1999: 43)

constitucional- se realizaron en la clandestinidad, desafiando la fuerte censura y persecución política que puso en práctica el gobierno militar, una serie de films fuertemente comprometidos con diferentes sectores políticos de izquierda. No obstante las discrepancias ideológicas y formales que evidentemente distinguían a estas películas -hablamos de films como *La Hora de los hornos*, *Informes y Testimonios*, *Ollas populares*, *Operación Masacre*, *Los traidores*, *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, *La revolución Justicialista*, *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*.

Entre los realizadores del cine de los sesenta existía una reflexión intensa sobre las relaciones entre lo formal y lo argumental, en una entrevista el cineasta Glauber Rocha decía: “a mí siempre me desagradaron los teorías de arte político hechas en términos no sólo de realismo socialista sino también las teorías del realismo crítico defendidas por Lukacs y todo lo que se escribió sobre arte revolucionario. Especialmente en América Latina, donde se encuentran grandes intenciones en las declaraciones, pero los resultados denotan la más completa alienación desde el punto de vista social político. O sea, autores que combaten la alienación desde el punto de vista social-político realizan filmes que en su mayoría aparecen profundamente alienados desde el punto de vista formal”. (Glauber Rocha, 1967). En la Argentina de esos años serán principalmente dos los colectivos de realizadores cinematográficos los que asumirán esta idea de cine militante: Cine de la base y Cine de Liberación.

**Cine de la Base** surge como grupo con *Los traidores*, (1973), una película de Raymundo Gleyzer y Álvaro Melián. Gleyzer y su grupo mantenían estrechos vínculos con el PRT-ERP<sup>2</sup>, habían filmado dos de sus comunicados: uno sobre el asalto al Banco Nacional del Desarrollo, y otro sobre el secuestro de un cónsul británico. Después de esos trabajos, en 1973 el grupo, -especialmente Gleyzer-, decide realizar una película con un alcance más amplio, en un lenguaje narrativo clásico. Cine de la Base nace en 1973, *Los Traidores* empieza a circular en ese momento, y ya prácticamente en los dos años siguientes es muy difícil seguir proyectando debido a las condiciones políticas. El

---

<sup>2</sup> En un principio, Gleyzer se vinculó al PRT-ERP filmando dos documentales (Comunicados Cinematográficos ERP Nros. 2, 5 y 7, 1972) que mostraban el accionar político del ERP. Cuando el partido disolvió sus iniciativas culturales, Gleyzer formó, junto con el realizador Álvaro Melián, el sonidista Nerio Barberis y otros intelectuales, Cine de la Base un colectivo que, sin pertenecer directamente al PRT, no se desvinculó de los fines políticos.

grupo termina dispersándose por la represión. La mayoría de sus integrantes se exilian y Raymundo es desaparecido por el gobierno militar.

Según Mariano Mestman, en el caso de Cine de la Base, la opción de *Los traidores* por la ficción y una estructura narrativa de inspiración clásica, se justificaba porque los integrantes del grupo “*percibían cierto límite en el documental (contra)informativo para interpelar a un público popular habituado al consumo del cine de ficción y priorizaban, entonces, un modelo narrativo eficaz para atraer a ese público; restando importancia a consideraciones sobre la necesaria identidad entre nuevos contenidos y nuevos lenguajes que permitiese romper los límites de expresión impuestos por el modelo narrativo clásico, fuertemente denunciado en esos años en su versión genérica hollywoodense*” (Mestman, 2001: 16).

*La Hora de los hornos*, es la principal película de **Cine Liberación**. De lo que se trata, en términos formales, es de dejar al descubierto los efectos manipuladores de las ilusiones que brindaba la puesta en escena clásica, ejemplificada en las películas de Hollywood. La película cuenta con un montaje vertiginoso, evidenciado, que no oculta su condición manipuladora de “lo real”, con un ritmo percusivo insistente en la banda sonora.

Tiempo después, Solanas y Getino escribieron una serie de artículos que fueron apareciendo en revistas especializadas de otros países latinoamericanos. Hoy se encuentran compilados bajo el título *Cine, Cultura y Descolonización*. En los mismos se hace referencia tanto a los objetivos como a la forma de cine considerados por ellos como verdaderamente revolucionarios. En principio se afirma que la praxis es anterior a cualquier intento de teorización, por lo que el hecho de hacer cine era previo a las reflexiones sobre el mismo. Sostienen que es efectivamente posible producir un cine revolucionario antes de hacer la revolución, de lo que se desprende que los films son parte activa de la misma y, por tanto, pueden comprenderse como un contrapoder. Surge de esta manera la categoría «Tercer Cine», que opuesto tanto al cine comercial como al de autor, se halla en los márgenes del sistema.

Así como Cine de la Base estaba relacionado con el PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores - Ejército Revolucionario del Pueblo), los integrantes de Cine de Liberación mantenían vínculos con el peronismo de izquierda. Después de filmar *La Hora de los hornos*, Cine de liberación rodó en España dos

documentales apoyando a Perón y, posteriormente, fueron alineándose hacia Montoneros.

En ambos equipos cinematográficos, lo que estaba en cuestión era como generar un tipo de cine político y fundamentalmente, las diversas opciones sobre el problema del lenguaje apropiado para el film militante. Por ejemplo para Getino el cine militante es aquel en el que predomina la instrumentalización. Es decir que el rasgo fundamental de una película militante es que mute en un film-acto: todo film militante debe convertirse en un hecho político, transformándose así en una excusa para la acción de los espectadores. (En: Dodaro, 2003). Me voy a permitir reproducir un fragmento de una entrevista a un militante del PRT, cuando hablábamos de sus primeros acercamientos a la política, el me contaba que vivía en un pueblo Santafesino al que habían llegado unos curas tercermundistas y como una de las actividades que al el lo marcaron fue la proyección de la película “La hora de los Hornos”:

*“...en ese momento (hablando del ateneo cristiano) yo veo por primera vez la hora de los hornos, la película de Solanas que por supuesto estaba absolutamente clandestina, (...)Y ahí comenzamos a tener los primeros rudimentos políticos y que bueno que, la vida no era solo la del pueblo ” ( Hugo Entrevista N° 1.28/07/07)*

Como todo cine militante, estos films fueron planteados en el plano inmediato, en un tiempo político acelerado donde la discusión residía en la forma de la toma del poder, en formas socialistas a secas o en el socialismo nacional.

Dado al carácter ensayístico de este trabajo dejaremos planteadas algunas inquietudes para otros trabajos, en este sentido y teniendo en cuenta el trabajo sobre el diario Noticias que realiza Gabriela Esquivada donde da cuenta de las tensiones que se daban en la redacción, entre la línea del partido y las posibilidades de generar un diario independiente. Cabría indagar si una situación similar se plantea en relación a las producciones cinematográficas sobre todo cuando ambos grupos consolidan su relación con las organizaciones políticas y comienzan a filmar comunicados, repartos en fabricas, etc. La experiencia de ambos grupos tuvo una corta duración y se cerró violentamente con la llegada de la dictadura.

## **Cine post dictadura:**

El cine es un relato que participa de la representación de lo público, de las formas del recuerdo y de los dispositivos de subjetivación. Pero de qué forma, para quién, para qué y cómo participa el cine en la conformación de una memoria son elementos que no deben ser dejados de lado. Creo que hay que rastrear los modos narrativos y prácticos en que se instrumenta la politicidad, en estos términos la textualidad, lo que Adorno definía como “la obra”, no puede ser separada de los modos de circulación y exhibición.

Las producciones, que tendremos en cuenta son tanto de carácter ficticio como de tipo documental, pero todas hacen referencia explícita a la Dictadura militar iniciada en la Argentina en el año 1976, estableciendo, desde diferentes contextos históricos, un diálogo, tanto con los protagonistas directos de los hechos que narra, (militantes de las organizaciones armadas, militantes sociales, o personas pertenecientes a las Fuerzas Armadas), como con la sociedad en su conjunto. De algún modo interpelan al conjunto de sus espectadores.

Con el fin de la dictadura, uno de los ejes de la nueva apertura democrática giró en torno a la búsqueda de justicia por los crímenes cometidos durante la misma. Este periodo condensa un complejo entramado de situaciones dolorosas, pérdidas, derrotas y la infame formulación de la 'teoría de los dos demonios' cuya contraparte fue el proceso de victimización despolitizada de la militancia. Durante la misma dictadura, los organismos de DDHH y las redes de solidaridad internacional fueron entretejiendo una narrativa centrada en el valor de los derechos humanos y en las violaciones cometidas por el régimen militar. Cuando los organismos de derechos humanos comenzaron a reclamar por la desaparición de personas, estos hechos no fueron reconocidos por parte del Estado autoritario que, desde su discurso sostenía estar librando una guerra contra la *subversión*. La imagen de subversivo que fue lanzada desde el Estado, recaía sobre todos aquellos que representasen algún tipo de oposición. Así, mientras la fiscalía, los sobrevivientes y los ex miembros de la CONADEP convocados por el tribunal silenciaron las pertenencias políticas de los desaparecidos para legitimar los derechos ciudadanos, las defensas buscaron exponerlas para negar la condición ciudadana de las víctimas o de los testigos. Tanto el juicio a las juntas como las producciones audiovisuales que lo evocan han constituido un escenario de la memoria (Feld, 2001).

Los nueve meses de las audiencias fueron grabados enteramente en video tape, pero sólo tres minutos por día eran transmitidos por televisión, y sin sonido<sup>3</sup>. Hubo 800 testigos filmados, pero solo la sentencia fue transmitida entera y con audio. Se trataba, supuestamente de valorizar la independencia de la justicia, pero aún hoy día no queda claro de quien emanaba la orden de transmitir las imágenes sin sonido<sup>4</sup>. El juicio condenó el terrorismo de estado pero se descartó el carácter político de los delitos investigados y se los redujo a la condición de actos de perversión moral. *"El marco del juicio a los ex comandantes de las juntas militares realizado en 1985 fue propicio para la despolitización de los conflictos"* (Jelin, 2002:72). El marco jurídico formal eliminaba toda referencia a ideologías y compromisos políticos, el eje estaba puesto en determinar los crímenes cometidos y sus responsables, y para esto parecía ser necesaria la construcción de una víctima 'pura', sin ninguna 'mancha' que pudiera empañar la culpabilidad de 'los malos'. *"La reivindicación de la víctima inocente como si fuera más víctima que la víctima militante, por ejemplo, no es más que una manera de reforzar la noción de que efectivamente no se debe resistir al poder. Solo si se es víctima inocente, es decir, no involucrada, no resistente, se es una víctima completa."* (Calveiro, 2001: 136) La aceptación de la militancia representaría la no completud del carácter de víctima e implícitamente significa un aval al famoso dicho de 'algo habrán hecho y por eso se los llevaron'.

La memoria siempre conlleva el olvido, por que selecciona, esta es una de las razones por las que se constituye como un espacio de lucha política, una lucha acerca de los sentidos de lo ocurrido y de los sentidos de la memoria misma. Qué se olvida y qué se recuerda son dos cuestiones que están sumamente ligadas al para qué se recuerda y el por qué se olvida, en este sentido Jelin (2002) se pregunta si necesariamente la judicialización de un conflicto- como el conflicto político violento de los años setenta-

---

<sup>3</sup> Uno de los integrantes del equipo de filmación hizo una copia que entrego a APDH y en 1989 APDH decidió re-compagnarlas en un audiovisual de cuarenta minutos y ponerlas a circular entre los organismos de Derechos Humanos, los cuales a su vez, la hicieron circular de una manera artesanal y con escasos recursos, por todos los lugares a los que fueron accediendo.

<sup>4</sup> **Claudia Feld:** en base a testimonios de Andres D Alessio y Ricardo Gil Lavedra (director de TELAM durante el gobierno de Raúl Alfonsín) Juan Carlos López (entonces secretario del tribunal), y Néstor Rodríguez Cross (director del Servicio Oficial de Radio fusión primero, y después director de ATC), entre otros.



implica su despolitización, o sea, un encuadre narrativo planteado en una clave penal antes que política<sup>5</sup>.

En este sentido es interesante repensar lo que Shmucler define como fondo de experiencias, la experiencia sociocultural que actúa sobre la dimensión de lo vivido, entre la posición del sujeto en la estructura y la cultura, dando cuenta de la inserción del sujeto en un régimen de prácticas (acciones con significado), en una red de discursos que organizan el espectro de una cultura y en un marco de significados de pertenencia común a una sociedad (Dodaro: 2003).

El cine se desplegó en clave de denuncia; películas como *Garaje Olimpo* de Marco Bechis, o *Tiempos de Revancha*, de Adolfo Aristarain dan muestra de ello. Sin embargo evidencian la cercanía de lo sucedido y la continuidad de la impunidad otorgada por las leyes de Obediencia debida y Punto Final, lo cual generaba un clima donde el miedo es un factor a tener en cuenta.

El Juicio a las Juntas consagró su probidad jurídica, su estilo narrativo se extendió a las comisiones bicamerales y a las principales producciones culturales sobre el tema. Estas, adoptaron el tono narrativo del “Nunca Más”, algo especialmente notorio en dos películas que fueron luego transmitidas por televisión: “La historia Oficial”, estrenada en 1985 y dirigida por Luis Puenzo, y por otro lado, “La Noche de los Lápices”, basada en un libro del mismo título, estrenada en 1986 y dirigida por Héctor Olivera.

En los procesos por los cuales estas representaciones autorizadas circulan por el espacio simbólico de una cultura, la difusión de estos films en los medios de

---

<sup>5</sup> Esta despolitización no solo abarca la esfera de 'las víctimas' sino que también atañe a los victimarios, quienes son tratados como demonios con un accionar despótico e irracional. Con el foco puesto únicamente en los vejámenes cometidos y su alto nivel de brutalidad, pensados como un acto irracional, se pierde de vista que la irracionalidad se termina cuando pensamos que, en vez de demonios allí había intereses económicos y políticos, planificación y pugnas de poder tanto civiles como militares. *"Es cierto que las Fuerzas Armadas se adjudicaron el papel de salvar al país reiteradamente a lo largo de cuarenta y cinco años, pero no es menos cierto que importante sectores de la sociedad civil reclamaron exigieron ese salvamento una vez tras otra (...)Tramposamente el general, Benito Reynaldo Bignone, último presidente de facto, dijo: ' Nunca un general se levanta una mañana y dijo: 'vamos a descabezar un gobierno'. Los golpes de estado son otra cosa, son algo que viene de la sociedad, que va de ella hacia el Ejército, y nunca hizo este mas que responder a su pedido"*. Calveiro, p. *Política y/o Violencia*

comunicación adquiere un rol relevante y los constituye como agentes centrales del campo político.

La Historia Oficial es una de las películas más significativas de ese periodo por su gran difusión. Es la historia de una mujer llamada Alicia (Norma Aleandro), profesora de historia en el Colegio Nacional del Estado, madre de una nena de cinco años y esposa de un empresario de una multinacional con vinculaciones políticas. A partir de una conversación con su amiga Ana, exiliada durante años, descubre que esta había sido torturada y comienza a sospechar del origen de su misma hija, a quien su esposo había traído, diciendo que la madre estaba de acuerdo con que ellos la adoptasen.

Nada se dice de Ana, de su compromiso político o de su accionar, es más, por momentos pareciera que su única relación con la militancia política fuera su anterior pareja a quien hacía años que no veía al momento de su detención. La película deja elementos afuera para poder reforzar otros, las víctimas son todos aquellos y aquellas engañados por los militares; así se convierten ellos mismos en los únicos demonios, y al demonizarles, la película renuncia también a establecer la relación entre el modelo económico que se logró imponer.

Luís Puenzo, el director expresa: *“yo sentía la necesidad de incluir lo que pensaba, en un film con un formato que me permitiera llegar a un público más amplio (...) acá hubo una enorme cantidad de gente que conoció víctimas pero no las tuvo inmediatamente ligadas, que las conocía por referencias o que decía que ni siquiera existían, o que negaba lo que había pasado. Y que tampoco sentía una responsabilidad sobre lo que había pasado, se sentía totalmente ajena a cualquier tipo de complicidad con respecto al régimen”*.<sup>6</sup>

Es importante situar esta obra en un marco interpretativo que después de la apertura democrática no resultara “condenadora en exceso”, que permitiera demostrar todo lo que se había silenciado y planteara, aunque sea levemente, la complicidad de la sociedad argentina. Este relato es de gran importancia para la conformación de un imaginario pos dictadura, y una lectura alegórica nos haría ver en Alicia (sexo femenino) una figura equiparable con la sociedad argentina, que fue traicionada en su

---

<sup>6</sup> Reportaje a Luis Puenzo en el Periódico “La semana” en “**Cine Argentino y derechos humanos**” Colección Estación Cine Nro 5. Editorial Ciudad gótica. Primera edición año 2007. Rosario. Argentina.

“inocencia política” por confiar en los militares (simbolizados en la película en el papel de su propio esposo). La redención tanto de Alicia como de la sociedad, es posible pero muy dolorosa, el costo a pagar puede ser el de su separación matrimonial y la probable pérdida de su hija.

Otro ejemplo en este sentido lo da *La Noche de los lápices*<sup>7</sup>. Basada en la historia real de un grupo de estudiantes secundarios que el 16 de septiembre de 1976, fueron detenidos por las Fuerzas Armadas, torturados y desaparecidos. Esta película comienza mostrando, una asamblea estudiantil, y ya desde el primer acto se deja entrever cual es para el autor, la posición de en relación a los grupos políticos de militancia armada. En un esfuerzo por alejarles de ser uno de “los dos demonios” de la tan difundida teoría, hay un diálogo que acontece en la asamblea en donde uno de los participantes sugiere: “bueno y si tenemos tanto miedo podemos pedir a alguno de los partidos o grupos armados que nos defiendan”. Propuesta a la que el conjunto de los estudiantes rechazará, abucheando y con risas. De este modo se construyó una historia alrededor del símbolo del boleto estudiantil, pero para que esto fuera posible se necesitó vaciar de contenido ideológico a las acciones. Unos de los sobrevivientes manifestó en su testimonio: “en ninguno de los interrogatorios se menciono a boleto estudiantil. Nos detuvieron por militar en organizaciones populares. Nosotros queríamos hacer la revolución”<sup>8</sup>.

Aquí podemos hacer uso de los aportes De Certeau para pensar como continuidad necesaria, el eje de la promoción cultural que implica, por un lado, la expresión de las relaciones de una sociedad con las opiniones que posee sobre sí misma y, por el otro, la apuesta pública respecto de las relaciones entre las fuerzas desiguales de las que cada clase dispone para hacer prevalecer su elección. Este ‘diálogo’ promocionado institucionalmente, representa el límite de una frontera móvil entre los que tienen el poder y los ‘otros’ y señala un concepto relativo al lugar donde cada clase se acredita como legítima. (En: Dodaro, Vazquez 2008) paradójicamente *La noche de*

---

<sup>7</sup> Sería interesante pensar el papel que cumplió la escuela, para pensar la gran difusión que tuvo la película de “La noche de los lápices” en las escuelas medias y en terciarias y universidades, produciendo fuertes impactos, sobre alumnos que dada la edad podían sentirse representados por aquellos jóvenes víctimas de las atrocidades que en la película se observan.

<sup>8</sup> “*Cine Argentino y derechos humanos*”. Colección Estación Cine Nro 5. Editorial Ciudad gótica. Primera edición año 2007. Rosario. Argentina

*los lápices* y *La Historia oficial* representaron precisamente eso, la historia oficial promovida desde el gobierno de Alfonsín.

### **Los 20 años del golpe: re politización de los discursos**

En este sentido la continuidad de un conflicto que ha tenido como objetivo la justicia ha sido la vía más cierta de activación y permanencia de la memoria social. La memoria necesariamente se constituyó en arena de una lucha en la que entraban en conflicto las diferentes narraciones, compitiendo por los sentidos del pasado, pero que también y fundamentalmente tomaron posición respecto a las apuestas del presente.

Lentamente se abrió período para la circulación de los relatos de militantes. Aunque sin abandonar totalmente los esfuerzos centrados en demostrar las atrocidades y los crímenes de la dictadura militar, los nuevos relatos de las memorias se deslizaron paulatinamente hacia un objeto antes olvidado: la militancia.

Películas como “Montoneros, una historia” (Andrés Di Tella 1996), “Cazadores de utopías” (David Blaustein 1995), “Malajunta” (Eduardo Aliverti 1996) son características de este período. Esta última se difundió junto a una reedición del libro “Nunca Más” en junio de 1996, gracias a la asociación de la editorial EUDEBA con el periodista Eduardo Aliverti. Si bien presenta una línea de continuidad con la mirada del “Nunca más” rememoran la inocencia e incredulidad de la sociedad frente a la represión y las desapariciones, el film presenta los desaparecidos reproduciendo la clasificación ocupacional del informe de la CONADEP y enfatiza la importancia entre ellos de los estudiantes, profesionales y docentes con el fin de mostrar el ataque de la represión a la cultura de toda una Nación. Al mismo tiempo, presenta un sentido distinto al del libro que acompaña. En primer lugar comienza con la lectura en off de un párrafo de la carta abierta de Rodolfo Walsh a la junta condenando el golpe de estado y la participación militar en la política represiva del gobierno derrocado, y propone así trazos de continuidad entre la dictadura representada por Rafael Videla y el gobierno de Isabel Perón.

También propone una mirada diferente sobre la relación de la sociedad argentina con la dictadura, en la que el “nosotros” ajeno al horror se reconfigura, desde una visión totalizadora como cómplice del régimen.

El film explica las desapariciones como una lección política para desterrar las motivaciones revolucionarias y la lucha contra la injusticia. Y asocia la política de exterminio a todos esos hombres y mujeres, con la implementación del modelo económico de Martínez de Hoz. A la vez propone el presente como prolongación del pasado, Galeano afirma que la dictadura eliminó los obstáculos para la posterior realización de la “venta del país”. Miguel Ángel Sola se refiere a su desilusión hacia la democracia, respecto a las continuidades de ésta con la dictadura, advierte que las víctimas siempre serán las mismas mientras este sistema perverso se mantenga, y remarca que la gente “ahora piensa con el bolsillo”. La relación del libre mercado con el golpe se expone entre muchas en la imagen de la conocida publicidad de las sillas<sup>9</sup>, cuyo argumento es que la apertura del mercado y la importación de diferentes productos internacionales, fortalecería la competencia y por ello los productos de la industria nacional serían mejorados.

En el año 1996 entonces, año de su estreno, cuando el veranito neoliberal comienza a dar claros signos de los pesares que sobrevendrán a la Argentina, los directores y realizadores exponen la relación entre dictadura y neoliberalismo. Esta crítica económica es reforzada por una voz en off que relaciona la Dictadura argentina con Argelia, Vietnam, Guatemala, insinuando el rol de los Estados Unidos en todas estas tragedias en el mundo. Ya sobre el final del film, León Gieco va a expresar una fuerte crítica a la parte de la sociedad argentina que cuestionó a las abuelas de los desaparecidos, por no haber cuidado debidamente ni a sus nietos ni a sus hijos, y también cuestionó a las madres por la responsabilidad de las acciones de sus hijos, ¿y ahora que va a pasar, acaso van a cuestionar a los H.I.J.O.S, por no haber cuidado a sus padres?

En principio la voluntad de hacer escuchar otra historia que recuperara una dimensión política y combativa en la representación de la masacre, aparecía del lado de algunos sobrevivientes de la militancia, particularmente en el caso de ex detenidos y ex detenidas que asumían en general, un lugar diferenciado en la lucha pública por la memoria. Así por ejemplo, la película Cazadores de utopías arranca con una frase bastante elocuente: “*La recuperación de la memoria no podría ser desapasionada ni imparcial*”.

---

<sup>9</sup> Publicidad nacional de la libre competencia y el libre mercado, imagen también recuperada en la realización del documental “La república perdida”.

En “Cazadores de utopía”, David Blaustein se propone una revisión de la experiencia montonera en donde están presentes los elementos de un duelo por las ilusiones perdidas. Estos relatos no contienen mayormente representaciones auto exultantes y evocaciones épicas; en general tal como ha sido señalado ya no exhortan a la acción y el propio termino utopía reemplaza cualquier contenido y planes de la revolución sepultada en el pasado, parece empujar al sentido de esa memoria hacia un lugar y un tiempo suspendidos, fuera del alcance del análisis de una experiencia histórica. En ese relato que recuerda ese pasado bajo la forma del heroísmo, no hay lugar para las preguntas que retornan sobre las responsabilidades propias o la admisión de los fracasos y los duelos por el pasado.

Como sea, esa irrupción de la política ha tenido el merito de relanzar el debate en torno a la significación y la fisonomía del mundo de las víctimas, y de romper con esa ficción de inocencia que en el relato social quedaba asociado al drama familiar monopolizado por madres y abuelas. El trabajo de Blaustein respecto de la historia de Montoneros, no es una indagación crítica del pasado. No tiene como objetivo proponerse como una instancia reflexiva y analítica. Este film está orientado por la recuperación de la memoria, que confronte con las narrativas predominantes en esos años sobre la experiencia setentista. Por un lado, la teoría de los dos demonios fuertemente instalada en la sociedad, y una clara visión sobre las “víctimas” del terrorismo de estado, que disolvía las dimensiones políticas de las mismas. Y por otro la sombra de sospecha bajo la que eran puestos los sobrevivientes, si la consigna rezaba “vencer o morir”, el sobreviviente es permanentemente interpelado por su “sobre” vivencia. La desconfianza de sus pares o familiares de sus pares le ronda desde el mismo momento en que los militares decidieron devolverlos de las tumbas (Longoni, 2007).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup>A partir de distintos testimonios se supo que por medio de diversas estrategias los militares conseguían que algunos de sus cautivos colaborara o les brindase alguna información, esto ocasiono que la sombra de la traición cubriese a todo aquel que logro sobrevivir. Pero también se supo que la colaboración no garantizo a los cautivos la supervivencia, ni la propia ni la de sus seres queridos. De modo que la posibilidad de sobrevivir no estuvo directamente ligada a la entrega de información o la colaboración sino, a múltiples factores con una combinación única en cada caso.

## **Hijos que buscan a sus padres:**

Lo que la crítica cinematográfica denominó Nuevo Cine Argentino (NCA) a partir de las primeras Historias Breves (1995) y películas como *Rapado* (Martín Rejtman, 1992) o *Pizza, Birra, Faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997), es un cine también dirigido por jóvenes que construyen relatos sobre el país, sobre las reconfiguraciones de la sociedad en la pos dictadura y durante el menemismo. Y es asimismo en ese marco donde debe trazarse el mapa de relación del cine de los hijos.

Como afirma De Certeau (1999) los imaginarios no dan cuenta de lo que se hace sino de lo que resta, de lo que falta: “la figura presente del imaginario da cuenta, positivamente, de una ausencia” (1999:37). Recuperar esta ausencia, la de los desaparecidos, fue para los HIJOS que ya no eran niños, una cuestión identitaria. Reafirman su derecho a hablar y preguntar acerca de las historias de sus padres y sus propias historias, reivindicando sus ideales aunque no siempre, y rechazando categóricamente los decretos de amnistía, perdón y punto final a los militares por inmorales e inconstitucionales.

Estas son producciones basadas en las historias de jóvenes (algunos son incluso los propios realizadores) que intentan reconstruir la vida de sus padres. En ellas encontramos tres líneas claves: averiguar lo que la represión hizo con sus padres, la militancia previa y un fuerte componente personal, es decir referencias sobre lo cotidiano: gustos, trabajo, amigos, etc.

Expresándose por lo tanto desde la condición familiar afectada postulan una nueva legitimación para los cuerpos y afectos, con enunciados públicos ensayan el desciframiento del trauma para la elaboración de un duelo privado. Ejemplo de esto son: “Los rubios” 2002 de Albertina Carri, “En ausencia” 2002 de Lucía Cedrón, “Papa Ivan” 2000 de María Inés Roqué, Historias Cotidianas 2001 de Andrés Habegger, “H.I.J.O.S, el alma en dos” 2002 de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, “Figli/Hijos” 2003 de Marco Bechis, “Nietos - Identidad y memoria” 2004 de Benjamín Ávila, “Hermanas” 2004 de Julia Solomonoff, La Carta de Bárbara de Ramón Luís Blande 2008, Victoria 2008 de Adrián Jaime, entre otros.

La característica principal podemos encontrarla, en la gran cantidad de planteos que se hacen- le hacen a sus espectros amados- los hijos-actores/protagonistas-

directores-. Preguntas acerca de por qué priorizar una causa colectiva por sobre el núcleo familiar, sobre como construían su lazos, y principalmente sobre que querían para ellos, los hijos.

Miran el pasado desde un presente que duda, desdibujan toda certeza, conscientes de que no hay una prueba verdadera, sino que hay que buscar, cotejar los datos, para intentar reconstruir un pasado no vivido, conscientes también de que la memoria es construcción. Buscan evidenciar las contradicciones de sus progenitores, quizás para entender sus propios juicios, marcan una distancia, la distancia que intenta organizar desde el presente un círculo distinto para la memoria.

Tomemos el caso de Victoria. **Victoria** es un documental sobre una de las tantas hijas de desaparecidos durante la dictadura militar en Argentina que pudo recuperar su identidad gracias a la incansable labor de Abuelas de Plaza de Mayo en colaboración con la comisión Hermanos de la agrupación H.I.J.O.S. Lo particular que tiene este film es que hay un registro de primera mano de un hecho histórico, el reencuentro de Victoria con su identidad, la muestra de ADN, conocer a sus familiares y los amigos de sus padres, en un periplo en tiempo real que los llevó a diferentes lugares como Canadá, dónde viven sus abuelos maternos, a la provincia de Entre Ríos en busca de amigos de sus padres.

Dos momentos claves reflejan la complejidad encerrada en este relato sin guiones, el recorrido por el Liceo Naval, donde actualmente se encuentra encarcelado su tío paterno quien estuvo implicado de forma directa con la desaparición de sus padres, y el ingreso a la ESMA donde estuvo detenida su mamá y lugar en el que nació Victoria.

En una entrevista Adrian Jaime, el director señalaba: “No trabajamos con un guión sino que fuimos construyendo la historia a partir de lo que creíamos conveniente con la realidad, a medida que esa realidad iba exigiendo participación efectiva”.

Lo que queda por fuera de esta, y de la mayoría de estas realizaciones es la referencia a la militancia concreta y un desarrollo de la pertenecía política de sus padres, en gran medida porque como mencionábamos antes, el foco de estas realizaciones esta puesto en la búsqueda identitaria de los hijos y desde allí se da la recuperación de las personas concretas- padres desaparecidos-. Sin embargo cabria reflexionar sobre ¿que nos está indicando esta ausencia?, sobre si esta falta de



profundización en la militancia, tiene que ver con las deudas y conflictos que aun tiene la sociedad argentina en su conjunto, para abordar un análisis crítico de su historia reciente.

El sesgo más importante es quizás que los creadores/protagonistas de estas realizaciones, comienzan a superar la edad en la que sus padres vivieron ¿Cómo habrían continuado sus vidas?, ¿Cómo hubiesen actuado tras la derrota de sus organizaciones o de sus proyectos?, ¿cómo hubiesen sido? En consecuencia, como ser. Es el fin de una imagen presente en su ausencia, el fin de los registros desde donde medirse, compararse.

### **Conclusiones:**

En su trabajo sobre la prensa escrita, Irene Vasilachis (1997) señala la capacidad de dichos textos tanto para construir la realidad social como para promover a los actores sociales de modelos interpretativos con los que comprender esa realidad social, interrogarse acerca de la posibilidad de modificarla y, consecuentemente, orientar la propia acción. Me parece que si bien aquí se abordo un producto textual sumamente diferente, podemos encontrar en estos textos audiovisuales una capacidad similar en cuanto a que construyen un discurso que abre puertas para nuevos cuestionamientos.

Encontramos en ellos discusiones, una exposición por medio de la trama y una vivencia de carácter social. También hallamos, pruebas de los atascos y problemas no resueltos de la sociedad (Williams, 2003), que por ejemplo en el caso de las producciones desde los hijos hacen saltar a luz la problemática identitaria, la fragmentación que viven estos jóvenes, la cual se expresa hasta en la misma forma de filmar.

Todas las producciones que señalamos están en permanente relación con los debates y el contexto político, en el cual participan activamente siendo producto y a la vez disparadores de nuevos debates. El cine nos habla desde una sociedad convulsionada por las luchas o desde una democracia naciente muy anclada en la teoría, pero además de hablar “desde”, el cine nos interroga, instauro temas, descubre grietas para abordar problemáticas como las responsabilidades civiles y relaciones económicas que estuvieron en el trasfondo de la dictadura militar. El cine en permanente dialogo con su época abrió lenguaje desde el cual la generación de los hijos hace nuevas preguntas sobre padres concretos, seres individuales. Preguntas que desde esa intimidad

parecen trasladable al menos a dos generaciones, la de los padres, pero también la de los hijos.

Aquí dejamos afuera otras producciones de estos últimos 10 años donde se hace foco sobre la militancia de los años previos a la dictadura. Films como Trelew donde se cuenta la fuga del penal de Rawson<sup>11</sup> y los posteriores fusilamientos a los militantes que no lograron salir. Lo interesante es que, el relato se construye haciendo una referencia explícita a la militancia política y la lucha armada de los años previos a la dictadura.

Si bien no realizaremos un análisis sobre este y otros documentales (“Tosco”; “Los Perros”, “Diablo familia y propiedad”, “Raymundo” entre otros), es auspiciante ver que ciertos temas difíciles -como es el discutir el proyecto político de esa generación de los '70- comienzan a ser abordados.

---

<sup>11</sup> En 1972 importantes dirigentes de tres organizaciones político militares estaban presos en la cárcel de Trelew, se coordina una operación conjunta para una fuga. La fuga se realiza a medias y gran parte de los militantes no logra salir y se rinden sin embargo días después serán fusilados por el ejército. Los fusilamientos son la bisagra que va a mostrar o preanunciar lo que viene después con el golpe de Estado del '76.

## Bibliografía

Adorno, W. Theodor (1980). *Teoría Estética*, Taurus, Madrid.

Benjamin, Walter (1989). “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Aguilar, Altea, Taurus, Ediciones Alfaguara, Buenos Aires.

Bolaño, Cesar (1999). “La problemática de la convergencia informática-telecomunicaciones-audiovisual: un abordaje marxista”, en: Cesar Bolaño, Guillermo Mastrini, (editores) *Globalización y monopolios en la Comunicación en América Latina*, Ed. Biblos.

Calveiro, Pilar (2005). *Política y/o violencia, Una aproximación a la guerrilla de los años '70*. Norma, Bs. As

“Cine Argentino y derechos humanos”(2007). Colección Estación Cine Nro 5. Editorial Ciudad gótica. Primera edición año 2007. Rosario. Argentina

Dodaro Christian, Gastón Vázquez. (2008) “Representaciones y resistencias sobre/en grupos migrantes. Política i visibilidad(es)”, en Alabarces Pablo, Graciela Rodríguez, (Compiladores) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, ed. Paidós

Dodaro, C. y Salerno, D (2003). *Cine ‘militante’: repolitización, nuevas condiciones de visibilidad y marcos de lo decible*, Segundas jornadas de jóvenes investigadores, Instituto de Investigación Gino Germani, UBA.

Esquivada, Gabriela (2005). *El diario "Noticias". Los Montoneros en la prensa argentina*. La Plata.

Feld Claudia, (2001) “Memoria colectiva y espacio audiovisual: historia de las imágenes del juicio a las ex juntas militares ( 1985-1998)” en Bruno Groppo y Patricia Flier (compiladores) *La imposibilidad del olvido: Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. Ed. Al Margen. Argentina

Glauber, Rocha (1967). *El cinema novo*, en [www.documentalistas.org](http://www.documentalistas.org).

Jelin , Elizabeth (2002). Los trabajos de la memoria. Siglo XXI de Argentina Editores

Longoni Ana (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Grupo Norma, Buenos Aires.

Mestman, Mariano (2001). “Postales del cine militante argentino en el mundo”, en Revista *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, número 2. Buenos Aires. Septiembre.

Vasilachis Irene (1997) *La construcción de representaciones sociales: el discurso político y la prensa escrita*, Barcelona, Gedisa.

Williams Raymond (2003). *La larga Revolución* Ed. Nueva Vision, Buenos Aires.

