



Vol. 14, Num. 1, Fall 2016, 102-124

**Cine argentino post-dictadura:
su recuperación del pasado como creación simbólica del futuro**

Alejandro Solomianski

California State University—Los Angeles

Del retorno de la pesadilla y el estudio como terapia

A comienzos de 2015, después de haber presentado la ponencia “Cinema and Social Change in Argentina” en un congreso realizado en la University of London, me encontraba muy motivado investigando y reflexionando sobre la abundante y exitosa producción cinematográfica argentina. Siguiendo con esa misma línea de pensamiento entusiasta y optimista, realicé una intervención en un congreso en la Universidad de Chile, en agosto de 2015, enfatizando el vínculo entre cine y derechos humanos. Dentro del mismo animado itinerario publiqué, de una serie de entrevistas que venía realizando, una charla con Ana Piterbarg, la directora de *Todos tenemos un plan* (2013),¹ en torno a la antagónica y compleja elaboración de la “argentinidad” en su filme.

Esta investigación celebratoria apuntaba a diversos aspectos celebrables. En principio al sorprendente despliegue y desarrollo de la filmografía y a la multiplicidad de sus perspectivas. También parecía un factor considerable el notable aumento del público atento al cine argentino y la maravillosa expansión de las salas cinematográficas del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), cuya

¹ “El delta de los planes que se bifurcan” en el número de *A Contracorriente* correspondiente a Vol. 13, No. 1 (Fall 2015): 304-316.

sala Kilómetro Cero es, sin dudas, el espacio más taquillero y emblemático para la difusión de cine (en general) en la Argentina.

Toda esta genuina y auténtica alegría se ve reflejada en el *Anuario 2014 de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina*, publicado por el INCAA en agosto de 2015. Hacer un sumario de los diversos aspectos de este logrado compendio, sería largo y desviador de los objetivos de la presente propuesta analítica. Supongo que las sensaciones de logro, inclusión y pertenencia podrían describir acertadamente la experiencia para gran parte de los lectores potenciales de dicho anuario. El título que preveía para el resultado final de la sumatoria de mis fervores era: “Cine argentino y utopía”. Sin embargo, aconteció la llegada o, mejor dicho, la cristalización de un nuevo límite y de una nueva etapa, opaca y malsana. Un peldaño histórico descendente, si esa metáfora fuera aceptable, que exigió una revisión de los presupuestos y las prioridades de este estudio. La exploración y análisis del fenómeno cinematográfico se venía realizando, desde su mera concepción, en conexión directa a sus relaciones recíprocas con los avatares de la vida sociopolítica de la Argentina. De este modo el cambio implacable al que se ha visto empujada la sociedad argentina desde diciembre de 2015 re-direcciona los objetivos del presente estudio y lo impulsa a una mirada más combativa y estratégica respecto de nuestro pasado cultural.

Para dejar sintética y claramente expresadas las nuevas condiciones de existencia que la alianza “Cambiamos”, dirigida por Macri, ha impuesto en la Argentina, en unos pocos meses de un gobierno tan autoritario como calamitoso, basta señalar el retroceso vergonzante en el área de Derechos Humanos, el tajante deterioro del salario de los sectores con menores ingresos, un crecimiento arbitrario y terrorista de la desocupación, el re-endeudamiento del país con la consecuente pérdida de su soberanía, el ataque asfixiante a los marcos legales que permitirían circuitos comunicativos honestos e imparciales, es decir, la veracidad posible dentro de una democracia en búsqueda de sí misma.

Sin ninguna exageración es posible afirmar que el macrismo es lo más parecido a, y en puntos esenciales coincidente con, la dictadura genocida instituida en 1976. Es notable como “Cambiamos” atacó de entrada los avances del kirchnerismo en función de instalar una ley de medios de comunicación que limitara el poder distorsivo de corporaciones multimedia gigantescas y monopólicas, desde décadas atrás asociadas a los sectores de concentración de capital más poderosos y recalitrantes de la Argentina. Este “cuarto poder”, miembro fundante de la alianza derechista en el poder, fue el factor crecientemente decisivo en la distorsión

perceptiva de las relaciones sociales en general durante todos los gobiernos kirchneristas y absolutamente necesario para el triunfo en elecciones democráticas de la fraudulenta revolución de la alegría macrista. La esmerada distorsión de las condiciones sociales objetivas y la hábil manipulación de su percepción subjetiva llevó a inmensos sectores de la población a un entendimiento groseramente deformado del significado del activismo político.

Parece prudente proponer que hemos entrado en un nuevo paradigma político para la Argentina, pero también para Latinoamérica y para el planeta en líneas generales, en tanto que las prácticas políticas cada vez se perciben más clara y crecientemente globalizadas. En esta “Era de la política post-verdadera”² la utilización de la mentira deja de ser un recurso para la obtención de determinados fines mayores, para transformarse, de manera deliberada e ideológicamente justificada, en el fin y la materia propia de la actividad política. La mentira siempre ha jugado un rol en la resolución de los antagonismos políticos. De este modo la repetidísima cita de Goebbels “miente, miente, que algo quedará” y gran parte de su trabajo al frente del ministerio de propaganda nazi, configuran un antecedente de la política post-verdadera en la historia contemporánea. De la misma manera la fraudulenta afirmación respecto a la posesión de armas de destrucción masiva por parte de Saddam Hussein funcionó como una mentira ineluctable en la producción de consenso popular para la invasión de Irak. Sin embargo, en ambos fenómenos vemos a altos funcionarios que mienten en virtud de la supuesta superioridad de un fin mayor: la “libertaria” imposición del imperialismo estadounidense o la absurda pirámide de jerarquías de la ideología nazi. En la era de la política post-verdadera el uso de la mentira puede volverse sistemático y transformarse no en una herramienta sino en el medio y la substancia del poder. Aun así, a la manera de espejos

² La noción de *Post Truth-Politics* ha alcanzado una gran difusión en el mundo anglófono y muy específicamente en Estados Unidos. Su alcance es más bien doméstico y apunta a la verificación y saneamiento de las cataratas de información falsificada que los grupos de intereses derechistas arrojan permanentemente a los medios masivos sin el más mínimo escrúpulo. En este sentido se trata de un emprendimiento periodístico de inmenso valor. Algunos de sus representantes más notables, desde comienzos del siglo XX, son Ralph Keyes, Jay Rosen y Ari Rabin Havt. En español esta clasificación no ha obtenido el mismo éxito. En mi caso particular me interesa ver el fenómeno como un rasgo de la Modernidad y su creciente despliegue de estrategias políticas deliberadamente falseadoras. Posiblemente uno de sus antecedentes más obvios sea el elogio de la mentira explícitamente argumentado por Maquiavelo. En lo inmediato me parece orientadora la ecuación entre comunicación y política que plantea Washington Uranga; para una enunciación sintética de esta véase “Política y comunicación, dos caras de una misma moneda”.

centelleantes del pasado, el fantasma de lo real retorna y se organiza como instancia resistente de nuestras identidades auténticas.

Viendo los efectos desastrosos que la política post-verdadera ha producido en la Argentina se hace necesario volver a entender algunos filmes, formadores de la identidad nacional como esperanza libertaria, en tanto imágenes que condensan ese pasado inolvidable que nos configura.

Retomando la propuesta de Benjamin,³ articular ese inmenso tesoro de imágenes y de estrategias político-cinematográficas de manera histórica no significa rescatarlas y reordenarlas del modo en que “realmente” fueron. El pasado se re-articula desde el presente para poder entender y enfrentar ese presente en el que el peligro de ser instrumentos de las clases dominantes recae sobre todos. Revisar la riqueza de nuestro pasado simbólico transformador, encendiendo el fuego de la esperanza y la lucha contra el conformismo, es la aspiración más profunda del presente estudio.

Hacia el objeto de estudio y el repertorio de objetos a considerar: los recortes identitarios de lo imborrable

Ya entrado el año 2016, proponer una mirada que seleccione, de manera coherente e imparcial, los filmes más representativos de la diversa y prolífica producción del cine argentino parece ser una tarea ciclópea, tal vez imposible y en alguna medida inútil, en tanto que todo recorte manejable dejará de lado elementos y criterios sustanciales y valiosos. Ante una abundancia agobiadora y en permanente crecimiento no puede hacerse, en principio, mucho más que señalarla y, tal vez, tratar de comprenderla en tanto despliegue y resultado de un proceso histórico, tanto de la industria y del cine independiente argentinos, como de la historia general del país durante las últimas cinco décadas.⁴

El remarcable desarrollo, tanto industrial como artístico, de este ámbito cultural resulta sorprendente ya sea por la alta calidad de los filmes producidos como por su permanente incremento, especialmente si consideramos la relativa escasez de recursos económicos del país. Si hubiera que proponer una de las temáticas que ha

³ Me refiero específicamente a sus “Tesis sobre la filosofía de la historia”, recopiladas en *Iluminaciones*.

⁴ Tanto un planteo sólido y sintético de las primeras fases de esta expansión a comienzos del siglo XXI, como una explicación del rol del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) en este desarrollo pueden leerse en “Violencia de Estado y venganzas privadas en *El secreto de sus ojos*” de Gabriela Copertari. El estudio se centra en una muy interesante y consistentemente articulada interpretación del filme de Campanella.

sido más elaborada y replanteada por muchos de los cineastas más representativos del canon fílmico argentino uno podría sugerir, tal vez inmediatamente, a pesar de la diversidad, que tal tópico esencial se despliega en la constelación de cuestiones ligadas, de manera amplia, con la dictadura cívico-militar, autodenominada “Proceso de reorganización nacional” (1976-1983). Debe señalarse que las violaciones a los derechos humanos y su densidad genocida, parecen constituir un núcleo en sí mismo, y concentrar, tanto cuantitativa como cualitativamente, una fracción considerable de los filmes más brillantes de la producción argentina sobre todo a partir de 1984. Entiendo que la alegorización y la intertextualidad han funcionado en muchos casos como modos privilegiados de representar oblicuamente y construir significados más abarcadores.⁵ Podríamos, una vez propuesta la centralidad de la dictadura genocida como asunto predominante, elegir, descartando otras hipótesis, profundizar esta línea de análisis, considerando aquellos filmes que se tornaron canónicos o han obtenido una respuesta remarcablemente amplia y celebratoria por parte del público y la crítica.⁶ Para expresarlo aún con mayor contundencia, filmes cuya incorporación al repertorio de imágenes de la identidad argentina se ha tornado un fenómeno imborrable.⁷ Una vez realizada esta elección y contracción, la pequeña colección de filmes resultante puede ser desprendida de la inmensa corriente de la producción audiovisual general del país y pasar a ser percibida como un delineado iluminador de la identidad imaginaria argentina: una identidad cambiante y con aspectos contradictorios. En este sentido vemos, a través de un conjunto limitado y concreto de narraciones, la preponderancia omnipresente de la dictadura genocida (1976-1983); en algunos casos de sus antecedentes, en otros de sus lógicas y sus consecuencias. No considero relevante, en este momento y en virtud de lo hasta aquí propuesto, referirme a su calidad, aspecto debatible que ni siquiera es necesario evaluar en función de la lógica inicial de estas reflexiones. Seguramente otros estudios podrían proponer, a manera de impugnación, la superioridad estética de otros filmes no considerados en este

⁵ La formulación de Fredric Jameson acerca de las alegorías nacionales en el Tercer Mundo (1986), a pesar de las nutridas y bien elaboradas críticas que ha provocado, puede funcionar, sin embargo, como un modelo productivo cuando se la aplica a la cinematografía argentina de las últimas cinco décadas en general.

⁶ Es obvio que este recorte, que funciona como un delineado básico y que está abierto a más unidades en su itinerario, deja de lado numerosos filmes representativos de la identidad nacional que no cuestionan lo concerniente a la dictadura, o si lo hacen es de un modo extremadamente alegórico. Seguramente esta elección resulta empobrecedora en tanto selección, pero es metodológicamente el recorte que realiza este análisis.

⁷ Para una discusión breve y pedagógica sobre la relación entre las prácticas de representación, su productividad identitaria y la noción de identidad, remito al clásico manual *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* editado por Stuart Hall.

esquema explicativo inicial. La clave no pasa por las destrezas técnicas, los logros artísticos, ni por lo abultado del presupuesto de una película, sino por su inevitable condición de representar una verdad profunda y reveladora. En rigor, el factor más relevante es la conexión profunda y el entrelazado indeleble entre la argentinidad en tanto proceso histórico plurivalente y el caudal representativo de estos filmes. De este modo, producciones tremendamente significativas como las de Gleyzer, Szir, Cedrón y Juárez quedan excluidas por su carencia de (o limitada) circulación durante la dictadura y la primera década del siglo XXI. Su reavivamiento y propagación, todavía incompleta, resulta escasa para obtener la representatividad aquí propuesta. Por otra parte, su difusión se produce en un momento en el que las estructuras de sentimiento aquí cuestionadas ya se han configurado. Plantearé un listado mínimo e incompleto para explicitar a qué áreas de la producción fílmica argentina me refiero y poder visualizar sus contribuciones al andamiaje simbólico de la argentinidad.

Siguiendo, entonces, una línea cronológica que une a filmes imborrables, aunque estética y estructuralmente logrados de manera desigual, y que, en muchos casos, no representan mis gustos personales, me interesa destacar el siguiente conjunto de películas: *La muchachada de a bordo* (Cahen Salaberry, 1967), *La hora de los hornos* (Getino y Solanas, 1968), *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1972), *Juan Moreira* (Favio, 1973), *La Patagonia rebelde* (Olivera, 1974), *Darse cuenta* (Doria, 1984), *Camila* (Bemberg, 1984), *El exilio de Gardel* (Solanas, 1985), *La historia oficial* (Puenzo, 1985), *La noche de los lápices* (Olivera, 1986), *La deuda interna* (Pereira, 1988), *Cazadores de utopías* (Blaustein, 1996), *Garage Olimpo* (Bechis, 1999), *Kamchatka* (Piñeyro, 2002), *Cautiva* (Biraben, 2003), *Los rubios* (Carri, 2003), *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009), *Infancia clandestina* (Ávila, 2011), *El elefante blanco* (Trapero, 2012), *El clan* (Trapero, 2015). Con intensidades diversas estas películas han pautado reinterpretaciones de la violencia estatal y marcado la trayectoria, en permanente transformación, de una temática y un repertorio imaginario que resulta permanente.⁸

Más allá de sus diferentes operatividades ideológicas y su poder transformador de los repertorios simbólicos de la argentinidad, no puede negarse que

⁸ Utilizo el concepto de “imaginario” tanto en su uso laxo de ideología y/o cosmovisión, como en el sentido más inmediato y literal de repertorio de imágenes. En esta perspectiva y en función de este estudio, la representación constante del horror de la argentinidad está compendiada en filmes, secuencias fílmicas e, incluso, en fotogramas de una carga visual abrumadora. La cuestión acerca de la vitalidad transformadora de las imágenes fotográficas y sus relaciones recíprocas con la esfera de la violencia política, puede verse analizada en *Standard Operating Procedure* (2008) de Errol Morris y lúcidamente investigada y discutida por Fred Ritchin en *Bending the Frame* (2013).

la mayor parte de estos filmes marcó época y, desde su posicionamiento, gran parte de estas representaciones, intentó preguntar y responder acerca de los elementos más horrorosos e inaceptables de la identidad nacional argentina. La mayor parte de estas lecturas y relecturas de la dictadura genocida son parte relevante de nuestro canon cinematográfico y posiblemente lo seguirán siendo (entiendo que en este caso el futuro dura para siempre). No es muy difícil salirse del marco “Histórico”, ideológica e interesadamente pre-establecido, que plantea el “nacimiento” de la patria en 1810 y su “independencia” en 1816, para discrepar con ese estado de relaciones representativas aparentemente objetivas e inapelables. En realidad, resulta muy cuestionable asignar un único significado a los movimientos libertarios de comienzos del siglo XIX en Sudamérica, en este caso en particular a las propuestas centralistas de la hegemonía porteñista. En última instancia las revoluciones burguesas latinoamericanas del siglo XIX son el resultado de las luchas revolucionarias concretas en las que subalternos (mayoritariamente afro-sudamericanos y amerindios) pusieron sus cuerpos. En este sentido, el de relativizar las periodizaciones y de re-evaluar el peso histórico de los acontecimientos, propongo que la dictadura de Videla podría haber tenido más peso y poder en la configuración de la identidad argentina que el que se atribuye a la, quizás supuesta, “fundación” del país a comienzos del siglo XIX con un “Cabildo Abierto” en Buenos Aires. No es extraño que ante la pregunta acerca de quiénes somos los argentinos, la pesadilla irresoluble de la dictadura genocida vuelva una y otra vez con su carácter revelador de sueño significativo.

No parece ser una mera coincidencia irrelevante que dos de los veinte filmes propuestos para descifrar la identidad nacional, tal como ha sido plasmada por nuestra cinematografía, *La historia oficial* y *El secreto de sus ojos*, hayan sido los dos únicos filmes argentinos (y latinoamericanos) que recibieran el Óscar al mejor filme en lengua extranjera.⁹ De ninguna manera estoy proponiendo que el reconocimiento de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas altere de alguna manera el valor estético de alguno de estos filmes o incluso su lugar en el desarrollo histórico de la cinematografía en general. Pero es indudable que dicha valoración, además de representar de hecho una instancia inusual para el campo artístico de un país latinoamericano, es, para bien o para mal, un disparador de influencias, un fortalecedor de prestigios y un amplificador de la visibilidad. Aclaremos que todo este

⁹ Dejo de lado plantear las compensaciones simbólicas que Hollywood pueda haber querido realizar en función de reparar la cooperación solidaria de la C.I.A. con las dictaduras sudamericanas, sobre todo con el reconocimiento para *La historia oficial*.

“éxito” a veces puede llegar a resultar contraproducente en función de la intensión enunciativa inicial de alguno de los emisores involucrados, y que, evidentemente, la estatuilla no cambia la esencia de ninguno de los sujetos premiados, contrariamente a lo que el formato “trailer” propone insistentemente. Véase como ejemplo la curiosamente lograda *American remake* de *El secreto de sus ojos*, *Secret in their Eyes* estrenada en noviembre de 2015. En esta nueva versión, al nivel de las relaciones entre los personajes, prácticamente todo resulta reconfigurado. Los oficiales judiciales anti violentos son reemplazados por agentes del FBI, poniéndose el “bien” en un aparato represor estatal (o al menos en algunos de sus integrantes) y produciendo de este modo la inversión de algunos de los significados más relevantes del filme original. Más allá de la readecuación casi obvia de escenas destacables del filme original, resulta relevante reconocer que el guión, en el que Campanella coparticipa, se las ingenia aceptablemente para readaptar los contextos sociopolíticos de tal modo que una trama similar, con escenas similares y relaciones análogas sea filmable.¹⁰ Sin entrar en diálogo con algunas interpretaciones que despojan al original argentino prácticamente de todo valor socialmente transformador,¹¹ considero que el notable éxito de crítica y público se basa en algunos aciertos fácilmente constatables.

¹⁰ En rigor, más que una adaptación a un nuevo medio sociocultural, pareciera tratarse, seguramente de un modo involuntario, y posiblemente inevitable en una superproducción estadounidense, de una re-colonización de las prácticas significativas cuestionadoras que, discutiblemente, pudieran haber sido elaboradas por el filme original. Para dar un ejemplo de una transformación extremadamente significativa, el jerarca de la triple A que causa el asesinato de Sandoval (el amigo y compañero de Espósito) es reemplazado por un agente de investigación antiterrorista fanatizado que termina muriendo en un enfrentamiento armado en defensa de quienes sustituyen a Espósito, a Sandoval y a Morales, en tanto que el reemplazante de Sandoval queda vivo. De este modo el ámbito del poder represivo totalitario, cuestionado en el filme argentino, en el *remake* es finalmente reivindicado y reunido con el espacio de los personajes valorables. Una segunda diferencia aún más contundente es que en *Secret in their Eyes* la pena de muerte es percibida como un acto de justicia y el ajusticiamiento del asesino secuestrado-encarcelado cierra la historia que resulta imposible cerrar *En el secreto de sus ojos*. Vale agregarse que este ajusticiamiento resulta, en su contexto, aliviador y permite terminar con una condena que también está sufriendo la madre de la víctima.

¹¹ Estas posturas antagónicas parten de la propuesta de que la revelación central del filme, el “secuestro justiciero” del asesino violador, funciona a la manera de una gratificación instantánea y una revancha sádica justificable por la ausencia de la justicia estatal. Si bien es una lectura posible e interesante considero que la escena es muchísimo más compleja: en primer término, resulta fascinante por su amarga aspereza en la que no queda ningún resto de elementos gratificantes, en segundo lugar, estamos asistiendo al horror absoluto frente al cual no hay palabras y resultaría imposible formularlas. La aparición del victimario imperdonable transformado en una víctima lastimosa no tiene nada de placentero, más bien resulta ambigua y perturbadora. Espósito no se atreve o no puede hablar ante la imagen transfigurada de Gómez, Morales apenas llega a oralizar “usted dijo perpetua”. Esta es la revelación más importante: no hay forma de justicia que repare el agravio causado. Los crímenes contra la Humanidad son condenables a perpetuidad porque es eterno e infinitamente irreparable el daño realizado. La justicia no restituye lo perdido, solo ayuda a mejorar, desde el presente y

Dejando de lado las diversas recepciones entusiastas de *La historia oficial* y *El secreto de sus ojos*, ambos filmes pueden percibirse como discusiones acerca de la violencia en tanto herramienta posibilitadora de la permanencia del predominio oligárquico en la configuración nacional.¹² *La historia oficial* en 1985 apunta al problema de un modo directo y no por eso menos sugerente. *El secreto de sus ojos* en el 2009 alude a esta violencia tratando de eludirla en parte, para transmitir de todos modos, en un ademán involuntario, la densidad indisoluble de la misma. Esta violencia inunda los momentos y las lógicas medulares de la configuración nacional argentina y se instaure ultra-concentrada durante la dictadura genocida.

A esta altura de las reflexiones y una vez establecida la confluencia entre parte de la cinematografía canónica y los núcleos violentamente conflictivos de la discordancia política nacional, resulta necesario plantear y resolver dos problemas fundamentales para definir la naturaleza y los objetivos de las presentes reflexiones. En primer término, delinear claramente su objeto de estudio, en segundo lugar, especificar la conformidad de las relaciones entre la experiencia social argentina y sus narraciones cinematográficas.

¿Este ensayo intenta utilizar una colección de filmes para documentar o entender parte de la historia argentina y por lo tanto su interés es prioritariamente testimonial e historiográfico? O, inversamente, ¿Considerando como problema la ardua representabilidad del mayor trauma histórico argentino del siglo XX, intenta estudiar las diversas postulaciones estéticas con las que se ha narrado la violencia genocida?

Si bien, sin lugar a dudas, el uso pedagógico de esta filmografía resulta, eficientemente, una herramienta maravillosa para enseñar la historia del país y, correlativamente, el estudio de las distintas modulaciones estéticas permitiría confeccionar un laboratorio de prácticas extremadamente creativas para la enunciación del horror, en ninguno de los dos extremos se encuentra la fórmula con que este estudio intenta indagar acerca de la construcción y expresión primordial de la identidad socio-histórica argentina.

hacia el futuro, la calidad humana de la sociedad que comunitariamente la ejerce. De este modo la memoria y la redefinición de la identidad reorientan a la sociedad, pero el espanto de lo sucedido sigue aconteciendo. En el caso argentino resulta notablemente elogioso que, aún estando instalado el macrismo, las organizaciones de derechos humanos continúen incansablemente envolviendo y empujando al Poder Judicial a dictar las sentencias correspondientes a cómplices y criminales de la dictadura.

¹² Por supuesto que esta oligarquía está situada, posee rasgos propios y en su complejidad se subordina al sistema capitalista e imperialista internacional.

Ya en las reflexiones previas puede percibirse que no se trata de una deliberación acerca de filmes o sucesos históricos de manera discontinua, sino del análisis de la interrelación productiva entre la experiencia histórica y las representaciones y construcciones imaginarias con que la cinematografía las re-crea. En este sentido me interesa plantear e investigar el modo en que algunos filmes al contarnos la historia que sucedió la re-articulan de un modo estratégico y transformador. Esta readaptación a un presente amenazante permite implantar un foco de resistencia y esparcir el fuego de la esperanza, en el sentido que lo propusiera Benjamin. Las películas operan sobre el pasado, recreando núcleos referenciales hundidos en el silencio; al intervenir y alterar esos referentes traumáticos no solo cambian el pasado, amplifican, además, las condiciones de posibilidad para modificar el presente y el futuro comunitarios.

El objetivo de este estudio, y lo he venido ejecutando desde la primera línea, es analizar esta reciprocidad entre cine y experiencia socio-histórica y verificar los canales de intercambio entre las dos entidades. Resulta fundamental estudiar el modo en que la sociedad condiciona a la realización fílmica y, concordantemente, el modo en que el filme influye en la transformación de la sociedad. Se trata de un enfoque intersticial que privilegia los puntos de contacto y los efectos recíprocos entre ambas realidades. Desde esta perspectiva resultan privilegiados los aglomerados significativos que permanecen como enunciados atribuibles tanto a la experiencia social como a su representación.¹³

Cine: memoria y creación simbólica del futuro

a) Procedimiento estético estructural

Sería ingenuo proponer que este valor transformativo de la experiencia social de algunos filmes pudiera deberse a algún tipo de virtud profética de los guionistas o directores, quienes estarían, supuestamente, mejor dotados para predecir el futuro. Sin

¹³ El concepto de experiencia social es totalizador e incluye todas las series materiales y simbólicas integradas en la percepción de la existencia humana como experiencia comunitaria, y en este caso, sin dejar de ser totalizador, lo pertinente para la parcialidad argentina. Gran parte de esta totalidad está compuesta por prácticas de representación entre las cuales se encuentra el cine. A su vez, el concepto del cine como instrumento representacional es fragmentador en tanto que separa una práctica de representación de las series sociales que son su contexto y sin las cuales perdería su posibilidad de significar e incluso de existir. Queda claro que, en esta confrontación, metodológicamente planteada, se opone de manera consciente una totalidad con una de las partes que la componen como si fueran series equivalentes ontológicamente. Considero que analíticamente es el procedimiento más enriquecedor.

embargo, más allá de su influencia, mayor o menor, anterior o posterior, sobre el orden social, estas visiones “premonitorias” y transformadoras se plasman, con fuerza ya residual pasado el siglo XX, en películas que confrontan vigorosamente estructuras hegemónicas. Un ejemplo magnífico de este fenómeno lo vemos en *The Great Dictator* de Charles Chaplin (1940), cuya clara oposición al fascismo como ideología dominante de la época lo instalaría como un filme adelantado a su tiempo.¹⁴ En rigor se trata, justamente, de un filme de su tiempo. Podría decirse de un filme apasionadamente predispuesto a intervenir, específicamente, en las discusiones de su tiempo. Resulta productivo e iluminador continuar interpretando este ejemplo notable: muchas de sus estrategias y procedimientos se asemejan y funcionan de un modo análogo a las de los filmes que serán centralmente enfocados en este estudio. En primer término, la narración de *El gran dictador* enfoca las alternativas políticas de su tiempo fingiendo una imposible neutralidad y haciendo actuar a sus personajes como si lo horroroso no lo fuera, especialmente haciendo proliferar la parodia en todos los espacios del filme. A estas dos alteraciones que invierten el estado inicial como un modo de compensar lo inaceptable, se sucede una nueva reversión: la víctima pasa a ocupar el lugar del victimario y esta operación produce una nueva identidad y una nueva conciencia social en los victimizados, la única que podrá vencer verdaderamente al autoritarismo nazi.¹⁵

Este tipo de narrativas, que consiguen transmitir e imponer un significado políticamente eficaz a través de sucesivas y combinadas alteraciones e inversiones, resulta efectivo, entre otros motivos, porque tanto el espectador como los emisores se encuentran aunados en la órbita del deseo y la necesidad de alcanzar transformaciones del orden político. De este modo el mensaje fílmico resulta un enunciado que interviene apelando y posibilitando un cambio en el repertorio de imágenes de tal manera que resulten socialmente deseables.¹⁶

¹⁴ Curiosamente, considerando este carácter supuestamente anticipatorio, debe mencionarse que Hollywood en general fue hostil a la realización del filme y que Chaplin debió financiarlo por completo. Aunque fue estrenado en 1940 y nominado para cinco premios Óscar no recibió ninguno. Las fechas de estreno internacionales resaltan más enfáticamente su carácter precursor y su enunciación transformadora: Francia 1945, Argentina 1945, Alemania Occidental 1958, Japón 1960, España 1976 (IMDb). Por otra parte, no es una coincidencia que el modelo explicativo general de este estudio se extraiga a partir del relato sobre una “gran dictadura”.

¹⁵ *La vita è bella* de Roberto Begnini (1997) reinstaura operativas narrativas muy similares para desarrollar un tema emparentado.

¹⁶ Hay, en el presente modelo analítico, una cierta analogía con la teoría de actos de habla de John Austin, tal como la propone en su clásico *How to Do Things with Words* (1962), en tanto que una enunciación producida de un modo desviado, por ejemplo, un pedido

Retornando al caso puntual de los roles sociopolíticos del cine argentino y su alternada evolución es necesario remarcar que, aunque su carácter y alcance han sido extremadamente determinados por los vaivenes de la escena política nacional,¹⁷ de todas maneras, y a pesar del terror todavía presente, tras la finalización formal de la dictadura se produjo la emergencia de filmes que operan con mecanismos conceptualmente análogos a los señalados en el clásico de Charles Chaplin. Filmes que deliberadamente se concentran en el ejercicio de la representación como intervención política de manera casi inevitable en función de su contexto. De este modo, dichas representaciones prescriben las recetas y las reconversiones simbólicas conducentes al pasaje desde una dictadura atroz a una nueva forma de convivencia comunitaria. Es necesario destacar que estos filmes se realizan en un medio socio-político amenazante que titubea entre el deseo de construir un espacio democrático a partir de los escombros ensangrentados del pasado y el chantaje intimidatorio siempre presente de los ¿ex?- represores destronados.¹⁸ Nunca podrá insistirse demasiado acerca de la valentía con que directores, guionistas, actores y colaboradores en general pusieron el cuerpo allí mismo donde los desaparecidos habían sido despojados de los suyos.

Intentaré analizar, con el modelo ya comentado, dos filmes que además de marcar y construir historia, producen, a través de inversiones compensatorias, enunciados que desocultan las posibilidades verdaderas de un orden social igualitario y auténticamente reconciliatorio.

b) El pueblo como cuerpo victimizado y el retorno de la consciencia (Darse cuenta)

Darse cuenta de Alejandro Doria (1984) podría clasificarse dentro del subgénero “enfermos incurables y curas milagrosas.” Este enunciado no posee ninguna clase de ironía. El eje salud/enfermedad había sido la metáfora más extendida y auto-convincente de los discursos amenazantes y, a la vez, auto-celebratorios del

formulado como pregunta, consigue un efecto ilocutivo en el receptor con consecuencias perlocutivas en el contexto. De este modo la emisión, una vez completado el acto comunicativo, altera las relaciones entre los interlocutores y las de estos con el referente.

¹⁷ Piénsese en la rigurosa y a veces absurda e incluso criminal censura instaurada por la dictadura en oposición con la política estatal del Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales.

¹⁸ Vuelvo a mencionar el memorable estudio *Bending the Frame* de Fred Ritchin (2013). En sus capítulos 5 y 6 “Of Healing and Peace” y “The Front Page and Beyond”, ejemplificando cuestiones teóricas, intermitente y tal vez involuntariamente, realiza un penetrante testimonio de la inestabilidad institucional y el clima violentamente antagónico que caracterizaron a toda la década de los ochenta en Argentina.

despotismo militar. De este modo los activistas sociales solidarios, los combatientes por un mundo mejor (en muy escaso porcentaje guerrilleros) y la oposición política eran metaforizados como un cáncer al que era necesario extirpar para eliminar de un modo completo a esos cuerpos extraños y antipatrióticos. Vale mencionar que la extensión de dicha metáfora proponía, a veces de un modo abierto, que los paramilitares eran los anticuerpos necesarios para la salud del cuerpo nacional y el absoluto dominio militar su mejor médico. Considerando este antecedente la película de Doria hace énfasis en la inversión de la metáfora: el cuerpo enfermo y moribundo del Pueblo, “Juan” (Darío Grandinetti), es infatigablemente atendido y curado por el doctor Ventura (Luis Brandoni), quien, en relación inversa al significado de su nombre, es un hombre extremadamente infeliz.

Los personajes de *Darse cuenta* deambulan aleatoriamente a través de un espacio denso, monótono y carente de significado que no les permite visualizar sus potenciales metas verdaderas. Instalados en este universo opaco, limbo que se asemeja más al infierno que a una forma de vida tolerable, los personajes participan en la instauración de sus propios cepos existenciales. En este mundo egoísta y desprovisto de sentido, de un modo muy marcado, no hay amor ni hay solidaridad: la desaparición del tiempo y de los procesos históricos resulta tan agobiante para los personajes como para el espectador. Este universo insensible e in-significante, acentuando su aparente a-historicidad, simula no haber sido construido jamás y, a la vez, en virtud de su condición de creatura está contaminado por un indescifrable pecado original. Del mismo modo, la tonalidad de las relaciones interpersonales a gran escala, al carecer de origen y motivo, organiza a un conglomerado social en el que, supuestamente, nada puede ser modificado. La configuración del filme, de manera casi evidente, como alegoría nacional es un gran acierto en tanto que, entre otros logros, permite una modulación estética neo-kafkiana altamente eficaz, sin desviarse, ni por un momento, de la línea significativa dominante que representa a la monstruosidad dictatorial. Aunque tal vez no se trate de una estética neo-kafkiana (planificada) sino del único modo en que el director y los guionistas podían representar la experiencia existencial de esa etapa funesta.

La narración se sitúa, explícitamente, en los últimos años de la dictadura genocida.¹⁹ Juan, un joven sencillo y trabajador, “un partidario de la vida”, como diría Silvio Rodríguez, es arrollado por un automóvil descontrolado y a consecuencia de

¹⁹ El filme sitúa el comienzo de la trama de un modo bastante explícito a mediados de 1981.

este “golpe violento” queda en un estado aparentemente vegetativo y terminal. En estas condiciones la víctima es instalada en la camilla hospitalaria de una institución médica en la que los doctores están, visible y corporativamente, más preocupados por complacer a la jerarquía burocrática que por curar. El doctor Ventura es el único que percibe, y al único que le importa, un estremecimiento de dolor y un casi imposible pedido de ayuda realizado por la mano del “cuerpo” victimizado en estado de coma.²⁰ Este es el momento de anagnórisis para el doctor, el momento del “darse cuenta” al que alude el título de la película: esta percepción del otro como un semejante lo reinstala en su verdadera identidad de médico y de ser humano.

Los militares preconizaban la amputación o extirpación de los miembros anómalos y enfermos del cuerpo social. Siguiendo la metáfora, cuando la amputación no garantizaba el retorno de la salud el procedimiento necesario era la eliminación de la parte afectada. En este contexto todos los doctores del hospital, incluyendo de modo tajante a sus superiores jerárquicos, consideran el abandono de Juan a su propia muerte como la única opción aceptable. Invirtiendo estos dos mandatos metafóricos el doctor Ventura pone todas las mejores energías de su caudal existencial en la labor minuciosa, extensa y simbólicamente clandestina de curar a Juan.

El proceso paulatino de la muerte a la resurrección del cuerpo social,²¹ simbolizado por la corporalidad traumatizada de Juan, reconecta al doctor Ventura con las órbitas previamente enmudecidas de sus sentimientos y su responsabilidad social. La narración adquiere un giro metafórico brillante al remarcar que la cura, que en este caso es el resurgimiento de una vida plena, y de una sociedad liberada del agobio asfixiante de la dictadura, jamás puede alcanzarse sin una participación volitiva, activa y comprometida de la víctima que, entonces, pasa a ser protagonista de su propia historia. En rigor la película de Alejandro Doria nos remite tanto a la espantosa imposición de la dictadura como al proceso de transformación social posterior, doloroso y combativo, en el que el pueblo argentino se ha visto envuelto por al menos tres décadas.

²⁰ Por los *flashbacks* de la escena y su carácter intensamente transformativo podría tratarse de una percepción volitiva más perteneciente al plano de los deseos emotivos que al del mundo referencial. Cabe señalarse que el doctor Ventura y la enfermera Águeda, entre todos los profesionales del hospital, son los únicos que ven el mensaje emitido por el cuerpo de Juan y su profunda carga significativa.

²¹ La similitud, buscada o no, con el poema “Masa” de César Vallejo resulta muy productiva emocionalmente. De un modo oblicuo puede señalarse que el único tema musical de la banda sonora es la canción “La maza” de Silvio Rodríguez. En esta la cuestión de la conciencia personal y su vínculo necesario con la acción comunitariamente solidaria es el tema principal.

c) *La restitución de la identidad y la historia verdadera* (La historia oficial)

Corroborando esta línea de lectura y análisis, me interesa analizar algunos aspectos reveladores del clásico de Luis Puenzo *La historia oficial* (1985). Debe señalarse que, el filme obtuvo un más que merecido reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional, incluyendo un Óscar a la mejor película en lengua extranjera. Esta resonancia en la esfera cultural le otorgó al filme un rol remarcable en la vida política del país en tanto acelerador y sostenedor de los procesos sociales necesarios para reconfigurar una sociedad democrática. La inesperable brillantez de la cinta, estrenada a poco más de un año de terminada la dictadura, y este mismo contexto tan riesgoso en el cual se propone que las víctimas del “proceso” pertenecieron a todos los estratos sociales, le han dado un lugar único en la historia del cine argentino. Puede proponerse que fue el primer largometraje, o al menos el que más eficazmente adelantó, de un modo concreto, explícito y valeroso, la instauración de una política orgánica de derechos humanos.²²

Me detendré entonces en la clase de operaciones que realiza el filme en concordancia con las ya observadas tanto en *El gran dictador* como en *Darse cuenta*. El personaje protagónico, Alicia de Ibáñez,²³ es una profesora de Historia Argentina que

²² En Argentina puede señalarse la presencia temprana de un cine revolucionario de gran impacto con filmes como *Las aguas bajan turbias* (1952) de Hugo del Carril o *La hora de los hornos* (1968) de Pino Solanas. *La historia oficial* representa, constituye y empuja un movimiento social tremendamente transformativo, pero de una naturaleza divergente a la de los movimientos de liberación nacional. En este paradigma se trata de restablecer las condiciones de posibilidad para una nueva discusión política a partir de la implementación de la justicia de un modo no condicionado como respuesta a las violaciones de los derechos humanos en general. Del mismo modo el libro colectivo *Nunca más* (1984) ha funcionado como un referente y una de las obras esenciales del siglo XX, para Argentina y con un remarcable alcance internacional. Tanto el filme como el libro también han recibido críticas muy amargas que los postulan como enunciadores y alentadores de la “teoría de los dos demonios”. Según esta lectura antagónica ambos monumentos culturales establecerían una equivalencia entre la violencia de los grupos de combatientes de izquierda y la violencia “infinitamente mayor” de la represión militar; la que además se podría ver justificada por la primera. Dejando en claro que no adhiero a semejante interpretación del trabajo de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, el contexto social de 1984 explicaría cualquier tibieza o ambigüedad a la que hubieran tenido que recurrir, estratégicamente, los activistas de derechos humanos. Del mismo modo resulta una superficialidad analítica considerar como significado global de *La historia oficial* algunos enunciados de algunos personajes que representan muy bien los enunciados ambiguos y desconcertantes que emitían muchos argentinos en aquel momento.

²³ José C. Ibáñez escribió una serie de manuales de historia universal y especialmente de historia argentina, entre los que se destaca el ignominioso *Historia de las instituciones argentinas desde 1810* con el que se pretendía esquematizar el entendimiento de la historia argentina con que redondeaban su curriculum los estudiantes de bachillerato de quinto año durante la dictadura. De este modo su versión antinacional y ultraderechista de los procesos históricos universales y especialmente argentinos se diseminó a través de sus libros de texto de memorización obligatoria y contenidos indiscutibles para todos los estudiantes de secundarias estatales del país. Este vergonzante capítulo de la historia universal de la infamia impuso la

desconoce todos los aspectos revisionistas y democratizadores de su disciplina académica y que, en consecuencia, impone autoritariamente una versión de la historia nacional dogmática, derechista y funcional a la dictadura. Aun así, su accionar es, aparentemente, inocente en tanto que ella intenta establecer con lealtad y rectitud la única historia que conoce o la única a la que ha tenido (o ha querido tener) acceso. Dicho de otro modo, aunque pragmáticamente comienza siendo una mentirosa no lo hace intencionalmente y, por lo tanto, a nivel semántico y descontextualizado, es una persona que realiza su trabajo con una ignorante, pero firme honestidad.²⁴

La trama construye la identidad de Alicia como la de una persona que posee un desconocimiento hiperbólico de sí misma y de sus condiciones de existencia. Además de ejercer esta esmerada ignorancia Alicia se aferra desmesuradamente a una jerarquía de principios carentes de substancia e inflados de autoritarismo. Presuntamente este principismo vacío y esta desconexión con las situaciones más elementales de su subjetividad se originarían en un trauma formativo infantil: la muerte de sus dos padres en un accidente automovilístico es tergiversada por su abuela como un viaje interminable cuyo final ella espera inútilmente, leyendo cartas inventadas, sufriendo la angustia de sentirse abandonada y dispuesta a creer lo que le dijeran. Este hecho, ambiguamente, hace que creamos en su conversión y simpatizamos con ella. Paso a revisar las series existenciales que configuran su cuidada e imposible ignorancia, que, de todos modos, no deja de resultar verosímil: 1) su desconocimiento desde su infancia hasta “ser mayor y ver la tumba” de la muerte de

manipulación evidente del conocimiento formativo por parte de los militares y el desgarro y el temor por un estudio significativo de la historia por parte de los estudiantes. No sé si se trata de una coincidencia o de una cita voluntaria, la conexión es evidente para quienes estudiamos a ese nivel en Argentina durante aquel tiempo y el apellido tomado del esposo por la protagonista resulta, como mínimo, un lapsus revelador. Por otra parte, más allá de la coincidencia con la órbita de los sentimientos y la orientación política expuestas por *La historia oficial*, las clases de secundario durante la dictadura jamás poseían el debate, la discusión, el interés y la apertura bibliográfica a las que asistimos en la clase de historia representada por el filme. Debemos recordar, más allá de la evidente existencia de prácticas de resistencia por parte de los estudiantes, la sistemática desaparición de adolescentes por el mero hecho de intentar participar activamente en el entendimiento de sus contextos. Considérese como un ejemplo la aterradora *Noche de los lápices* y véase el apartado relativo a los “Estudiantes de secundario” en el capítulo II, “Víctimas”, del *Nunca más*. En la estructura de jerarquías inapelables e intervenciones autoritarias omnipresentes de la dictadura, los colegios secundarios, al igual que las fábricas, las plantaciones o el aparato judicial funcionaban dentro de un marco represivo sin antecedentes en la historia del país. El mecanismo de presentar la situación ideal como un logro ya presente se repite hasta en estos detalles del filme para producir el significado transformativo que venimos señalando.

²⁴ Resulta relevante establecer el paralelo con Hanna Schmitz el personaje protagonista de *The Reader* de Stephen Daldry (2008), en tanto que su complicidad con el nazismo es resultado de su ignorancia sideral y que su integridad personal es el único punto que permanece indiscutible.

sus padres; 2) su desconocimiento de su disciplina académica, influido por su dependencia y sumisión a estructuras autoritarias; 3) su desconocimiento de la desaparición y tortura de su mejor amiga como motivo del exilio de la misma; 4) su desconocimiento de las desapariciones en general y especialmente de la de los padres de su hija, a la que, fervientemente, cree adoptada cuando en realidad es apropiada; 5) el desconocimiento de la identidad de su propia hija, justamente el desarrollo de este eje constituye la línea principal de la trama; 6) el desconocimiento de la identidad y la ocupación de su marido, fácilmente identificable como un abogado vinculado al vaciamiento económico del país al servicio de empresas estadounidenses y, muy posiblemente, partícipe de la explotación económica de víctimas desaparecidas mediante la aplicación de torturas. Una persona tan frondosamente ilimitada en su ignorancia pasa a ser inimputable de su complicidad con todo lo aborrecible que sistemáticamente desconoce. Los espectadores dejamos de considerarla una represora victimaria para pasar a percibirla como una víctima reprimida que con la misma honestidad terca con que ejercía su ignorancia pasa a emprender la investigación rigurosa de sus verdaderas condiciones de existencia.

Difícilmente podría desarrollarse con mayor densidad el recurso narrativo de la inversión compensatoria y transformativa. El relato parece perder sus aristas inverosímiles y los espectadores, en nombre de una estructura de sentimientos y de una agenda política, deseamos creer en esta transformación de Alicia, tan súbita y extrema como la del país. En rigor Alicia se constituye como el ideograma de numerosos grupos sociales “imparciales” que presuponían un grave peligro para el desarrollo de la democracia y de la lucha por la vigencia de los derechos humanos. Alicia representa al comienzo a la cómplice y al final a su extremo opuesto, la denunciante. Sin embargo, entre medio de ambos lugares también encarna a los grupos de argentinos que por miedo, ignorancia, confusión y una total carencia de responsabilidad social, apoyaron (o no rechazaron) a la dictadura genocida. A pesar de las numerosas opiniones adversas que proponen esta dualidad de Alicia como una manifestación de la “teoría de los dos demonios” como sustento del filme,²⁵ quisiera señalar que la enunciación fragmentaria de dicha percepción ideológica por parte de algunos personajes no contamina a la totalidad del filme, sino que caracteriza a dichos personajes. En este caso es un error tomar la parte por el todo. Al contrario, quisiera sugerir que los guionistas tenían, muy probablemente, una clara conciencia del

²⁵ Para aclarar esta problemática sugiero volver a la nota 22.

problema que representaba ese voluminoso grupo de habitantes todavía indecisos y temerosos de un retorno de los militares al poder. En la Argentina de ese momento había quienes, sin haber sido cómplices directos de ninguna manera y manejando, de un modo quizás voluntario, una información mínima, argumentaban que esta insistencia en la denuncia de las actividades represivo-genocidas de la dictadura podía hacer enojar a los militares y llevarlos nuevamente al poder. Este retorno dictatorial hubiera sido posible sin la oposición explícita y arriesgada de numerosos grupos de argentinos durante la década de los ochentas.

El personaje de Alicia se equipara con aquellos argentinos que prefirieron no cuestionar o incluso creer en la “realidad” construida por la dictadura y que, ante la caída del sistema genocida, querían reagruparse, a pesar del miedo, con aquellos que defendían las libertades, la transparencia de los poderes y la práctica incuestionable de los derechos humanos. Como puede verse, los guionistas del filme manejaron de una manera exitosa la ecuación política del momento en tanto que la película ayudó a reintegrar a muchos argentinos “desorientados” en el espacio de la democratización.

Volviendo entonces al personaje de Alicia, tan imposible como necesario, podemos señalar que muchos matrimonios entre represores y cómplices de la criminalidad dictatorial se desmoronaron durante los años del terrorismo de estado. La separación legal o de hecho eran las únicas figuras valederas en tanto que el divorcio vincular se reinstauró recién en 1987. Sabemos de la separación del contralmirante Chamorro, director de la E.S.M.A. en sus peores años, pero resulta claro que no se debió a las causas que expone *La historia oficial*.²⁶ Concretamente mi planteo es que si bien muchas familias vinculadas a la cosmovisión y los delitos de la dictadura terminaron desintegrándose, este no fue el desenlace mayoritario ni, de ninguna manera, se impuso aún antes del ascenso al poder del alfonsinismo. De hecho, la mayoría de los apropiadores de los hijos sistemáticamente robados a sus madres embarazadas y desaparecidas, negaron la genuina identidad de sus hijos apropiados y solo algunas de estas parejas llegaron a una salida negociada compartiendo la tenencia de estas víctimas con sus familiares legítimos. De hecho, en el filme asistimos, como si pudiera haber sido una realidad nacional, a una ruptura matrimonial por los motivos más profundos y verdaderos de un modo inmediato y expeditivo. La imposibilidad histórica queda diluida por la verdad poética y este es el

²⁶ Resulta significativo remarcar que el derrumbe vertiginoso, absoluto y definitivo del matrimonio de Alicia y Roberto, un matrimonio que el restablecimiento de la honestidad y la verdad torna imposible, se percibe de un modo anacrónico y adelantado a su época como un divorcio.

modo en que la narración construye futuro. Por otra parte, la trama va aún mucho más lejos: nos muestra a una madre apropiadora, que ya consciente de haberlo sido, coopera, voluntaria y lealmente, con una madre y abuela de desaparecidos que está en busca de su nieta. Semejante tipo de asociación era un hecho prácticamente imposible durante la vigencia institucional de la dictadura e incluso inusual durante sus diversas formas de continuismo. Sin embargo, *La historia oficial* tiene la destreza estética y emocional de envolvernos utópicamente en una “realidad” organizada por el valor, la lealtad, la coherencia y el amor humanitario que nos convoca, e incluso nos obliga, a luchar por la restitución de un mundo que creíamos olvidado y destruido para siempre.

El sonido del silencio y el retorno del diálogo

Entiendo que al cerrarse este análisis puede visualizarse la intervención de la cinematografía argentina en la articulación de la esfera política, más enfáticamente desde 1984 y con una continua productividad cultural hasta el presente.

Para concebir el significado de este hecho es necesario revisar, aunque más no sea de un modo breve, la operativa del gobierno dictatorial sobre la producción, circulación y recepción discursiva a todos los niveles de la sociedad. Dejemos de lado la omnipresencia de la censura y omitamos la reflexión acerca de la quema de libros en numerosas instituciones educativas. La catástrofe imborrable se produjo mediante el monopolio dictatorial sobre todo tipo de discursividad. Los militares se introdujeron, como nunca lo habían hecho en sus dictaduras anteriores, en cada ámbito de la vida social. Escuelas, sindicatos, cine, televisión, organismos de gobierno,²⁷ reuniones de personas en la vía pública, prensa escrita...todo lo que involucrara algún tipo de comunicación o comunidad estuvo sujeto a interventores u otras figuras pertenecientes a la rigurosa estructura jerárquica de la dictadura. La intención y el efecto más inmediato de esta invasión fue la producción de discursos pro-militares por parte de todos los pobladores. Esta apropiación ilimitada de la esfera pública originó una alarmante distorsión en la percepción y construcción de “realidad” que

²⁷ Del mismo modo en que disolvieron el Parlamento y lo reemplazaron por una asamblea de impostores (Comisión Asesora Legislativa), destituyeron a la Corte Suprema de la Nación, prohibieron de manera absoluta la actividad de los partidos políticos “democráticamente” reconocidos, e incluso se infiltraron en reuniones de religiosos opositores.

aún persiste en la segunda década del siglo XXI.²⁸ El triunfo electoral del macrismo es la mayor prueba del continuismo ideológico dictatorial y de sus nuevas estrategias, mayormente persuasivas y basadas en la creencia acrítica en la “realidad” bombardeada por el aparato masmediático. Pierre Bourdieu en su incisivo trabajo *Sobre la televisión* (1997) especifica, de una manera convincente, las formas en que la gran maquinaria televisiva, a causa de su estructura funcional, banaliza los referentes y vuelve superficiales los mensajes. Este modelo explica tanto la permanencia como la radical insubstancialidad de figuras ejemplares a la manera de Legrand o Tinelli.

Esta distorsión del pacto comunicativo esencial, al que debe sumarse la tortura en tanto herramienta mediadora comunicacional durante sus momentos de mayor esplendor, fue inmediatamente percibido y entendido. El visionario Rodolfo Walsh lo diagnosticó en el mismo momento en que la estructura dictatorial se estaba solidificando. Cito su afamada y emblemática interpelación perteneciente a Cadena Informativa: “El terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad. Derrote al terror. Haga circular esta información.”²⁹

De algún modo, la historia del cine argentino posterior a la dictadura fue una respuesta, con inflexiones y perspectivas variadas, en muchos casos valiente y valiosa, a la propuesta de Rodolfo Walsh. Fue derrotando al terror y destruyendo las murallas de silencio que se llegó, de manera irreversible, a la posibilidad de comunicación y significación comunitarias, con todos los aspectos problemáticos que posee y que nunca pueden dejar de apreciarse lo suficiente. Estas banderas siguen ondeando y sosteniendo el ejercicio de la resistencia y la justicia aún durante los momentos de extravío más confusos y demoledores.

Obras citadas

Austin, John. *How to do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962.

²⁸ *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies* de Noam Chomsky (1989) analiza cómo en contextos “democráticos”, la prensa escrita y la circulación de información formatea nuestra percepción de la experiencia social en función de los intereses de diversos grupos de poder. Imagínense en un medio absolutamente controlado y carente de discusión, como lo era la argentina dictatorial, las escasas opciones cognitivas de los habitantes del país.

²⁹ En este caso cito de la contratapa de *Ancla. Rodolfo Walsh y la agencia de noticias clandestina*.

- Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History" en *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969. 253-264.
- Bourdieu, Pierre. *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Camila*. Dir. María Luisa Bemberg. Intérop. Susú Pecoraro, Imanol Arias, Héctor Alterio. GEA Producciones, 1984.
- Cautiva*. Dir. Gastón Biraben. Intérop. Bárbara Lombardo, Susana Campos, Hugo Arana. Cacerolazo Producciones, 2004.
- Cazadores de utopías*. Dir. David Blaustein. Documental. INCAA, 1996.
- Chomsky, Noam. *Necessary Illusions. Thought Control in Democratic Societies*. Brooklyn, NY: South End Press, 1989.
- CONADEP. *Nunca más*. Buenos Aires: E.U.D.E.B.A., 1984.
- Copertari, Gabriela. "Violencia de Estado y venganzas privadas en *El secreto de sus ojos*". Gabriela Copertari y Carolina Sitnisky (Eds.) *El estado de las cosas: Cine latinoamericano en el nuevo milenio*. Madrid: Iberoamericana, 2015. 23-46.
- Darse cuenta*. Dir. Alejandro Doria. Intérop. Luis Brandoni, China Zorrilla, Darío Grandinetti. Rosafrey, 1984.
- El clan*. Dir. Pablo Trapero. Intérop. Guillermo Francella, Peter Lanzani, Lili Popovich. El Deseo, INCAA, 2015.
- El elefante blanco*. Dir. Pablo Trapero. Intérop. Ricardo Darín, Jérémie Renier, Martina Gusmán. Patagonik Film Group, 2012.
- El secreto de sus ojos*. Dir. Juan José Campanella. Intérop. Ricardo Darín, Soledad Villamil, Guillermo Francella. Distribution Company, 2009.
- El exilio de Gardel*. Dir. Fernando Pino Solanas. Intérop. Miguel Angel Solá, Gabriela Toscano. Tercine, 1985.
- Garage Olimpo*. Dir. Marco Bechis. Intérop. Antonella Costa, Carlos Echeverría, Dominique Sanda. Paradis Films, 1999.
- Hall, Stuart, ed. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE Publications, 2001.
- Ibáñez, José. *Historia de las instituciones argentinas desde 1810*. Buenos Aires: Troquel, 1969.
- INCAA. *Anuario 2014 de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina*. Buenos Aires: INCAA, 2015.
- Infancia clandestina*. Dir. Benjamín Ávila. Intérop. Teo Gutiérrez Moreno, Natalia Oreiro. Historias Cinematográficas Cinemanía. Habitación 1520 Producciones, 2012.

- Jameson, Fredric, "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text* No.15 (Autumn 1986): 65-88.
- Juan Moreira*. Dir. Leonardo Favio. Intérop. Rodolfo Bebán, Alba Mugica. Centauro Films, 1973.
- Kamchatka*. Dir. Marcelo Piñeyro. Intérop. Ricardo Darín, Cecilia Roth. Patagonik Film Group, 2002.
- La deuda interna*. Dir. Miguel Pereira. Intérop. Juan José Camero, Gonzalo Morales. British Film Group, 1988.
- La historia oficial* Dir. Luis Puenzo. Intérop. Héctor Alterio, Norma Aleandro, Chela Ruiz. Historia Cinematográfica, 1985.
- La hora de los hornos*. Dir. Fernando Solanas y Octavio Getino. Documental. Grupo Cine Liberación, 1968.
- La noche de los lápices*. Dir. Héctor Olivera. Intérop. Alejo García Pintos, Vita Escardó, Pablo Novak. Aries Cinematográfica, 1986.
- La vita è bella*. Dir. Roberto Benigni. Intérop. Roberto Benigni, Nicoletta Braschi. Miramax International, 1997.
- La muchachada de a bordo*. Dir. Enrique Cahen Salaberry. Intérop. Leo Dan, Carlos Balá, Tito Lusiardo. Argentina Sono Film, 1967.
- Las aguas bajan turbias*. Dir. Hugo del Carril. Intérop. Hugo del Carril, Adriana Benetti, Raúl del Valle. Black & White, 1952.
- Los hijos de Fierro*. Dir. Fernando Solanas. Intérop. Martiniano Martínez, Julio Troxler, José Almejeiras. Grupo Cine Liberación, 1972.
- Los rubios*. Dir. Albertina Carri. Documental. Primer Plano Films, 2003.
- Ritchin, Fred. *Bending the Frame*. New York: Aperture, 2013.
- Secret in Their Eyes*. Dir. Billy Ray. Intérop. Nicole Kidman, Julia Roberts, Chiwetel Ejiofor. Gran Via Productions, IM Global, Ingenious Media, 2015.
- Solomianski, Alejandro. "El delta de los planes que se bifurcan: una conversación con Ana Piterbarg". *A Contracorriente*. Vol. 13, No. 1 (Fall 2015): 304-316.
- Standard Operating Procedure*. Errol Morris. Documental. Participant Media, 2008.
- The Great Dictator*. Dir. Charles Chaplin. Intérop. Charles Chaplin, Paulette Goddard. Charles Chaplin Film Corporation, 1940.
- The Reader*. Dir. Stephen Daldry. Intérop. Kate Winslet, Ralph Fiennes, David Kross. Mirage Enterprises, 2008.

- Uranga, Washington. "Política y comunicación, caras de la misma moneda". *Página 12*. 8 marzo 2016. <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-294062-2016-03-08.html>
- Vallejo, César. "Masa". *Obras Completas: VIII. Poemas humanos. España aparta de mí este Cáliz*. Barcelona: LAIA, 1977. 125-126.
- Walsh, Rodolfo. *Ancla: Rodolfo Walsh y la agencia de noticias clandestina (1976-1977)*. Buenos Aires: Editorial Sudestada, 2014.