

Crítica política y continuidad estética

El cine argentino durante el terrorismo de Estado y la democracia (1976–1985)

Emilio Bernini (Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Universidad del Cine)

RESUMEN: No es posible pensar, como hacen la mayoría de las historias de cine argentino que toman el período como paradigma, en un “cine de la democracia” *cualitativamente* diferente respecto del cine que tuvo lugar durante la dictadura. Hay en esa periodización (de un cine que comenzaría en 1983 con el fin de la dictadura) y en esa conceptualización (de un cine cuyos rasgos estéticos serían específicos) una suerte de “ocultamiento”. En efecto, esa tendencia a considerar que el cambio histórico político supuso una nueva estética cinematográfica no es ajena a la denegación contemporánea (durante la democracia misma) de las continuidades entre el régimen terrorista y una democracia que no desmontó completamente las operaciones económicas, financieras, políticas y culturales que los militares llevaron a cabo en los siete años en que ocuparon el Estado. El cine es un campo privilegiado para estudiar esa continuidad, precisamente porque se ocupa de representar las relaciones entre el Estado y la sociedad civil, la configuración de subjetividades y las concepciones de los períodos históricos y políticos. Mi hipótesis es que se trata, en efecto, de una continuidad estética entre ambos regímenes, en la que será preciso situar una inflexión hacia 1981, cuando la dictadura se “descomprime” después del período más totalitario, el del general Videla. Para comprender, entonces, ese cine posterior a 1983, producido durante la democracia, es preciso tener presente el cine producido bajo el terrorismo de Estado, es decir, anterior incluso a 1981.

PALABRAS CLAVE: cine argentino; dictadura; democracia; continuidad; Estado y sociedad civil

En el presente artículo quisiera presentar una investigación que toma como objeto el cine producido durante el régimen terrorista estatal de 1976 a 1983 y durante la democracia que lo siguió, por lo menos hasta el año 1985. Para ello voy a tener en cuenta dos aspectos centrales que pueden pensarse en relación con el paradigma de la revelación y el ocultamiento: en primer lugar, que no es posible pensar, como hacen la mayoría de las historias de cine argentino que toman el período como paradigma, en un “cine de la democracia” *cualitativamente* diferente respecto del cine que tuvo lugar durante la dictadura. Hay en esa periodización (de un cine que comenzaría en 1983 con el fin de la dictadura) y en esa conceptualización (de un cine cuyos rasgos estéticos

serían específicos) una suerte de “ocultamiento”. En efecto, esa tendencia a considerar que el cambio histórico político supuso una nueva estética cinematográfica que no es ajena a la denegación contemporánea (durante la democracia misma) de las continuidades entre el régimen terrorista y una democracia que no desmontó completamente las operaciones económicas, financieras, políticas y culturales que los militares llevaron a cabo en los siete años en que ocuparon el Estado. El cine es un campo privilegiado para estudiar esa continuidad, precisamente porque se ocupa de representar las relaciones entre el Estado y la sociedad civil, la configuración de subjetividades y las concepciones de los períodos históricos y políticos. Mi hipótesis es que se trata, en efecto, de una continuidad estética entre ambos regímenes, en la que será preciso situar una inflexión hacia 1981, cuando la dictadura se “descomprime” después del período más totalitario, el del general Videla. Para comprender, entonces, ese cine posterior a 1983, producido durante la democracia, es preciso tener presente el cine producido bajo el terrorismo de Estado, es decir, anterior incluso a 1981.

1.

Puede decirse que 1976 termina por completo con el proyecto de un cine moderno en Argentina, cuyo inicio tuvo lugar hacia mediados de la década de los cincuenta, y que estuvo posibilitado tanto por la formación cinéfila, no industrial, de una nueva generación de cineastas, como por la mutación cinematográfica que produjo el peronismo en su período clásico. Pero, a partir de 1976, la mayoría de esos cineastas cuyos filmes definieron la modernidad cinematográfica se exilian o son secuestrados y asesinados.¹ Con su elimina-

¹ Así lo señala un artículo de David José Kohon, exiliado en Madrid: “El panorama restrictivo es mucho más desolador que el de Hollywood del maccarthismo. La diferencia [reside] en que la Argentina no es una gran potencia y la trascendencia internacional de la cruel represión cinematográfica tiene así mucho menor difusión mundial. [...] Fernando Birri está en Roma, Fernando Solanas en París, Humberto Ríos en México, Octavio Getino en Lima; en Madrid estamos Lautaro Murúa, Gerardo Vallejo y yo”. Citado por César Maranghello en “La presión de las Fuerzas Armadas: el Instituto Nacional de Cinematografía durante la dictadura militar”, en *Cine argentino: modernidad y vanguardias II. 1957–1983*, dir. por Claudio España (Buenos Aires: FNA, 2005), 749. La enumeración es válida por la concentración paradigmática de los nombres respecto del cine moderno: Birri y Ríos, porque inician el documental moderno; Solanas, Getino y Vallejo porque los heredan y se proponen “superarlos” en términos políticos; Murúa y el propio Kohon, por la renovación estética de su generación. Para una lista más completa de los directores y actores exiliados, desaparecidos y de aquellos obligados a la inactividad en el país, puede verse Fernando G. Varea, *El cine argentino durante la dictadura*

ción física o la obligación al exilio para preservar la vida, el terrorismo estatal termina, por completo, con un cine ya crítico de la historia, de lo social, de la política (como el cine de la generación del sesenta), un cine ya utilizado como herramienta de transformación revolucionaria (como el de las vanguardias políticas) o ya concebido en su autonomía estética radical (como el cine modernista).

1983, en cambio, continúa en gran medida aquello que, en el cine, ya venía teniendo lugar por lo menos desde 1981, por la “descompresión” –como la llaman los historiadores, como Hugo Quiroga, del régimen militar que tuvo lugar bajo la presidencia de Viola, que permitió una mayor “expresión política y cultural”, por el fracaso del proyecto de legitimación institucional del gobierno de Videla y por el fracaso del plan económico de Martínez de Hoz.² Ese cambio es notoriamente visible en el campo cinematográfico (y también, sin dudas, en el campo teatral con la experiencia de Teatro Abierto), puesto que desde entonces varias películas se vuelcan a narrar historias relativas al momento político, económico o social contemporáneo, algo que el cine previo a 1981 evitó por la represión imperante. *TIEMPO DE REVANCHA* (Adolfo Aristarain, 1981), *PLATA DULCE* (Fernando Ayala, 1982), *ÚLTIMOS DÍAS DE LA VÍCTIMA* (A. Aristarain, 1982), son tres ejemplos evidentes de la asunción por parte del cine, durante el régimen militar, de una crítica social, una crítica económica y una crítica política de la dictadura, respectivamente, aun cuando los modos de esas críticas sean muy distintos entre ellos y aun cuando esas críticas sean exculpatorias. El llamado, por los historiadores, “cine de la democracia” no presenta, en sus ejemplos más publicitados o más prestigiados, otras diferencias que el hecho de hacer explícita la crítica que aquel cine, el del último período de la dictadura, aún mantenía en la forma de la

militar: 1976/1983 (Rosario: Municipalidad de Rosario, 2006), 27–31.

² Hugo Quiroga señaló bien que hacia 1981 la dictadura militar entra en crisis tanto por el fracaso de su proyecto político de legitimación institucional y de concertación cívico-militar del gobierno de Videla, como por el fracaso del plan económico de Martínez de Hoz: “Durante el período de Videla, que finalizó en marzo de 1981, se consumieron las pretensiones de producir un nuevo orden así como de iniciar un nuevo ciclo histórico. La idea de un proyecto estratégico [político y económico] había llegado a su fin y se cerraban las posibilidades fundacionales del régimen militar, lo que significaba el final de su misión original [...] La Argentina de principios de 1981 había empezado a movilizarse. Una sociedad que había sido empujeada y atropellada culturalmente comenzaba a recomponer un espacio democrático y a reconquistar el respeto de sí misma”. En Hugo Quiroga, “El tiempo del ‘Proceso’”, en *Dictadura y democracia (1976–2001)*, dir. Juan Suriano, Nueva Historia Argentina 10 (Buenos Aires: Sudamericana, 2005), 33–86.

alegoría, el equívoco o la alusión. En este sentido, nada señala una especificidad distintiva del “cine de la democracia”, salvo desde luego el regreso de los cineastas exiliados, los primeros filmes de directores que se iniciaban en el oficio, el final de la censura y la normalización del Instituto Nacional de cine y Artes Audiovisuales (Incaa). Todos los rasgos de la puesta en escena del cine del 83 en adelante, su modalidad afirmativa, su univocidad de sentido –que el cine de los noventa (del siglo xx) impugnará en su propio alejamiento de la política y en su repulsa de lo asertivo–, ya están en el cine del último período de la dictadura. Pero también, en gran medida, el “cine de la democracia” fue filmado por directores (Alejandro Doria, Sergio Renán, Adolfo Aristarain, Héctor Olivera, María Luisa Bemberg), escrito por guionistas (Aída Bortnik, Ricardo Talesnik, Roberto Cossa, Jorge Goldenberg, Oscar Viale) y actuado por actores (Ulises Dumont, Julio De Grazia, Federico Luppi, Susú Pecoraro), que habían trabajado incluso durante los años más duros del gobierno de Videla.

Es la productora Aries (de Fernando Ayala y Héctor Olivera) la que constituye, por las películas que produjo antes y después de la caída de la dictadura, el ejemplo más cabal de las relaciones que el cine estableció con el Estado en el período, unas relaciones que explican esa continuidad durante la democracia. Aries no asumió un oficialismo apologético, como la productora Chango (de Palito Ortega) con sus filmes sobre instituciones de las Fuerzas Armadas, pero pudo sin embargo acceder a algunos de los recursos económicos que ésta obtenía por su adhesión ideológica. Es decir, a Aries, no ser oficialista no le impidió obtener subsidios del Estado. Como productora preexistente al régimen (desde 1956) no vio afectadas sus producciones hasta la quiebra, como en efecto ocurrió con la vieja productora Argentina Sono Film, lo cual da cuenta de una estrategia comercial de adaptación al contexto político en que el viejo modelo del estudio encontró su fracaso.³ Por el contrario, Aries filmó en los años del terrorismo estatal sus títulos más notorios, aquellos que en las historias del cine argentino los historiadores reconocen como “resis-

³ Judith Gociol y Hernán Invernizzi también lo señalaron en su investigación: “Aries Cinematográfica consiguió durante el período [de la dictadura] la más formidable concentración de éxito comercial y capacidad técnica que conozca la historia del cine argentino en un lapso tan breve. Esta notable acumulación de poder comercial resultó doblemente favorecida por la crisis de Argentina Sono Film, que virtualmente salió del mercado durante un par de años...”. La empresa “consiguió emplear al heterogéneo conjunto de actores más exitosos del período”, así como “a los guionistas más exitosos y prolíficos de la época”. Judith Gociol e Hernán Invernizzi, *Cine y dictadura: la censura al desnudo* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006).

tentes” o “críticos” respecto de la dictadura, y que, en esto, poseen ya todos los rasgos estilísticos y de puesta en escena que caracterizan al llamado cine de la democracia. Pero esta serie de filmes, que los historiadores han prestigiado con la denominación de “cine de calidad”, formaba parte de un plan diversificado de producción cinematográfica que incluía, por lo menos, otras dos series de producción de películas ya iniciadas en la primera mitad de los años setenta, sin las cuales no es posible pensar la empresa Aires en su verdadero estatuto: una serie para entretenimiento basto de adultos, que la misma empresa denominaba “comedias picarescas” (con los humoristas Alberto Olmedo y Jorge Porcel, algunas dirigidas alternativamente por Gerardo y Hugo Sofovich) y una serie de musicales, desde el folklore hasta la música disco, para un público adulto y adolescente (algunas de las cuales estuvieron a cargo de Adolfo Aristarain).

En esa diversificación para el mercado, la serie de filmes por la cual la empresa Aries ha conservado cierto prestigio ocupó el espacio de un cine dirigido a un público en gran medida conformado por aquel que había visto el cine moderno desde fines de los años cincuenta, precisamente el que la productora misma había comenzado, en parte, a configurar desde *EL JEFE* y *EL CANDIDATO* (F. Ayala, 1958 y 1959, respectivamente, con guiones de David Viñas), pero también por el público que veía el cine industrial político previo al golpe (*QUEBRACHO*, de R. Wullicher, por ejemplo, o *LA PATAGONIA REBELDE*, del mismo Olivera). Las películas “serias” de Aries están, pues, deliberadamente pensadas para responder a ese espacio de expectativas cinematográficas que había quedado disponible por las circunstancias políticas –el exilio, la desaparición o la inactividad de algunos de los cineastas cuyas películas constituyeron el cine moderno–. Esas películas de Aries (filmadas en su mayoría por los socios fundadores de la empresa, Ayala y Olivera) toman de los cineastas modernos su idea de una función crítica del cine respecto de su presente, aunque al hacerlo no buscan menos obtener el beneficio económico de esa zona del mercado cinematográfico, liberada por la política misma de represión y de censura cinematográfica contra la que, presuntamente, se dirigían esos filmes. El “cine de la democracia”, constituido en parte por las producciones de Aries, no deja de responder al mismo objetivo.

En este punto, mi hipótesis es que el cine que produce el sello Aries es no sólo paradigmático del comportamiento de los cineastas, productores y actores y actrices durante el régimen dictatorial sino incluso que ese paradigma no cae con el fin del régimen y el comienzo de la democracia. Aries pauta así

un *ethos* del cine en los dos períodos. Sin dudas, no todo el cine se comporta de manera homogénea durante los dos grandes momentos del período militar (antes y después de Videla) ni todos se posicionan respecto de ellos del mismo modo. Sin embargo, no es difícil constatar, en el primer momento, una tendencia que es, a la vez, de aceptación indiferente, de oportunismo e, incluso, de adhesión ideológica más o menos explícita y, en el segundo, una crítica más o menos velada, hasta una oposición y un ajuste de cuentas, que será rasgo distintivo de algunos filmes durante la democracia. En gran medida, el del primer período de la dictadura constituyó, no obstante sin ser oficialista ni apologético, la visibilidad de un régimen cuya política de desaparición de personas debía permanecer en la más completa invisibilidad. Los cineastas cumplieron en sus filmes, con mayor o menor conciencia de ello, con ese rol simbólico. Para llevarlo a cabo, apelaron a una idea de nación, de defensa de valores “argentinos” y, sobre todo, postularon una confluencia de intereses entre los cineastas y el Estado.⁴ No es un dato menor de esa convergencia entre el cine y el Estado la serie de exhibiciones de películas argentinas que el régimen emprendió con carácter casi sistemático en varios países extranjeros, con los estrenos de cada año y algunos filmes previos a la dictadura. A esas “Muestras de Cine Argentino” viajaban grupos conformados por los propios cineastas y funcionarios militares del gobierno con el objetivo de representar al país en el extranjero; y las películas elegidas para ello no fueron, sin embargo, las producciones oficialistas de Chango, tampoco las comedias picarescas de Aries, y menos aún la serie de filmes de

⁴ Ya en 1976, la Asociación de General de Productores Cinematográficos, en una carta firmada por Atilio y Horacio Mentasti, Fernando Ayala, Osvaldo Repetto y otros (es decir, la vieja industria, Argentina Sono Film, por un lado, y la nueva, Aries, por otro), reconoce la primera ley de la dictadura relativa al cine y agradece la “buena voluntad de apoyar nuestras justas demandas”, cfr. Gociol e Invernizzi, *Cine y dictadura*, 20. Hacia septiembre de 1978, en una reunión convocada por el diario *Convicción*, del almirante Emilio E. Massera, Héctor Olivera, además de exigir la eliminación de “trabas” burocráticas en la evaluación de películas, pidió “una legislación que contemple los intereses del Estado y *al mismo tiempo* los de la industria”. En esto, sus opiniones fueron coincidentes con las de Daniel Tinayre (un cineasta también vinculado a Argentina Sono Film) cuando afirmó: “Yo quiero trabajar libremente, hacer lo que quiera: un cine competitivo internacionalmente, de ninguna manera un cine que pueda dañar cualquier institución argentina; ése no es el caso”. Hacia 1980, con motivo de la generalización del impuesto a las ganancias sobre el precio de las entradas, antes destinado a un fondo de fomento cinematográfico, el Comité presentó una queja formal fundamentando que “la imagen actual de *nuestra patria* debe preservarse con el mayor de los empeños y uno de los medios más idóneos para ello es el cine”. Todas las citas están tomadas de Maranghello, *La presión de las Fuerzas Armadas*, 734–6. Los subrayados me pertenecen.

aventuras para niños, sino, precisamente, las películas de “calidad” de distintas productoras, aun cuando cualquiera de ellas hubiera tenido problemas en la obtención de créditos o conflictos con la censura.⁵

2.

Ahora bien, ¿cuáles son los rasgos que se mantienen invariables a lo largo de todo el proceso y que configuran lo que hay que considerar *continuidad estética* en todo el período, de la dictadura hasta la democracia incluida? Uno de ellos tiene que ver con la representación de lo popular, del pueblo y del Estado que puede notarse en *LA FIESTA DE TODOS*, el documental de Sergio Renán, del año 1978, sobre el mundial de fútbol de ese año. En primer lugar, porque constituye una propaganda deliberadamente *indirecta* de la dictadura, un modelo del modo de adhesión episódica, conveniente u oportunista de un cine aun así no oficialista.⁶ Salvo tres planos de Videla y de Massera (uno, cuando ingresan al estadio, mirando hacia abajo, descendiendo las gradas, y otros dos, cuando están en el palco, al comienzo y hacia el final de la película). Salvo esos tres planos, todas las marcas de una presencia del Estado en la organización, en los festejos, en las calles, faltan, y están ocultas en nombres

⁵ Por lo menos desde 1977 hasta 1980, esto es, durante el gobierno de Videla, en la Unión Soviética (Moscú, Kiev, Leningrado), la India (Madras), Uruguay (Punta del Este), Costa Rica, Panamá, República Dominicana, Brasil (San Pablo, Rio de Janeiro, Brasilia). Cf. Maranghello, *La presión de las Fuerzas Armadas*, 728–43.

⁶ Sergio Renán, su director, y Mario Sábato, uno de sus guionistas (quien, previendo la conveniencia de no llamarse, en este film y en los de aventuras para niños que dirigió, con su propio nombre, firmó como Adrián Quiroga), forman parte de los cineastas que la dictadura estimaba “serios” en su propia política de visibilidad hacia el extranjero. Ambos filmaron películas consideradas de “calidad”, como *CRECER DE GOLPE* (1977), del primero, y *EL PODER DE LAS TINIEBLAS* (1979), del último, que no son oficialistas, en el sentido de los filmes de Palito Ortega y de las producciones Chango, y de algunas películas de la serie de aventuras, pero cuyo componente crítico también es discutible, consecuencia sobre todo de una lectura retrospectiva tanto de los propios directores como de la crítica de cine, los cuales, hacia el final de la dictadura y ya en democracia, se vuelven opositores y denuncian el régimen. Renán argumentó, a posteriori, su pretensión de filmar, en *LA FIESTA DE TODOS*, la “alegría colectiva” y contrapuso esa película –para contrarrestar la innegable cualidad celebratoria de un evento estatal– a su transposición de la novela de Haroldo Conti, *ALREDEDOR DE LA JAULA*, autor “muerto por la dictadura”, en su film de un año antes. Con ello, otorgaba un valor de cierta resistencia crítica a un film que no necesariamente lo posee, así como, a la vez, no deja de poner en evidencia el alcance de su adhesión eventual, conveniente, al régimen en el documental. Véanse sus declaraciones en el blog de Diego Jemio, 01 de febrero de 2016 (16:26), “Sergio Renán sobre *LA FIESTA DE TODOS*”, *Zoom*, 15 de abril de 2017. http://diegojemio.blogspot.com/2007_04_01_archive.html.

probablemente falsos u ocasionales (la productora que financió el film se llamaba “Inversiones cinematográficas” y su productor, “Árbol solo”). LA FIESTA DE TODOS no muestra, con deliberación indudable, la entrega de la copa mundial a los jugadores por parte de los miembros de la Junta militar, como pudo verse, no obstante, en todas las publicaciones gráficas y en televisión en su momento, espacios en los que la dictadura se reservaba la publicidad de su gestión. Los conductores, periodistas, historiadores, directores técnicos que tienen la voz en el film, describen, explican y celebran el evento y la fiesta del “pueblo” (la palabra es del historiador Félix Luna), pero nunca atribuyen esa alegría popular al régimen que la hizo posible. La película procedió, y este es el primero de los rasgos, como gran parte de las ficciones “serias” del período: construyendo un pueblo, sin Estado, que celebra espontáneamente, fuera de toda vinculación con la política y con el presente histórico. En esto, LA FIESTA DE TODOS fue concebida de modo análogo a la organización del campeonato por parte del régimen: una muestra hacia el exterior, sobre todo frente a la presión contemporánea de los organismos de derechos humanos internacionales, de una población en paz e inocente que festeja un deporte popular.

El segundo rasgo se puede relevar en el mismo film, LA FIESTA DE TODOS. Renán y sus guionistas (Mario Sábato y Hugo Sofovich) eligieron incluir, montadas entre las imágenes registradas de los partidos de fútbol y las declaraciones a cámara, escenas de ficción costumbristas. En este aspecto, el film no se vincula tanto con el costumbrismo conservador de la vieja industria, destinado al fracaso económico (como la versión contemporánea de ASÍ ES LA VIDA, de Enrique Carreras, producida por Argentina Sono Film un año antes, en 1977) sino, más inmediatamente, con el de la televisión (por la presencia de humoristas procedentes de ese medio como Juan Carlos Calabró, Luis Landriscina y Ricardo Espalter) y con ciertos elementos de la comedia picaresca, típicos del cine (la serie de filmes de Aries, también deudora directa de la televisión), por la presencia de Hugo Sofovich, uno de los guionistas del film. Ahora bien, la forma de ese humorismo televisivo y de la picaresca consiste en una serie de situaciones aisladas y un intercambio de diálogos breves que produce el efecto de risa. Pero lo cómico no resulta allí de la situación propiamente dicha –como en las *sitcom* actuales, las *situation comedy*–, de los equívocos que la situación produciría, sino, por el contrario, de la burla sobre aspectos denostados en el otro. En el film de Sergio Renán y Hugo Sofovich, el humor procede, inicialmente, de la burla sobre el desinterés de las mujeres por el fútbol (que en la versión picaresca es el desinterés de las

mujeres por el acto sexual que persiguen los hombres), pero luego, cuando ellas se entusiasman por los partidos, por su ignorancia del juego; ellas a su vez se burlan del peluquero que no se interesa por el fútbol; y finalmente, se concentra en la figura del cómico J. C. Calabró, objeto de la burla despectiva de los otros por sus opiniones en “contra” de la idea del grupo.⁷ Se trata de una forma microfascista de humor, fundamentada en el desprecio por la diferencia de clase, de género, de norma grupal o social. Este segundo rasgo vinculado a este tipo de humor microfascista, por su modelo de relato de factura inmediata, por la serie de episodios más o menos breves con que está articulado, puede verse en la película del mismo año, LA NONA (de Héctor Olivera), incluso y sobre todo porque organiza su humor también sobre la base de los planes de aniquilación varias veces fallidos de la abuela, *la nona*, que padece una especie de bulimia. Es preciso señalar que la dictadura no produjo esa forma microfascista de humor, puesto que la cultura en la que se fundamenta preexistía al golpe militar, como ocurre con la serie picaresca de Aries que también es anterior al régimen. La dictadura solo facilitó su expansión y su éxito de mercado.

En relación con el primer rasgo, la representación de un pueblo inocente, pacífico, simple y alegre, que tiene planes en común, está configurada ya en CRECER DE GOLPE, la película del mismo Sergio Renán, del año anterior, 1977. Para notar la construcción de esa comunidad cerrada, sin exterior y sin referencia a un mundo más allá de sus fronteras, es preciso confrontarla con la novela de Haroldo Conti que el film traspone. Ese mundo sin extraños es incompatible con aquel que representa la novela, puesto que en ella sus protagonistas, el niño Milo y el viejo Silvestre, buscan sustraerse a cierta hostilidad de un espacio urbano en crecimiento constante (hacia mediados de los años cincuenta), connotado como “oscuro y grande”, imparable y abruma-

⁷ El episodio de la peluquería es un caso de “inclusión excluyente” del homosexual, de acuerdo a la noción que Marcelo Raffin toma de Giorgio Agamben en su estudio de los filmes protagonizados por los humoristas Olmedo y Porcel que “construyeron y dieron cuenta de las maneras en que se debían vivir las sexualidades, en principio, centrándose en las figuras del gay y la travesti, confinados inexorablemente a una identidad degradada y objeto de burla, grotesco y desprecio, y a través de su espejo, delimitando prescriptivamente la sexualidad heterosexual [...] No sólo debe esperarse la represión bajo formas brutales y obscenas de la violencia más abierta y sanguinaria sino también, y particularmente, mediante formas más ritualizadas y sutiles como la burla y el grotesco”. Véase Marcelo Raffin, “La burla como inclusión excluyente: las figuras del gay y la travesti en las películas de Olmedo y Porcel”, en *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, comp. Adrián Melo (Buenos Aires: Lea, 2008), 234–5.

dor.⁸ Esa diferencia notoria entre la novela y el film, en que la primera narra la historia de personajes solitarios, y de una sencillez procedente de su condición ribereña, en una sociedad que se moderniza y está “pegada a la espalda como si a uno le fuera a caer encima”,⁹ mientras que el segundo los aísla y los protege así de un exterior sin embargo nunca referido, define en gran medida la operación de transposición que el director y la guionista (Aída Bortnik) han realizado en el marco indudable del régimen terrorista. En efecto, en ese repliegue y en esa representación de una comunidad, de un grupo que funciona estableciendo lazos como los de una familia, puede verse una tendencia social contemporánea, sobre todo de las capas medias, de retirada y refugio en lo privado, ante la violencia política previa al golpe y la violencia estatal desatada inmediatamente después, durante las que la película se piensa, se escribe y se filma.¹⁰ Aquello que se ha definido como aceptación indiferente –no necesariamente ideológica y, desde luego, no oficialista– encuentra en *CRECER DE GOLPE* su manifestación cinematográfica, allí donde no sólo elabora la utopía de un mundo autónomo, de integración comunitaria, sino, sobre todo, donde con ello deniega –esto es, conoce y desconoce a la vez– ese mundo histórico mismo en que no obstante se inscribe.¹¹ Pero es

⁸ En la novela de Haroldo Conti, el narrador no deja de señalar ese crecimiento de “edificios que brotaban de la noche a la mañana”, esas “estructura(s) de cemento que estaban levantando del otro lado de la calle”, esos “grandes edificios que lo habían dejado [a Silvestre] como en un pozo”. Véase, Haroldo Conti, *Alrededor de la jaula* (1967) (Buenos Aires: Legasa, 1985).

⁹ Conti, *Alrededor de la jaula*, 59.

¹⁰ Hugo Vezzetti estudió ese “repliegue a lo privado”, al “reducto familiar”, de gran parte de la sociedad argentina, como “la manifestación del miedo a las amenazas situadas en la violencia y el caos en la esfera pública” y como “la búsqueda de un refugio. Una forma característica de la cultura del miedo, en esa experiencia de extrema incertidumbre, conduce a la *privatización*, la desconfianza y el repliegue respecto de la escena social: un efecto del miedo que es a la vez una defensa contra el miedo y que llama a ocuparse de los propios asuntos”. Y agrega: “De modo que no se puede dejar de ver que los llamados al orden, incluso a las formas ilegales de represión de la insurgencia y la disidencia radicalizada [...] alcanzaban una conformidad que no necesariamente nacía de una adhesión a las justificaciones ideológicas del bloque dictatorial”, véase Hugo Vezzetti, *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002).

¹¹ Es probable que la misma denegación haya actuado en el hecho de que la película no aluda al secuestro y la desaparición del autor de la novela, un año antes, en un contexto en que ya se habían denunciado internacionalmente las violaciones a los derechos humanos (denuncias contra las que se organiza el mundial de fútbol y se filma su documental) y en que, dos meses antes del estreno, había tenido lugar la primera concentración de las madres de Plaza de Mayo, en abril de 1977. Sin embargo, la crítica encontró lo contrario y vio una posición política en la metáfora del encierro y, más particularmente, en el plano del niño dentro de

preciso notar que, en el film, no hay Estado que garantice ni amenace esa unidad comunitaria. Todo lo que ocurre en la comunidad, como la muerte del viejo Silvestre, no deja de presentarse como un hecho perteneciente al orden de lo natural o de lo incomprensible desde la visión de un niño. Cuando, en su agonía, el viejo le dice a Milo: “Hay toda clase de gente en el mundo. Acordate del zoológico, pero acordate bien del zoológico”, la película evidencia su concepción, que es la de sus protagonistas, de aceptación y conformidad ante lo dado: las diferencias morales entre los hombres, las diferencias entre sus actos y la valoración que se haga de ellos, parece ser tan diversa y variada como la del mundo animal. *CRECER DE GOLPE*, pues, construye una representación de lo popular –vinculado al mundo del circo, a cierta idea-tópico de la libertad en relación con la trashumancia, a la felicidad de los sencillos– que, en su omisión del Estado, no deja de remitir a aquella elaborada en *LA FIESTA DE TODOS*. También como en ese documental, la comunidad aquí está en una suerte de *indeterminación histórico-política* porque la película no presenta marcas de época, no otorga especificidad histórica a ese presente.

La misma indeterminación histórico política, un repliegue análogo en la conciencia, pero en una conciencia ahora perturbada, está en *EL PODER DE LAS TINIEBLAS*, de Mario Sábato, del año 1979, que nuevamente une a Sergio Renán, el protagonista del film, y a Sábato, uno de los guionistas de *LA FIESTA DE TODOS*. Me refiero brevemente a este film porque se ha considerado que ese poder tenebroso constituyó una alegoría del régimen militar y en ello una denuncia de éste. Quisiera despejar esa cuestión con algunas observaciones, puesto que se trata menos de una alegoría del régimen que de una alegoría del miedo a la violencia política. El film se instala deliberadamente en una indecibilidad entre los delirios de una subjetividad paranoica y lo actual, aquello que en efecto ocurre. Hay entonces en la película de Sábato una forma más del repliegue, que esta vez no tiene lugar en lo doméstico, sino en la intimidad del individuo, que alucina el acoso de una confabulación de ciegos o es el único en percibirla. Sólo en ese punto de repliegue reside la res-

la jaula, en una lectura demasiado cercana a la propia interpretación *a posteriori* del cineasta y su guionista. A su vez, la inclusión del relato sobre la “desaparición” de la madre de Milo, que no está en la novela (“[Milo] Me contó que un día la madre desapareció”, narra Silvestre a la anfitriona del circo. “Y era una buena mujer, parece. Trabajaba y lo quería, pero nunca le habló del padre. Y un día, desapareció. Él fue a la comisaría, a los hospitales; lo llamaron varias veces para ver mujeres en la morgue”), el hecho mismo de inventarlo como causa de la orfandad de Milo, puede comprenderse dentro del mismo acto denegatorio que la película realiza de su contexto histórico político.

puesta del film a la violencia desatada sobre la sociedad pero que no es identificada en el Estado, ya que éste no adquiere en la película ninguna forma, ni en personas que lo corporicen ni en instituciones que lo representen. Por el contrario, una de ellas, como la policía, cuando es referida en los diálogos, constituye allí el pedido de ayuda de los débiles, como el de uno de los ciegos mismos que se cree perseguido o aparece como una instancia de protección frente al desconocimiento del destino de algunos personajes, como el pintor alcohólico de la pensión. De modo que en *EL PODER DE LAS TINIEBLAS* el Estado es lo que falta; y esa ausencia de ley (de orden, de autoridad) es la que el film narra en el desamparo persecutorio de su protagonista. En efecto, en la narración de la historia de un hombre hostigado por una fuerza incierta cuyo alcance en verdad desconoce, el film no deja de manifestar un miedo social a la violencia política percibida como indiscriminada, previa y posterior al golpe, vinculada más, se diría, a las acciones armadas guerrilleras que al Estado, contra las que se demandó la acción ordenadora de ese mismo Estado, se dio conformidad a su intervención en la vida pública, aun cuando no se supiera su alcance y se desconociera su ilegalidad.¹² El film trabaja con lugares de paso, como los bares, la pensión en que vive Olmos, los túneles de subterráneos o los pasajes de galerías, todos deliberadamente oscurecidos. Todo el film presenta en verdad una ciudad en estado de devastación: las casas que recorre Olmos, su protagonista, por el contrario, están abandonadas o en ruinas, o puede vérselas en proceso de demolición, aunque en ninguno de los casos importe la causa de su abandono ni los motivos de su destrucción deliberada. En este punto, el film también se ubica en esa indeterminabilidad histórica propia del cine del primer período de la dictadura, allí, en efecto, donde la demolición de edificios o su ruina no es consecuencia de algún fenómeno natural, ni de algún hecho histórico, como tampoco es el escenario de la pobreza o la miseria ni aun el resultado de la acción de una política urbanística estatal. Es la ciudad profílmica que el plan de autopistas urbanas

¹² Basta ver una de las primeras escenas de la película, aquella en que Fernando Olmos, el protagonista, entra a una casa que le pertenece (puesto que utiliza llaves cuando, luego, sale de ella) y es abordado por detrás, por una figura oscura que le apunta con un arma a la cabeza, que resulta ser una persona que Olmos conoce, vinculada al mundo de los negocios clandestinos, sin relación con los ciegos, y sin importancia ulterior en la historia. Se trata de una escena sin duda fantasmática –que inaugura el film–, literalmente oscura, del miedo ante la invasión violenta, inesperada pero inminente, del espacio propio y de la intimidad. Un miedo prepolítico, no ideológico, aunque fuera no obstante funcional al terror político e ideológico impuesto desde el Estado.

devastó,¹³ pero esa ciudad profílmica no es la ciudad diegética: el estatuto de ese espacio importa más bien como afecto de amenaza (en el sentido de-leuziano del término), propio de un sujeto que teme indiscriminadamente la presencia enemiga de los otros. El poder de las tinieblas no es el de una circunstancia histórico política sino, como puede leerse en el texto que el film transpone, “El informe sobre ciegos”, de Ernesto Sábato, el padre del director, ese poder ominoso y oscuro es el del Mal que no es histórico sino, más bien, eterno, y cuyos “poderes infernales” se extienden al “universo entero”, como lo narra Olmos en el texto literario.¹⁴ La película no deja de señalar esa condición transhistórica de la potencia del mal cuando, hacia el final, en el momento en que el protagonista ingresa finalmente al lugar en que se oculta la secta, un plano de la puerta permite ver el número que es un lugar común del cine de terror: compuesto de tres seis: el “número de la bestia”. Con ese lugar común que el film toma de sus modelos de relato (como *ROSEMARY’S BABY* (*EL BEBÉ DE ROSEMARY*, 1968) y *THE TENANT*, (*EL INQUILINO*, 1976), ambas de Roman Polanski),¹⁵ queda obturada, se diría, la posibilidad de leer esa

¹³ El Plan de Autopistas Urbanas, de 1977, del intendente de facto de la ciudad de Buenos Aires, brigadier Osvaldo Cacciatore, que expropió terrenos en un radio de 500 manzanas y desplazó a unas 15.000 personas. En consecuencia, dejó edificios abandonados y en estado de demolición al no completarse el proyecto. La ciudad profílmica de *EL PODER DE LAS TINIEBLAS* es, muy probablemente, la de aquella zona (suroeste y centro de Buenos Aires) devastada por la política urbanística de los militares.

¹⁴ Así lo narra Olmos en su Informe: “Mi conclusión es obvia: sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los Ciegos”, véase Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas* (Buenos Aires: Sudamericana, 1975), 242–5. Marcos Mayer, en su estudio sobre la novela, señaló bien esa cualidad metafísica del mal: “Los ciegos, organizados en Secta, constituyen una forma de poder transhistórico que surgen sobre la muerte de Dios y que son capaces de las más terribles aberraciones [...] por otra parte, extendidos por toda la ciudad, habiendo provocado la conmiseración pública, bajo la cual se ocultan sus designios, aparecen como la personificación del Mal, con un claro matiz satánico. Ese matiz satánico podría permitirnos describir la odisea de Fernando como un descenso a los infiernos, como la historia de un acercamiento y de un ingreso al universo del Mal.” Cf. Marcos Mayer, *Ernesto Sábato: sobre héroes y tumbas* (Buenos Aires: Hachette, 1986), 54.

¹⁵ Aunque no se la mencione, como sí se hace con *EL BEBÉ DE ROSEMARY*, la película ha tomado de *EL INQUILINO* todo aquello que, en efecto, no está en la novela: la idea de un proceso iniciático, la de la continuación del rol de la primera víctima (Trelkovski, en el film de Polanski, ocupa el lugar de la mujer que habitaba el mismo departamento, Simone Choulet, y que intentó suicidarse; Olmos, en el film de Sábato, continúa la tarea de investigación de su amigo de infancia), así como retoma la escena de la fiesta con los amigos, y también la relación de Trelkovski con Stella, que pudo pautar la relación con la mujer decente (interpretada por Cristina Banegas) que Olmos conoce en la fiesta.

presencia del mal en un sentido no sólo histórico, contextual, sino incluso político.

3.

Ahora bien, hacia 1981, con la descompresión política, algunos cineastas asumen una crítica política, social, económica de la dictadura que ya está, no obstante, en ciertas esferas de la sociedad, tanto en algunos medios como en la actividad de los partidos y, desde antes, en las denuncias de los organismos de derechos humanos. Sin embargo, mi lectura es que en el cine esa crítica no supone más cambios que el de cierta explicitación en términos de contenido, en las mismas formas narrativas previas. En el mismo costumbrismo, en el mismo *film noir*, en la misma comedia ahora se asignan las causas de la violencia, de la pobreza, o de la corrupción, ahora a un Estado omnipresente, y no obstante innominado, que antes permanecían indefinidas, eran asimiladas a un orden natural o se las aceptaba como parte de lo dado. Entre el costumbrismo grotesco de *LA NONA* (H. Olivera, 1978), cuya historia de una abuela devoradora no establecía ninguna relación con lo público, y la oscura comedia costumbrista en *PLATA DULCE* (F. Ayala, 1982), que se propone como una crítica de la “patria financiera”, puede reconocerse el mismo humor televisivo microfascista, un esquema similar de episodios acumulados y una violencia creciente, propia del grotesco, que termina con la devastación de las familias ya en estado de crisis. La diferencia entre ambos reside en que, en el último film, en *PLATA DULCE*, las razones de los males (económicos) se encuentran ahora en una instancia mayor, pública, cuando antes, en el primero, en *LA NONA*, dependían únicamente de esa voracidad incontrolable, e inexplicable, de la anciana. *PLATA DULCE* hace referencia en uno de sus personajes (el financista Arteche, interpretado por el cómico Gianni Lunadei), y en las relaciones de éste con los banqueros norteamericanos, a un poder económico que no deja, sin embargo, de resultar inabarcable y hasta cierto punto indescriptible, salvo por esas manifestaciones fenoménicas, como las noticias que los personajes escuchan en la radio o leen en los diarios. En términos narrativos, la abuela insaciable, en un film, y el financista Arteche, en el otro, cumplen la misma función, porque ellos permiten sin duda el avance de los relatos y porque en ellos está centrada la causa de la crisis económica, vista siempre desde el grupo familiar. Pero aquello que en uno está limitado al grupo y forma parte de una intimidación acuciante y finalmente fatal, en el

otro adquiere una exterioridad en la que busca situarse, en efecto, la crítica política.

Una relación semejante a la de las comedias costumbristas puede establecerse entre *LA PARTE DEL LEÓN* (A. Aristarain, 1978), del primer período de la dictadura, y *ÚLTIMOS DÍAS DE LA VÍCTIMA* (Aristarain, 1982). El mundo salvaje propio del *film noir*, violento y sin ley, en el que se sitúan las dos películas, favoreció la lectura de ambas, sobre todo por lo que se consideró una denuncia del poder represivo paramilitar en *ÚLTIMOS DÍAS DE LA VÍCTIMA*, como filmes críticos con el régimen. Esa lectura responde en gran parte a la ilusión retrospectiva de la posdictadura. En *LA PARTE DEL LEÓN*, el mundo salvaje responde al género en el que se inscribe antes que a un miedo denegatorio de la violencia política, como ocurre con *EL PODER DE LAS TINIEBLAS*. En la primera película de Aristarain, la violencia no se vincula con alguna otredad amenazante o con un poder desmesurado que se cierne sobre los individuos, como puede verse en la secuencia en la que el delincuente Nene (Julio Chávez), gracias a la invitación que le hace la hija del hombre al que persigue, entra en la casa de este con la intención de matarlo y recuperar así su botín. No hay allí miedo a la invasión violenta de la intimidad sino, más bien, una invitación erótica. La violencia en *LA PARTE DEL LEÓN* es la del *film noir*, una consecuencia de la lucha feroz por los intereses materiales, en particular, por un botín millonario, en el que la ley no tiene, no puede tener en el género, lugar.¹⁶ Incluso, en la ciudad de la película no se observa la devastación ominosa del espacio, como en el film de Mario Sábato, ni el vacío urbano del cine del repliegue en la conciencia afectiva femenina, como en los primeros filmes de María Luisa Bemberg. La ciudad de *LA PARTE DEL LEÓN* está habitada, es populosa y activa: es la ciudad del *noir*, el espacio adecuado para esa violencia que desconoce cualquier acuerdo previo, permite ocultarse, posibilita la traición y desorienta.

¹⁶ Por esto es necesario revisar la lectura, por parte de la crítica y del propio Aristarain, de que el cineasta haya conseguido filmar “un policial sin policías”, por la prohibición del Ente de Calificación Cinematográfica respecto de la visibilidad de la institución policial. Algo que se ha considerado una resistencia de autor a esa disposición cuando en verdad se trata de un *film noir*, en el que, en términos genéricos, a diferencia del policial, el punto de vista suele ser el del delincuente o el del detective privado, y nunca el de la ley, así como el medio es el mundo criminal y no el de las instituciones policial, legal o judicial. Respecto de Aristarain y ese episodio de censura, cf. Fernando Brenner, *Adolfo Aristarain* (Buenos Aires: ceal, 1993), 15–7. Para una buena lectura del género puede verse “Vers une définition du film noir”, en *Panorama du film noir américain 1941–1953*, ed. por Raymond Borde y Étienne Chaumeton (Paris: Flammarion, 1988), 15–24.

ÚLTIMOS DÍAS DE LA VÍCTIMA (producida por Aries) no sólo representa la misma ciudad del *noir*; en su actividad incesante, que puede verse y, especialmente, oírse, está posibilitada la trama de la persecución de la víctima, sin que ésta sepa que su destino está en manos de otro, y sin que el perseguidor sepa tampoco que su propio destino depende de aquel mismo a quien persigue. Ese esquema de relato ya está en LA PARTE DEL LEÓN, en el trazado de dos líneas casi paralelas. Pero si, en la primera película, Larsen y El Nene son delincuentes comunes (que poseen cierto vínculo con lo que en la jerga de la época se llamaba “la pesada”, para referir con ello al mundo de la delincuencia y la clandestinidad), que buscan su botín hasta matarse entre ellos, en el último film del período, Mendizábal (Federico Luppi) y Külpe (Arturo Maly) están explícitamente en relación con un poder desmesurado, esto es, fuera de toda medida y, por lo tanto de todo conocimiento posible. El contexto de descompresión política, cuando ya circula en el discurso de algunos medios la acción represiva de los militares, permitía, aun con poca explicitación, salvo la de algunos intermediarios y la de algunos signos en el film,¹⁷ vincular a Mendizábal, el delincuente a sueldo, con el poder represivo de la dictadura y con los paramilitares. En efecto, Peña (Enrique Liporace) es una de las figuras en la que se actualiza ese poder que, como él dice de su superior Dominici, “no está visible”. Peña y Dominici no representan el mundo clandestino de “la pesada”, que se oculta como condición de existencia y cuyos encuentros se realizan en lugares que no permitan sospechas (como las haras del hipódromo en LA PARTE DEL LEÓN), sino el mundo ilegal en espacios lujosos (como el edificio al que Mendizábal va a ver a Dominici). En el punto en el que se trata de mundos ilegales pero no clandestinos, esto es, de la ilegalidad del poder dominante, estatal y paraestatal, y no de la clandestinidad de los delincuentes, cuyo poder no tiene más que un alcance reducido y por eso mismo no resulta desmesurado, Peña es un análogo del financista Arteché, de PLATA DULCE, puesto que ambos cumplen las mismas funciones narrativas y en ellos se (de)vela —se muestra y no se muestra a la vez— el poder económico y el poder represivo. De modo que el rasgo propio de las películas de la descompresión del régimen es la representación, en las mismas formas narrativas previas, de un Estado omnipresente, innominado, pero fuera de

¹⁷ Esos signos fueron bien relevados por Fernando Brenner: en la calle, el cartel de “Zona Militar”, con la silueta negra de un soldado con un arma, cuando Mendizábal se dirige a su encuentro con Dominici; la estatuilla de un granadero en el despacho en el que lo reciben, y en el escritorio una “munición de tanque” como adorno, además de la conversación en inglés que se oye fuera de campo. Cf. Brenner, *Adolfo Aristarain*, 29–30.

toda medida. De él todo se desconoce, pero de él proceden todas las causas del estado de las cosas.

4.

Por último, un importante rasgo reconocible del cine del último período de la dictadura consiste en la configuración de lo que habría que llamar la moral doble, o la doble asignación de valor. En este aspecto será preciso reconocer una asignación de responsabilidad por lo ocurrido y, a la vez, una exculpación de esa misma responsabilidad asignada. Esto puede verse en PLATA DULCE y en LA HISTORIA OFICIAL. PLATA DULCE intenta la imagen de una totalidad (económico-social), pero lo hace siempre desde la perspectiva de la intimidad y la suerte de las dos familias cuyas historias relata. El episodio histórico económico que la película elige narrar se sitúa, en términos diegéticos, inmediatamente después del torneo de fútbol del año 1978, para establecer con ello una continuidad entre un momento y el otro, el de la “plata dulce”, y señalar de ese modo la “trampa” (en las palabras con las que los propios personajes entienden aquello en lo que participan y que dicen por lo menos dos veces) en la que se vieron implicados en ambos momentos. Sin embargo, el film focaliza, apenas comienza la historia, en los protagonistas y limita así su exégesis de ese período político: todo el saber de lo que ocurre depende de lo que conocen —y de lo que, a la vez, no pueden conocer— los padres de las dos familias. El alcance de sus saberes del propio presente político está limitado, pues, a su posición estrecha, a los contactos que uno de ellos (Carlos Bonifatti, interpretado por Federico Luppi) mantiene únicamente con Arteché, el financista, y a aquello que el otro (su conculado, Rubén Molinuevo, que interpreta Julio de Grazia) puede conocer sólo por intermedio del primero. Entre ambos personajes, el saber del presente, a medida que el film avanza, no hace más que disminuir, porque uno depende de aquello que el otro, de modo limitado y también dependiente, puede conocer. Con ello, PLATA DULCE desplaza la crítica política del período histórico a la crítica de aquello que los personajes han hecho durante ese período y a lo que supieron o no respecto de lo que hacían. La idea del período histórico como “trampa”, en el propio saber de los personajes —y del director y sus guionistas (Oscar Viale y Jorge Goldenberg) que asumen para narrar el punto de vista de Bonifatti y Rubén—, en efecto, moral antes que política, puesto que supone la inocencia de aquellos que dieron su confianza a los otros y fueron finalmente defraudados. En PLATA DULCE continúa la representación de una sociedad inocente

que ya está configurada en *CRECER DE GOLPE*, la película de Sergio Renán y Aída Bortnik, sólo que ahora esa sociedad es víctima (del poder económico) de un Estado totalitario.¹⁸

Sin embargo, la estrategia de la crítica moral es más compleja que la mera asignación de inocencia. *PLATA DULCE* procede por una doble asignación de valores, por medio de sus dos personajes: en un personaje, Rubén, sitúa su mirada crítica a la especulación financiera, porque éste defiende la pequeña industria familiar (y nacional) y el trabajo; Bonifatti, en cambio, es el objeto de su crítica, por su enriquecimiento rápido e inestable, y por su oposición a la cultura del estudio (cuando niega a su hijo dinero para la facultad) y, por ende, del trabajo. Sin embargo, la misma mirada de la familia de Rubén sobre su conuñado revela de modo progresivo, y muy sutil, que es su propio deseo obtener el estatus económico de los Bonifatti. Así, en el mismo personaje de Rubén la crítica se hace insostenible, al punto de que termina por apostar a especulaciones efímeras que no obtienen rédito y lo llevan a la ruina. En consecuencia, aquello que se planteaba inicialmente como crítica a la especulación, desde el punto de vista de Rubén y de su familia, se vuelve causa del propio fracaso. Pero a la vez, Rubén está concebido como un espejo en el que puede reflejarse Bonifatti, puesto que su éxito financiero le ha evitado, aun precariamente, un destino similar al de su conuñado. El film tiene el cuidado de hacer culposas, en los personajes, sus transgresiones, como el adulterio, la corrupción y la estafa, que están concebidas todas en su transitoriedad. “En este país *ahora* lo único que da gaita es la gaita”, dice Bonifatti, para señalar así la sobredeterminación circunstancial de sus actos. *PLATA DULCE*, pues, procede criticando aquello que luego, en su transcurso mismo, justifica, pero lo hace siempre poniendo al Estado como la causa exterior. Finalmente, habría que decir, la concepción del Estado como origen antes que como resultante de los actos de los personajes.

LA HISTORIA OFICIAL (1985) también representa un todo también relativamente entrevisto, una corrupción moral semejante en su condición (in)voluntaria, y un mismo estatuto de víctima de quien, sin embargo, no pu-

¹⁸ Hugo Vezzetti escribió sobre la concepción que la sociedad tuvo de la dictadura, a su caída, como ejército invasor y, en consecuencia, de sí misma como víctima inocente: “Después de la aventura militar en Malvinas, cuando irrumpe en la sociedad la denuncia de los crímenes contra los derechos humanos, se impondrá mayormente la representación de una dictadura en guerra con una sociedad básicamente inocente. En esa nueva formación de la memoria se mantuvo esa separación del actor militar, ya no como una reserva de orden que se impondría desde fuera sino como un ejército de ocupación extranjero”. Cf. Vezzetti, *Pasado y presente*, 60.

do no haber sido responsable de sus actos. Aun filmada por un cineasta que con la película se iniciaba en la dirección, la presencia de Aída Bortnik en la escritura del guión confirma nuevamente el vínculo no interrumpido con el cine previo, anterior a la democracia. En *LA HISTORIA OFICIAL* la idea de desamparo (de los niños apropiados, de la madre que adopta a uno de ellos sin saberlo, de las abuelas, pero *incluso* del apropiador en su caída irremisible) establece una continuidad con aquella representación de una comunidad aislada, sin protección en un mundo, sin embargo, sin conflictos –es decir, sin Estado–, que pudo verse en *CRECER DE GOLPE*, a partir del texto de Haroldo Conti que la guionista transpuso. El desamparo, en uno y otro film, supone sobre todo la inocencia de los individuos respecto de aquello que se cierne sobre ellos; procede, pues, exculpando lo ocurrido porque siempre sitúa sus causas en una exterioridad, en una última instancia inaccesible.

Como lo hizo *PLATA DULCE* con la especulación financiera, el primer film de Luis Puenzo narra la política estatal de desaparición de personas y de apropiación de niños desde la perspectiva de la conciencia. La protagonista, que es historiadora, que accede gradualmente al conocimiento de lo ocurrido, no es llevada a ello como consecuencia de un interés vinculado a su oficio, ni tampoco como resultado de un interés político. Alicia accede al conocimiento por la presencia azarosa de su mejor amiga, Ana (Chunchuna Villafañe) –quien regresa después de su exilio–, en uno de los festejos anuales de compañeras de escuela secundaria. El relato, también fortuito, de la experiencia del secuestro de Ana, pone a la profesora de historia en noticias de lo que ignoraba con la seguridad, pero también la fragilidad, del que deniega. Pero al focalizar en la conciencia, todo el conocimiento del período histórico queda limitado a los sentimientos de la mujer, que teme perder a su hija. En ese punto mismo, su protagonista no busca ningún conocimiento objetivo de los hechos, sino despejar la incertidumbre del origen de la niña, el alcance que la apropiación pudo haber tenido en otras vidas vinculadas a ella. Ante las certezas que va adquiriendo por su cruce en el hospital –tan casual como la aparición de Ana y como el relato de ésta del secuestro y la tortura que padeció– con una abuela de Plaza de Mayo, la angustia por el destino de los progenitores de su hija Gaby (Analia Castro) crece, pero tiene como causa la identificación con otra madre que, como a ella misma está por ocurrirle, ha perdido a su hija. La película pone esa preocupación por la pérdida de un hijo, sin que importe en verdad la causa sino el afecto ante ello, en la última secuencia de la película, cuando Roberto (Héctor Alterio), su marido, desco-

noce el paradero de su hija, que Alicia había llevado a casa de la abuela. A la pregunta de Roberto, Alicia responde: “¿qué se siente al no saber dónde está tu hija?”, comunicándole con ello que esa angustia es la de todos los padres y las madres, más allá de sus ideas, su estatuto social y sus historias individuales. Es necesario observar que la reacción violenta de Roberto (la golpea contra la puerta y le hace crujir los dedos con el vano) responde, inmediatamente, tanto a esa provocación de su esposa –que busca hacerlo dudar aun por un instante– como a la furia de un padre, antes que, posteriormente, a su ideología fascista. Por esto, entre otros motivos, Alicia, aun cuando ya sabe todo, lo abraza antes de irse. En el abrazo, ella reconoce al padre que defiende y que ama –aun apropiada– a su hija y que se desespera por su pérdida inminente; y reconoce allí también, pues, a alguien tan desamparado como ella, como puede leerse en el largo primer plano del rostro en llanto de Roberto.

En LA HISTORIA OFICIAL se trata, entonces, de los sentimientos de una madre ante la circunstancia de la pérdida del hijo, pero también de los afectos de una hija –ella misma– que, como Gaby, es huérfana. Por esto, el film elige representar a las Abuelas (en el personaje de Sara Reballo –interpretado por Chela Ruiz–, la abuela biológica de Gaby) que son quienes, precisamente, asumen el rol de madres que buscan a sus nietos, porque en ellos pueden recuperar simbólicamente a los hijos que perdieron.¹⁹ Cuando LA HISTORIA OFICIAL se sitúa en el último año de la dictadura busca, como DARSE CUENTA,

¹⁹ En la representación de la madre, cuyo afecto por sus hijos es universal, la película desconoce, u opta por hacerlo, aquello que históricamente hicieron las Madres al negarse a formar parte de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep), al rechazar el informe *Nunca más* y al criticar los juicios a las Juntas: inscribir esas muertes en el plano de lo público y lo político, negándose al duelo privado y universal de la madre. Es decir, resistir a la cancelación del pasado y a la conciliación con los responsables estatales de los crímenes. Christian Gundermann llamó a ese rechazo “acto melancólico”, en oposición al “trabajo de duelo”: “entiendo la melancolía, pues, no como un ofuscamiento de la ética sino como reinención de estrategias políticas desde el desmantelamiento más absoluto de la subjetividad. En el contexto argentino, de hecho, el mandato del duelo está apuntalado por la museificación de la historia de la persecución y de los desaparecidos”. Gundermann entiende el “trabajo melancólico” como “una obstinación intransitiva, un ‘no ceder’ a las posibles remuneraciones del sistema neoliberal y la reconfiguración radical del espacio cultural y psíquico”. El autor observa adecuadamente, también, que “el *Nunca más* es un movimiento que las Madres rechazaron siempre por su aprovechamiento oportunista de la causa de los desaparecidos para encubrir con ella la complicidad de la sociedad civil durante la dictadura, produciendo así para los antiguos cómplices civiles (como, por ejemplo, el escritor Ernesto Sábato [...]) la corrección política ante la revelación de su pasado. Cf. Christian Gundermann, *Actos melancólicos: formas de la resistencia en la posdictadura argentina* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007), 19 y 21.

la cancelación de un pasado que resulta demasiado inquietante para la conciencia cuyo punto de vista asume. El film tiene el cuidado de ubicar en posiciones de alguna responsabilidad histórico-política a todos los personajes que *no son* la profesora Alicia, su hija Gaby y la abuela Sara, es decir, la madre y la hija, las hijas sin madre, y las madres sin hijos, sobrevivientes inocentes en un mundo cuya violencia Alicia descubre paulatinamente y ve de modo parcial. Las tres, madres e hijas, se definen por su neutralidad respecto de la política, por no verse afectadas por lo público si no es de modo aleatorio y, por ende, involuntario: a un lado de ellas, la violencia fascista, el autoritarismo y el poder político-económico (en el esposo Roberto Ibáñez y su grupo de colegas y amigos militares) que también se conoce por sus manifestaciones fenoménicas. Al otro lado, la militancia política y la “subversión” –como la película misma la nombra–, y los exiliados (en su amiga Ana y su amante guerrillero, pero también en los manifestantes en la plaza que reclaman justicia, a quienes Alicia ve la primera vez con el mismo asombro y con el mismo pasmo con que mira las discusiones entre los financistas en las oficinas de su marido). Esa deliberada repartición de posiciones políticas, que incluso llega a la sociedad civil misma, aquella no vinculada ni a la política ni al poder estatal (en la reunión de las ex compañeras de secundario, una de ellas (Dora, interpretada por Lidia Catalano) enuncia el lugar común que circuló en la época: “por algo habrá sido”, respecto de los hijos desaparecidos de una amiga conocida en común), no puede proceder sino de una necesidad de posicionamiento frente a ese pasado que acosa al punto mismo de revisarlo y reubicarse en él. Si el hecho político (la dictadura misma) se concibe como algo en efecto ocurrido y se lo representa, sin embargo, mientras tiene lugar, es porque de ese modo se puede despejar la conciencia respecto de aquello que se ha hecho en su transcurso o aquello que se ha dejado de hacer (incluidas, sin duda, las actividades vinculadas al cine).