

La construcción del relato de la historia argentina en el cine, 1983-1989

MARIO RANALLETTI

El cine tiene, entre muchas otras, la posibilidad de contar historias. Es uno de los estímulos - además del esparcimiento- que a pesar de la gran influencia de la televisión y el video hogareño, sigue vigente para convocar al espectador a las salas de proyección¹. Inclusive, poco cabría esperar de la pantalla chica si se obviara la emisión de películas. Como un recurso con características propias, el acercamiento de los cineastas a ciertos temas - documentales o ficcionales- proporciona al historiador una vía de acceso a visiones del pasado vigentes en parte de la sociedad². En muchos casos, las ideas presentes en los films pueden instalarse, bajo determinadas circunstancias, como visiones válidas o «verdaderas» para una sociedad; el cine, como -entre otros- señala Charles L. Gesheker³, tiene el poder de hacer circular entre una audiencia masiva, no sujeta a compulsión, una serie de conclusiones de corte histórico que presentan ciertos films. Esta función de los films, como conformadores de una representación colectiva del pasado y como transmisores de la misma, puede verificarse en el caso de la Argentina. Películas como *La hora de los hornos* (Dir. Solanas y Gettino, 1968, 1973), *El santo de la espada* (dir .Torre Nilsson, 1970) o *La guerra gaucha* (dir .Demare, 1942) contribuyeron a complementar la instrucción escolar recibida, las tiras cómicas, las novelas históricas, instaurando una sólida visión del pasado, que hasta hoy conserva vitalidad⁴; esta permanencia de ciertas visiones presentes en algunos films se debe en gran medida -para el caso de la Argentina- a un creciente retroceso de la educación formal en nuestro país. En este artículo intentaré mostrar como, ante la ausencia de un contradiscurso, la visión del periodo 1969-1976 (considerados los setenta) y de la dictadura militar (1976-1983) brindada por el cine argentino de modo sumamente homogéneo -con escasas excepciones- se ha consolidado como «el» relato de aquel tiempo para la mayoría de la sociedad. Como se evidencia en este ensayo, la precedente es un afirmación de muy difícil medida, para lo cual recurriré a una encuesta propia sobre historia argentina contemporánea y fuentes de información sobre ella, y a la consideración de determinados hechos políticos ocurridos en los últimos años en Argentina⁵.

El cine argentino del primer gobierno democrático de los años ochenta (1983-1989) se constituye, a mi entender, en el principal vehículo por el cual se comunica una visión del pasado reciente doloroso y traumático, que permite al público elaborar una idea sobre los desaparecidos y la justificación del terrorismo estatal. Esta representación vigente del pasado reciente de la Argentina, basada en la denominada *teoría de los dos demonios*⁶ y presente en varios films del periodo 1983-1987, junto a otras imágenes y discursos, contiene elementos fundamentales para pensar una posible identidad nacional actual⁷; la poderosa vigencia de esta visión -que explicaré más adelante- resulta de una combinación entre la retracción de la educación general⁸ y la nula participación de los historiadores en el debate sobre el pasado reciente⁹. Teniendo en cuenta que es un dato de la realidad el creciente distanciamiento de la población en general de las instancias formales de educación y el deterioro de la calidad de la enseñanza es un signo de los tiempos, no puede descartarse la importancia del cine (como conformación de una memoria filmica) o de otros medios de comunicación (periodismo escrito, radio, televisión) allí donde los especialistas han dejado espacios en blanco o las instituciones educativas fallan en proporcionar herramientas y conocimientos. Los esquemas transmitidos a través de los medios de comunicación, si no son puestos en cuestión por la educación, concluyen por dominar absolutamente nuestra percepción de los hechos que narran¹⁰.

El cine en Argentina, a partir de 1983, ha cumplido con esta tarea de mostrar a un público amplio un relato de la historia reciente. En nuestro país, una vez finalizada la última dictadura militar (1976-1983), no se concretó una dedicación de los historiadores profesionales y sus instituciones a la reconstrucción de esa historia reciente y traumática, colaborando en la elaboración de ese contradiscurso que se reclama. Hasta la fecha, es relativamente escasa la producción académica en torno a la historia contemporánea, teniendo en cuenta que el campo historiográfico nacional ha logrado reconstituir las discontinuidades provocadas por las administraciones militares y regularizar la producción académica¹¹. A pesar de estos logros de la historiografía nacional, creo que se está muy cerca de lo expresado por Robert A. Rosenstone: «[...] se está reduciendo el número de personas interesadas en la información que

ofrecen los historiadores. Pese al éxito de las nuevas metodologías, me temo que la academia es cada vez más incapaz de relatar acontecimientos que ayuden a comprender nuestro presente»¹². La ausencia de una producción historiográfica sólida sobre los últimos años de la vida nacional, la pérdida creciente de espacios educativos y la exclusividad expresiva que ha tenido la teoría de los dos demonios en el cine y los medios masivos -por carencia de una versión diferente-, pueden considerarse como los pilares de la conformación de la representación del pasado reciente que se halla vigente en la actualidad.

1. LA «TEORÍA DE LOS DOS DEMONIOS»: USO Y ABUSO

En primer lugar, como ejercicio historiográfico y pensando en receptores no entrenados en esta problemática, intentaré resumir en sus aspectos centrales los componentes de esta visión y su historia. Luego de ser enunciada -hacia 1982, cuando la retirada de los militares era un hecho-, a fuerza de repetición, esta versión sobre los hechos que desencadenaron la dictadura militar (su narración y justificación y el porvenir de la relación sociedad civil-fuerzas armadas), fue ubicada como el eje del debate y también de las decisiones políticas del momento. Esta formulación tiene el atractivo de facilitar la exención de responsabilidades de la mayoría de la sociedad frente a los crímenes cometidos durante la última etapa del gobierno peronista (1974-1976) y durante la dictadura: concentra las cargas en las organizaciones guerrilleras y en las fuerzas represivas estatales y paraestatales. La formulación inicial de la teoría de los dos demonios establecía dos actores principales en la escena política de la primera mitad de la década de 1970: en el marco de un nuevo retorno al sistema democrático (marzo de 1973), organizaciones guerrilleras ponían en cuestión al Estado, cumpliendo con directivas provenientes del exterior (Cuba y la URSS); ante esta situación -acompañada por una deplorable gestión gubernamental del peronismo-, las fuerzas armadas tomaron el control del Estado, respondiendo a una extendida demanda social de orden¹³. La respuesta de las Fuerzas Armadas derivó en el establecimiento de un Estado terrorista, que transformó esa demanda social en el exterminio de todas las formas de oposición, verdadero objetivo de la gestión dictatorial. Los crímenes más atroces de este siglo en nuestro país se llevaron a cabo en nombre del control social, la moral cristiana y de la defensa de una supuesta tradición argentina, llevada a cabo por una combinación inédita en la historia nacional de delincuentes comunes y funcionarios estatales. Un amplio consenso social acompañó la gestión del autodenominado «proceso de reorganización nacional», que se mantuvo en el gobierno hasta que una crisis cíclica de la economía argentina se combinó con una derrota en una guerra, hacia 1982.

En 1983, con el retiro de los militares, la sociedad toda debió enfrentar el reclamo de los damnificados directos por la dictadura: 30.000 desaparecidos - un tipo social nuevo- y cientos de miles de personas que habían sufrido alguna de las formas represivas implementadas por la dictadura desde 1976, como la cárcel, el exilio, la tortura, la muerte o la apropiación de menores. Aquella demanda social de orden de 1976 dio por resultado un panorama que la sociedad se resistía a asumir como propio: ¿habían cumplido las fuerzas armadas con la tarea encomendada o esta saga de muerte y debacle económica no se correspondía con las expectativas sociales? Mientras los diarios y los noticieros mostraban la existencia de campos de concentración y de tumbas clandestinas, la sociedad no podía eludir una toma de posición frente a estas evidencias y frente a las preguntas de los más jóvenes; ante la cuestión de que hacer con tantos torturadores y asesinos en las fuerzas de seguridad, comenzó a ser impulsada una explicación de estos sucesos que era funcional al objetivo de salvar responsabilidades colectivas: frente al terrorismo de la guerrilla se había erigido un terrorismo estatal aún más violento, que la sociedad en 1983 condenaba explícitamente con voto mayoritario al candidato de la Unión Cívica Radical (UCR), partido que prometía investigar las atrocidades cometidas durante el periodo 1976-1983 y perseguir judicialmente a los responsables. Este esquema permitía elaborar una explicación convincente sobre los orígenes y fundamentaciones de la violencia vivida, así como también proveía de argumentos poderosos a quienes avalaron los actos de la dictadura. Esta operación de «fundación de un pasado»¹⁴, estableciendo dos bandos enfrentados junto a una sociedad que sólo anhela la paz, el orden y el progreso económico, fue «abonado» por las intervenciones de algunos integrantes o simpatizantes de la guerrilla, que revisan y explican su pasado como la lucha del pueblo por la revolución socialista, algo muy alejado de la realidad.

2. EL CINE ARGENTINO DESPUES DE 1983

Varias películas comenzaron a diseñar un terreno propio donde se representó el decurso de los hechos de la historia contemporánea nacional. En el cine argentino, a partir de 1983, el énfasis y la preponderancia adjudicada a los hechos de violencia ocurridos, la ineficacia de la gestión de gobierno peronista y el «cansancio» en torno a ellos de la sociedad civil se convirtieron en lugares comunes. Siguiendo a Rosenstone y aceptando su clasificación genérica para los films que se seleccionan, debe decirse que: «[...] El film tradicional nos explica la historia como una narración con un principio, un

desarrollo y un final. Este relato lleva implícito un mensaje moral, por lo general optimista, que está impregnado de una concepción de la historia que se articula en términos de progreso, incluso en el caso de que se suscriban las teorías marxistas»¹⁵. Éste fue el *leit motiv* en el caso que nos ocupa.

El retorno al sistema democrático en 1983 liberó a gran parte del campo cultural e intelectual de nuestro país para abordar las circunstancias vividas durante el proceso de reorganización nacional¹⁶. A partir de la instalación en el gobierno de Raúl Alfonsín (UCR, 1983-1989), se diluyeron algunos de los peligros más serios para los creadores y para los productores; el cine argentino viviría una nueva época de gran afluencia de espectadores y de un importante reconocimiento en distintos festivales y certámenes internacionales.

En el primer año de democracia, el cine argentino recupera su nivel medio de producción anual. Como otras manifestaciones culturales, el cine buscará dar testimonio del pasado reciente y a través de imágenes, participar en el proceso de incorporación al imaginario colectivo de las aberraciones cometidas por la dictadura militar. Se habían producido algunas aproximaciones desde el cine al tema del terror estatal antes de 1983, apelando a recursos como metáforas, alegorías, o elipsis, que trataban de hablar sobre lo que no podía expresarse abiertamente por el peligro de censura, el exilio y/o la muerte que ello podía implicar para el artista. En estos casos, la asociación con la historia inmediata quedaba librada a la interpretación del espectador, quien podía o no estar preparado para cierta operación de decodificación que le requería el film; así, la vinculación del relato filmico con el pasado reciente o el presente, veía reducido su campo de posibilidades y de receptores a los iniciados en estas operaciones de traducción. La fuerza de la censura de la última dictadura militar y de la autocensura, sumados al poderoso aparato propagandístico implementado por los militares, obligaron a instrumentar estas estrategias de comunicación de contenidos e ideas y bloquearon un conocimiento inmediato y más amplio de la historia de 1976-1983. Quienes han analizado críticamente estos films coinciden -y esto ha sido también dicho en relación a los textos literarios de la época- en que las alegorías son fácilmente asociables a la dictadura militar. En estos films se emplean recursos metafóricos como lugares imaginarios o espacios simbólicos, que requieren de un público más parecido a quienes realizan los productos que a ese sujeto anónimo que es el espectador. En síntesis, este primer acercamiento al tema del desempeño de la dictadura militar en el cine, afrontó la dificultad de tener que utilizar un metalenguaje y códigos narrativos y estéticos no siempre compartidos, que redundó en un cercenamiento del número de receptores. Llegado el tiempo democrático, actores, autores y productores abordaran más directamente y sin censura oficial temas vinculados a la reciente dictadura militar. Se sucederán, entre muchas más, *No habrá más penas ni olvido* (1983), *La historia oficial* (1985), *La república perdida II* (1986), *La noche de los lápices* (1986) y, con menor repercusión en el público, *Un muro de silencio* (1993). Las historias que se cuentan en la mayoría de las películas citadas, el tratamiento de los temas que se hace difiere del acercamiento al tema antes de 1983; ahora el cine ubica su centro de interés en las víctimas y en los victimarios, represores y reprimidos, en torturadores y torturados, evitando un acercamiento explícito a la génesis de los conflictos que se muestran.

Una de las más importantes falacias, en la filmografía nacional sobre la dictadura militar del periodo considerado -pensando en el cine como vehículo de conformación de una representación de la historia-, ha sido la excesiva recurrencia en mostrar hechos consumados -enfrentamientos políticos, torturas, exilios, asesinatos-, estando ausente por lo general la historia previa de quienes protagonizan estos hechos; esto puede interpretarse como un guiño al espectador, considerando que éste conoce suficientemente esa historia anterior, o por lo menos, que dicho periodo no requiere revisión. Puede decirse que los films elegidos responden decididamente al clima de época en que fueron realizados, y mucho pueden decirnos sobre los primeros años de la recuperación de la democracia en los años 80. La producción de films ha sido más amplia que el recorte realizado en este trabajo; el criterio de selección de las películas estuvo dado por haber tenido en el momento de su estreno una amplia repercusión de público. Un ejemplo puede ilustrar la viabilidad del criterio: la primera emisión por la televisión abierta de *La noche de los lápices* cuenta con el récord de audiencia para una sola emisión, cercana al 80% de aparatos encendidos en Capital Federal y Gran Buenos Aires (Fuente: IPSA). Otro dato que fue tenido en cuenta es la profusa difusión en el ámbito de la escuela media del film de montaje *La república perdida II*, reiteradamente utilizada por los profesores secundarios como instrumento alternativo a la clase expositiva para abordar la temática de la historia argentina contemporánea. Cronológicamente, la primera película de las seleccionadas fue *No habrá más penas ni olvido*, de Hector Olivera, estrenada pocos días antes de las elecciones del 30 de octubre de 1983.

Con un elenco abundante en grandes figuras del cine y el teatro argentinos, inspirada en la novela homónima de Osvaldo Soriano, la acción de *No habrá más...* se desarrolla en una inexistente localidad de la provincia de Buenos Aires, temporalmente ubicada a mediados de 1974. La película

muestra una coyuntura política importante de 1974, enmarcada el ambiente campechano y pueblerino de la imaginaria Colonia Vela. La narración de ese nudo problemático se apoya en la presentación de estereotipos, más que de personajes, los cuales representan a los polos y consignas opuestas de aquel momento (patria socialista, patria sindical, infiltrados y bolches), oscilando el relato entre perfiles «serios» y risueños o grotescos. Más allá de las implicaciones que pueda tener la elección del momento de su estreno -algunos la consideraron un acto más de la campaña electoral en curso-, la película se desliza hacia una exagerada trivialización de los personajes, que banaliza en exceso la revisión en imágenes que hace de un determinado tema histórico. La película de Olivera no consigue evitar que su apuesta por la «desdramatización» -por la apelación al humor- concluya en una poco estimulante visión del pasado, donde hay una igualación de la jerarquía otorgada en la narración a las escenas de tortura y al esparcimiento de excrementos desde un avión por parte de uno de los personajes.

Quizá la que mayor repercusión ha tenido es aquella cuyo título fue una verdadera profecía autocumplida. En *La historia oficial*, de Luis Puenzo, se aborda primordialmente el tema de la apropiación de niños por parte de personas vinculadas a los responsables del terrorismo de Estado. Una pareja, compuesta por un acaudalado financista (Hector Alterio) y una tradicional profesora de historia de bachillerato (Norma Aleandro), se ha apoderado de una niña arrancada de su núcleo familiar a través del asesinato de sus padres. La profesora, movida por recuerdos y antiguas amistades que interpelan su presente, comienza a dudar de la explicación que su marido ha construido sobre la procedencia de la niña. Abocada a la búsqueda de datos y registros médicos sobre la niña, para corroborar o rebatir las sospechas que la aquejan, se cruza con integrantes de un organismo de derechos humanos -Abuelas de Plaza de Mayo-, quienes la pondrán en contacto con la abuela de la niña, provocando así la revelación de la sucesión de secuestro, ocultamiento y apropiación. Éste es un momento crucial en el film, pues la narración se dirige exclusivamente a lo que Rosenstone denomina personificación: el debate se concentra en las sensaciones personales de la profesora de Historia. Debe destacarse, sin embargo, que hay un momento en que el film ubica claramente el eje del debate, aunque creo que no es por ello que se lo recuerda: cuando Alicia (Norma Aleandro) interroga su marido, Roberto (Hector Alterio), si la niña que tienen en su casa es hija de personas desaparecidas y si esto importa o no. El personaje de Norma Aleandro constituye la representación filmica de uno de los estereotipos que se instalaron en el imaginario colectivo. La película, de este modo, parece certificar el estereotipo de la sociedad prescindente ante la represión, que se concretaba delante de sus narices. Según un comentario contemporáneo del estreno, la familia de los apropiadores entra en crisis no por el hecho aberrante de haber criado a un niño secuestrado, sino por «no poder zafarse del engarce con la realidad que vive»¹⁷, como si el problema estuviera en el descubrimiento de la verdad. Los efectos del film en la construcción de un relato de la historia son de difícil medición; aunque debe tenerse en cuenta -además del éxito de taquilla y su reiteración en televisión- que ha sido la única película de producción nacional que alcanzo un galardón en la Academia de Hollywood, hecho seguramente de peso a la hora de valorar la influencia que el film ha tenido entre los espectadores.

La historia oficial sintetiza no sólo las ideas de Puenzo y de Alda Bortnik -co-guionista con el director-, sino que refleja claramente los sentimientos y las ideas de una sociedad que ahora debía enfrentar el reclamo de juicio y castigo por parte de las víctimas de la dictadura; este reclamo fue tornado como propio por la entera sociedad hasta el momento en que los implicados decidieron poner fin a los procesos judiciales en marcha. También la película actúa poderosamente, como todo discurso en imágenes, sobre un sector del público: aquel que desconoce -por diversas razones- los hechos, los lugares y las personas que se describen. Según la publicación especializada *El Herald*, la obra de Puenzo encabezó el ranking de películas argentinas de mayor audiencia durante 1985 -el año de su estreno- con un total de 884.608 espectadores en todo el país.

El caso del film de Miguel Pérez, *La república perdida II*, es merecedor por su factura, de un trabajo más netamente de crítica historiográfica, por ser un film basado en un *collage* en exceso arbitrario de imágenes de archivo, acompañadas por una banda sonora y un relato en off. Como sucedió con su primera parte, consiste en una narración de la historia argentina del presente siglo hecha a medida del partido triunfante en las elecciones presidenciales de 1983 (la UCR); no es ocioso recordar que la película fue producida por futuros funcionarios gubernamentales en el área de Cultura. La construcción del relato histórico que propone, sobre todo en la primera parte de la saga, se asemeja en parte a las estrategias de los tan vilipendiados revisionistas argentinos de los años 30 y 40. En la segunda parte, la técnica del

montaje es utilizada de una manera casi extremista: nada es dirigido en otro sentido que argumentar a favor de la mencionada *teoría de los dos demonios*. Esta película reúne en un único relato gran parte de los componentes de aquella visión sobre el pasado inmediato: frases, acompañadas de imágenes, aludiendo a la democracia caótica de 1973-1976; al anhelo generalizado de acabar con la guerrilla; el futuro borrascoso que estos elementos prefiguran. Se prepara así el final del film, con el retorno al ejercicio de la democracia en 1983, sugiriendo una suerte de teleología democrática muy al uso del imaginario político del partido gobernante. El tenor de la película puede ejemplificarse del siguiente modo: los atentados sufridos por los funcionarios del gobierno militar Pita, Cardozo y Actis, la bomba en la Superintendencia de Seguridad Federal y en el domicilio de Walter Klein (también funcionario de la dictadura)-a manos de los restos de una guerrilla en retirada- son compaginados con imágenes de destrucciones varias, armas requisadas y cárceles clandestinas descubiertas por las fuerzas de seguridad -tomadas del aparato propagandístico de la dictadura.

El film de Hector Olivera *La noche de los lápices* se ha convertido - contra las posibles ortodoxias- en un clásico de la historiografía del periodo 1976-1983. Apoyándose en la investigación hecha por los periodistas Hector Ruiz Nuñez y María Seoane sobre los sucesos ocurridos en la ciudad de La Plata a partir del 16 de setiembre de 1976, la película busca reconstruir con la mayor fidelidad posible -incluso se filmó en los domicilios donde se produjeron los secuestros de los estudiantes- uno de los acontecimientos que mejor ejemplifican el terrorismo de Estado implementado por la dictadura argentina. Se trata del secuestro, cautiverio, tortura y muerte de un grupo de estudiantes secundarios que encabezaban en la ciudad de La Plata el reclamo por la instauración del boleto estudiantil en los medios de transporte. La adaptación hecha por Olivera y Daniel Kon resalta un lado que Daniel Guebel definió como *paternalista*, al contrastar el relato de los momentos previos a los secuestros -destacando el perfil adolescente de los protagonistas- con la terrible experiencia del cautiverio y la muerte. Acertadamente, Guebel compara *La historia oficial* con *La noche de los lápices*, la cual se convierte en la contracara oscura de un argumento similar¹⁸. Los contenidos históricos del film están muy presentes hoy en la sociedad, por la gran difusión del film. Si bien el film instala la cuestión del salvajismo ejercido por los militares contra sus cautivos, tampoco logra trascender el marco víctimas-victimarios que domina el abordaje que el cine hizo del tema de la dictadura militar.

Para finalizar, se ha seleccionado un film extemporáneo -fue estrenado en 1993-, pero cuyo tratamiento de la historia reciente se diferencia notablemente de los ejemplos precedentes e incorpora matices de gran importancia tanto en el guión como en el tratamiento del pasado. Tal es el caso de la película de Lita Stantic *Un muro de silencio*. De la selección hecha, es este el film que menor repercusión ha tenido a nivel de espectadores y hasta la fecha ha sido proyectada en la televisión abierta en una sola oportunidad. Con Lautaro Murúa y Vanessa Redgrave en los roles centrales, el film aborda la cuestión de quienes han continuado sus vidas -y cómo lo hicieron- a pesar de haber sufrido en carne propia los efectos del terrorismo estatal y que, ante un estímulo exterior, se ven obligados a enfrentar el pasado que interpela su presente. El nudo argumental gira en torno a una cineasta extranjera (V. Red grave), un profesor universitario que vivió la dictadura en el exilio (L. Murúa) y una ex alumna de éste (Ofelia Medina), cuyo marido fue secuestrado por las fuerzas de seguridad. Los tres se encuentran -y reencuentran- a partir del proyecto de filmar el caso del marido de Silvia, hoy desaparecido, con la inicial reticencia de la protagonista real de la historia. Y el reencuentro saca a la luz los problemas de la memoria, el olvido, el exilio, la cercanía -muy negada en la actualidad de la Argentina-¹⁹ de los desaparecidos y la necesidad de justicia, a pesar del dolor. A los fines de este trabajo, el mejor aporte del film de Stantic (quien, según me comentó, intercala elementos autobiográficos en el argumento) consiste en humanizar y romper la linealidad del relato (problematizando las situaciones planteadas en el film), hasta un punto no visto en la producción cinematográfica; así, surgen aspectos de la compleja relación entre militancia política, militancia armada y relaciones interpersonales que abundaron en los años 70. Inclusive, el film permite realizar una mirada sobre la Argentina post-indultos interesante y cruda. También distingue al film que no hay ningún tipo de banalización ni se recurre a estereotipos o golpes de efecto al encarar el relato de la historia; más bien se orienta y profundiza en la reflexión del presente a partir de los hechos de mediados de los setenta.



Arriba: Un plano de *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo.
Una expresiva escena de *La noche de los lápices*.

3. UNA CONCLUSIÓN POSIBLE (ENTRE OTRAS)

¿Qué le pasó a una sociedad, que alguna vez se manifestó masivamente por el juicio y el castigo a los culpables del terrorismo de estado, pero que, al poco tiempo, llevó a esas mismas personas al gobierno mediante el libre ejercicio del sufragio? Es muy difícil saberlo, aunque pueden plantearse algunas hipótesis al respecto. Por ejemplo, el miedo a la represalia de parte de los militares, temor alimentado por hechos como las sublevaciones y motines «carapintadas» de 1987, 1989 y 1990. También debe destacarse el influjo de las ideas dominantes en círculos intelectuales cercanos al gobierno radical y el consenso que encontraron en la mayoría del espectro político, que pretendieron salvaguardar la democracia clausurando la administración de justicia a los damnificados por la dictadura militar²⁰. Hoy, la mayor parte de la sociedad parece haber incorporado la memoria de la dictadura a la identidad nacional y

puede convivir con asesinos confesos. Si bien pueden ser insondables los motivos que indujeron a que esta situación de injusticia se consolidara en nuestro país, si puede decirse que no ha habido un contradiscurso eficaz para rebatir los argumentos contenidos en la tesis dominante de *los dos demonios* y obstaculizar, aunque sea en parte, la marcha hacia la impunidad de los asesinos hoy vigente. Personalmente, diría que el cine, entre banalizaciones, relatos totalizadores y exhibición de terribles atrocidades, no ha contribuido a un conocimiento del pasado reciente que vaya más allá del esquema dualista que se expuso al comienzo, con las desventajas que ello me parece acarrea al mantenimiento del reclamo de justicia con las víctimas de la dictadura militar. En función de esta monografía, creo que la difusión hecha por el cine de la *teoría de los demonios*, la prescindencia de los historiadores profesionales en participar de la elaboración de un discurso alternativo y las decisiones políticas que se tomaron (y que evitaron una radicalización de la democracia y la justicia en nuestro país), han contribuido a que el tema de los desaparecidos sea relegado al espacio de los organismos de derechos humanos y de los familiares de las víctimas. Hoy Argentina se encuentra lejos de aquel estereotipo que hablaba del país más europeo de América Latina. Uno de los aspectos que mejor muestra esta modificación es el mantenimiento de la privación de justicia para quienes fueron damnificados por el accionar de la dictadura militar. La sociedad civil no asume un compromiso moral con ese pasado traumático y se aferra a las visiones que le permiten mirar hacia adelante con cierta tranquilidad. Sin embargo, el reclamo de justicia sólo cesará con el ejercicio y el beneficio de la misma para todos quienes lo requieran, hecho lejos de concretarse en la Argentina actual.

NOTAS Y REFERENCIAS:

(1) FEIJOÓ, M^a del Carmen: «Los gasoleros. Estrategias de consumo de los NUPO», en MINUJIN, Alberto, et al.: *Cuesta abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina*. Buenos Aires: UNICEF / Losada, 1992, pp. 229-252.

(2) CAPARRÓS LERA, J. M.: «El cine como documento histórico», en PAZ, M. A., MONTERO, J. (coords.): *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*. Madrid: Editorial Complutense, 1996, pp. 37-45.

(3) GESHEKTER, Charles L.: «The Page Versus the Screen: The Historian as Film Producer», en O'REGAN, Tom, SHOESMITH, Brian: *History on/and/in Film*. Perth: History & Film Association of Australia, 1987. pp.: 147-148.

(4) En su emisión del 25 de mayo de 1996, el ciclo *El cine del sentimiento* (Argentina Televisora Color) proyectó *La guerra gaucha*, de Lucas Demare. Se encontraban presentes en el estudio algunos protagonistas del film y la hija de uno de los personajes masculinos centrales; en una de sus intervenciones, al finalizar la proyección, comentó como uno de los logros de la película haber contado con veracidad la historia argentina, pues lo que allí se mostraba era lo que realmente sucedió.

(5) Con la colaboración de mis colegas Palmira Dobaño de Fernández, Mabel Senin, Liliana Romero, Carlos Cansanello y Custavo Pontoriero, realice una encuesta entre alumnos de las materias Sociedad y Estado -introductorio a la educación superior- y Didáctica Especial e Historia Argentina I, de la carrera homónima, ambas en la Universidad de Buenos Aires. Allí pudimos apreciar -sobre 505 encuestados- que el 74,7% de los alumnos había obtenido la información que disponía sobre la dictadura a partir del film *La noche de los lápices*, que se comenta más adelante. Sólo un 3% de la muestra había consultado algún libro sobre los hechos y el 17,8% reconocía en la escuela su fuente de información sobre el periodo 1976-1983.

(6) La misma aparece tempranamente en un libro de gran éxito editorial *Montoneros. La soberbia armada*, de Pablo Giussani, editado por primera vez en 1984; este esquema de análisis ha sido reproducido públicamente en numerosas oportunidades por el escritor Ernesto Sábato, personalidad de gran influencia en nuestro país.

(7) Lucidamente, Manuel Vázquez Montalban acaba de conformar un fresco sobre la identidad nacional argentina en una de sus últimas novelas, *Quinteto de Buenos Aires* (Buenos Aires: Planeta, 1997): "Gardel, Maradona y los desaparecidos".

(8) Pude apreciar esta cuestión a través de una investigación en torno a la producción en revistas especializadas y en forma de libros de los historiadores argentinos entre 1987 y 1992; ver RANALLETI, Mario: «La patologización de la política: historiadores y periodistas en torno aún mismo tema, 1987-1992», Ponencia presentada en las Jornadas Inter-Escuelas de Historia, Universidad de Mar del Plata, 1993.

(9) GOMIS, Lorenzo: *Teoría del periodismo. Como se forma el presente*. Barcelona: Paidós, 1991, pp. 65 y 70.

(10) Una celebración de los desarrollos en la producción y en las instituciones ligadas a la disciplina histórica puede consultarse en ROMERO, Luis A.: «La historiografía argentina en la democracia: los problemas de la construcción de un campo profesional», en *Entre pasados*, Buenos Aires, Año V, No. 10 (1996): 91-106.

(11) ROSENSTONE, Robert A.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997, p. 29.

(12) La diversidad, complejidad y profundidad de los apoyos civiles a la dictadura de 1976 pueden apreciarse en el trabajo de VERBITSKY, Horacio: «Militares, civiles y el miedo», en GELMAN, Juan, LA MADRID, Mara: *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta, 1997, pp.124/135.

(13) Uso esta idea no en el sentido que lo utiliza Hobsbawm, más difundido entre los historiadores, sino tomando en cuenta el análisis de Freud sobre la historiografía; ver: HOBSBAWM, Eric J., «Introduction: Inventing Traditions», en HOBSBAWM, Eric J., RANGER, Terence: *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. pp.: 1/14; FREUD, Sigmund: *Moisés y la religión monoteísta*. Buenos Aires: Amorrortu (Obras Completas), Tomo XXIII, 1991.

(14) ROSENSTONE, R. A.: *Op. cit.*, p. 50.

(15) ESPAÑA, Claudio: «Diez años de cine en democracia»; KRIGER, Clara: «La revisión del proceso militar en el cine de la democracia»; OUBINA, David: «Exilios y regresos»; LUSICH, Ana Laura; KRIGER, Clara: «El cine y la historia» en ESPAÑA, Claudio (comp.): *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994, pp.13-103; también puede consultarse MAHIEU, José A.: «Cine argentino: las nuevas fronteras», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, No.517-519 (1993): 289-304.

(16) De ningún modo se pretende que España avale el ocultamiento de la verdad, sino que me parece representativo de un clima de época determinado; ver: ESPAÑA, Claudio, «'La Historia oficial': sugerir en función de la escritura», en BORTNIK, Aída, PUENZO, Luis: *La Historia Oficial (Libro cinematográfico)*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1985, p. 3.

(17) GUEBEL, Daniel: «Preguntas sobre lo terrible», en *Humor*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, No.181 (1986): 67.

(18) La situación de la etapa 1976-1983 guarda algunas semejanzas con el presente: si entonces sólo los directamente damnificados por la dictadura, algunos gremios y los organismos de derechos humanos mantenían viva la lucha y el reclamo por los presos y desaparecidos, puede decirse que en la actualidad no es mucho mayor el grupo de personas que sostiene como un principio ineludible el reclamo por verdad y justicia; este sector de la sociedad se ha ampliado, digamos, casi «biológicamente», pues a los permanentes militantes se ha sumado la organización H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), que agrupa a los descendientes de los desaparecidos.

(19) Una revisión de este planteo, realizado por uno de los diseñadores de la política de justicia y derechos humanos del gobierno radical, puede consultarse en MALAMUD- GOTI, Jaime: *Game Without End. State Terror and the Politics of Justice*. Norman: University of Oklahoma Press, 1996.

MARIO RANALLETTI es Profesor de Historia en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Ha impartido cursos sobre Historia Contemporánea en la Universidad Nacional de Camahue (Argentina). Actualmente, impulsa en su país los estudios sobre historia y cine.