

Hacer memoria: la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) desde la mirada del cine. Estudio comparativo entre *En retirada* y *Los dueños del silencio*

Claudia Chantal Arduini Amaya¹

Resumen

Jelin (2001) postula que la memoria es un proceso inacabado de sentidos, un campo de batalla en el que diversos actores sociales luchan por legitimar “su” versión del pasado. Uno de esos actores son los medios de comunicación que ejercen poder e influencia como narradores y escultores de la realidad social actual, pero también de la realidad pasada. (Yeste, 2009) Así pues, la construcción de la memoria colectiva se encuentra atravesada por los medios masivos y sus producciones dando lugar a una memoria mediatizada.

Con la llegada de la democracia en Argentina a fines de 1983, el cine nacional buscó representar de diversas maneras el pasado reciente, es decir, lo vivido bajo el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983).

El propósito de este trabajo es analizar y comparar la representación de dicho periodo histórico a partir de dos películas: *En retirada* (1984) y *Los dueños del silencio* (1987). Se trata de dos miradas construidas a inicios y a fines de la década del 80 en un periodo caracterizado por la teoría de los dos demonios, la creación de la Comisión Nacional por la Desaparición de personas (CONADEP), el informe Nunca más, el juicio a las juntas y la ley de punto final.

De esta manera, buscamos reflexionar en torno al lugar que ocupó y ocupa el cine de ficción como uno de los actores que producen discursos sobre el pasado y disputan los sentidos en el presente.

¹ Universidad Nacional de Quilmes. - yantyarduini@gmail.com

Hacer memoria: la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) desde la mirada del cine. Estudio comparativo entre *En retirada* y *Los dueños del silencio*

Introducción

Desde el retorno de la democracia argentina en 1983 el cine de ficción se ha propuesto representar mediante imágenes el pasado de terror y censura acontecido en la última dictadura cívico-militar (1976-1983).

Este trabajo analiza dos películas filmadas y estrenadas durante la década del 80 que no se han consagrado a lo largo de la historia como las más representativas del cine post dictadura, por ello es que fueron escogidas para su estudio y consiguiente comparación.

En retirada (1984) fue dirigida por Juan Carlos Desanzo y llegó a la pantalla grande el 28 de junio de 1984, mientras que Carlos Lemos dirigió *Los dueños del silencio* (1987) cuya fecha de estreno fue el 2 de abril de 1987.

Para abordar dichos objetos empíricos en primer lugar realizaremos un análisis contextual de su contexto social de producción. Seguidamente, haremos un análisis formal, es decir, estudiaremos las formas audiovisuales en que está construido cada film: los elementos estéticos, dramáticos y narrativos. Luego, identificaremos y analizaremos el uso de operaciones cinematográficas de representación del pasado tales como: la metáfora, la omisión, la condensación y la elipsis, entre otras. Finalmente, realizaremos un análisis comparativo entre los films con el propósito de señalar similitudes y diferencias en las representaciones/ discursos que construyen sobre el periodo dictatorial.

¿Cómo hacer memoria después de tanto horror?

“Existe una memoria individual, social y compartida (...) pero no es esta la única manera que tenemos de viajar al pasado. (...) está la representación que nos ofrecen las proyecciones cinematográficas (...)” (Yeste, 2009: 74) Como medio de comunicación, el

cine es un actor social que se ve involucrado en la construcción de la memoria colectiva sobre el pasado. De esta manera, elabora discursos que exponen “su” versión de lo acontecido. “Su compromiso con la revisión del pasado se revela fundamental para que las nuevas y futuras generaciones tengan la posibilidad de revivir y entender el pasado por medio de su representación simbólica.” (Yeste, 2009: 78)

Para 1984 continuaba vigente la ley 18.019 sancionada en 1968. Dicha norma fue derogada por el presidente Alfonsín a partir de la ley 23.052 en marzo de 1984 y posteriormente reglamentada mediante el decreto 828/84. En ella se estableció la disolución del ente de calificación y la eliminación de la censura. Se proponía que el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) sería el único órgano capaz de calificar las películas en base a distintas categorías: apta para todo público, solo apta para mayores de 13 años, solo apta para mayores de 16 años, solo apta para mayores de 18 años y solo apta para mayores de 18 años de exhibición condicionada. A pesar de la calificación, el INC no podía recortar ni modificar los materiales audiovisuales, pero sí exigía que toda película contuviera al principio una placa donde figurase la calificación del film. En esta política de cine se incluyen *En retirada* (1984) y *Los dueños del silencio* (1987) que antes de iniciar muestran la siguiente placa:

CALIFICACIÓN DEL INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA. LEY 23.052.
Decreto 828/84. SOLO APTO PARA MAYORES DE 18 AÑOS.

Zarco (2016) reconoce tres etapas en el cine post dictadura a las que denomina momentos de la memoria. La primera es *Recordar para no repetir* (1983-1989), la segunda es *Reconciliación e indultos* (1989-1995)² y la tercera es *Reivindicación y crítica* (1996-2013)³. A los efectos del presente análisis nos enfocaremos en profundizar el primer momento de la memoria ya que *En retirada* (1984) y *Los dueños del silencio* (1987) corresponden a dicho periodo.

² Es una etapa de perdón y olvido en la presidencia de Carlos Menem. Se sancionaron los decretos 1002, 1004 y 1005 en los que se indultaba a los militares.

³ El cine es producido por hijos de desaparecidos y exiliados durante la dictadura. Es una etapa de crítica al Estado y de cuestionamiento a la sociedad que no fue ajena a los hechos ocurridos en el periodo.

El cine del periodo *Recordar para no repetir* se propuso denunciar el pasado reciente dictatorial. “En este contexto buena parte de la producción filmica de la época se orientó alrededor de dos grandes temas: la denuncia de la dictadura militar y una revisión crítica del pasado histórico en la búsqueda de las raíces del autoritarismo.” (Aprea, 2008: 51) *En retirada* (1984) y *Los dueños del silencio* (1987) corresponden a los films de la primera línea temática.

Las películas de la década del 80 se enfocaban en reivindicar la democracia y en criticar los hechos violentos del periodo anterior a modo de enfatizar la idea de no retornar a ese pasado de terror y defender valores como la libertad, la verdad y la justicia. Estos principios estaban en sintonía con el discurso de los organismos de derechos humanos y con las políticas de estado impulsadas por el nuevo gobierno.

A partir del informe *Nunca más* aparecieron testimonios sobre la represión, muchos de éstos usados como base de varias películas. (Aprea, 2008) Al igual que el discurso estatal la sociedad era construida desde el cine como víctima: tanto los que fueron torturados como los que descubrieron la violencia eran inocentes. Había relatos basados en historias individuales que reflejaban lo que le había sucedido a la sociedad en su conjunto, predominio de lazos filiales, repudio a la violencia estatal y no existía referencia al partido político de los actores. (Zarco, 2013)

Nivel dramático: sinopsis, protagonistas y antagonistas de *En retirada* (1984) y *Los dueños del silencio* (1987)

“Temáticamente parecía definirse la búsqueda casi obsesiva por una identidad nacional que contestara las preguntas: ¿por qué nos pasó lo que nos pasó? ¿Qué enseñanzas podemos sacar de todo este sufrimiento?” (Aprea, 2008: 32) *En retirada* (1984) se sitúa en los últimos meses de 1983 en la Ciudad de Buenos Aires. Tiene como protagonista a Oso, un ex integrante del grupo de tareas del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional que con la llegada de la democracia se ha quedado sin trabajo. Su nombre verdadero es

Ricardo⁴ y desea sobrevivir en su antiguo labor de secuestrador, torturador y asesino. Sin embargo, se le interpone la transición democrática: los militares se han debilitado y sus antiguos amigos del grupo de tareas están en retirada borrando registros que los puedan comprometer en esa nueva coyuntura. Dichos amigos (Arturo y Sr Thomas) son antagonistas para Oso pues lo mandan a matar al ver que representaba un peligro, ya que Ricardo no desea retirarse y continúa cometiendo crímenes.

El primer punto de giro en la película se da cuando Julio (padre de un joven secuestrado por Ricardo) reconoce a Oso en el subte de la Ciudad de Buenos Aires. A partir de aquí, el protagonista/villano comienza su huida hacia el pueblo donde creció. Sin embargo, allí torturará a su ex novia Cecilia y asesinará a un hombre por lo que deberá regresar a la ciudad. He aquí otra retirada, otro punto de giro. Una vez en Buenos Aires, Oso intenta contactar a su antiguo jefe Arturo, no obstante, sus colegas se han esfumado. Al encontrarse solo decide hablar con el editor de una revista para contarle información sobre su rol en la dictadura y así obtener dinero. Como el editor le dice que debe poner su rostro además de sus datos Oso opta por amenazar al Sr Thomas, gerente general de una empresa para quien había trabajado tiempo atrás. De esta manera, exige dinero y un pasaje aéreo para cualquier destino. Este es el tercer punto de giro ya que amenazó a uno de los suyos. Arturo será el encargado de reunirse con el protagonista para entregarle la plata y un pasaje hacia El Salvador. Cuando todo parecía arreglado para retirarse definitivamente Julio arriba al departamento de Oso dispuesto a matarlo y comienza una pelea que continúa en la terraza del edificio hasta que una mano con guantes dispara desde otro punto y mata a Ricardo.

Por su parte, *Los dueños del silencio* (1987) es una co producción argentina - sueca basada en el caso de Dagmar Hagelin, argentina de orígenes suecos que fue detenida en enero de 1977 por un grupo de tareas. Tanto su padre como la embajada sueca la buscaron sin obtener resultado. En base a testimonios se supo que fue llevada a la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA) y que su captor fue el teniente Alfredo Astiz. Recién en el 2006 los captores fueron condenados por la desaparición.

⁴ Cabe señalar que Oso es un villano, sería el anti-héroe de una historia. Se trata de un asesino, violador y torturador. Esta decisión de Desanzo (director) resulta rupturista dado que, generalmente el protagonista presenta valores morales admirables.

El film narra la historia de Lena Melin, una joven argentina de origen sueco que fue secuestrada por un grupo de tareas en 1977 y es buscada por su padre (Roger) quien pide ayuda a la embajada de Suecia en Argentina. El caso de la muchacha se conoce en Estocolmo gracias a que Peder (periodista de dicho país) viajó a Argentina para investigar las detenciones y desapariciones de personas por decisión de la Junta Militar.

Peder es secuestrado y no puede enviar a la redacción de su país un informe que probaba que la Junta tenía un plan sistemático de exterminio para todos aquellos considerados “subversivos”. Así las cosas desde Suecia deciden enviar a otro periodista llamado Sixteen para que recupere el documento y lo saque del país a fin de denunciar los crímenes cometidos.

Sixteen consigue el informe pero es llevado a la ESMA y es amenazado por el Capitán del lugar para que lo entregue. Allí le muestran cómo torturan a un prisionero y le aseguran que correrá la misma suerte si no toma un vuelo de regreso a Estocolmo y olvida lo que allí sucede. El periodista acepta la oferta, la Junta se queda con el documento y Sixteen no puede publicar ninguna denuncia en contra de ella.

Con el retorno de la democracia en 1983, Sixteen regresa a Argentina y se encuentra con un contexto de pedido de castigo a los culpables llevado adelante por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. La película culmina con la imagen de una madre en la plaza en febrero de 1987 pidiendo por su hijo y en paralelo la escena del capitán de la ESMA quien se encontraba en libertad disfrutando de una cabalgata junto a su familia en el campo.

Nivel narrativo y elementos estéticos: tipos de narrador, recursos narrativos, planos, colores y música de *En retirada* (1984) y *Los dueños del silencio* (1987)

“Para lograr un realismo testimonial la cinematografía apeló a formas narrativas clásicas definidas por un narrador omnisciente capaz de expresar la lógica que mueve a los personajes e interpretar las situaciones que se presentan en función de valores claros.”

(Aprea, 2008: 32) *En retirada* (1984) no posee una voz en off narradora. Sin embargo, parte de la narración se construye mediante flashback por acción directa a partir del punto de vista de Julio. Él nos permite saber que a su hijo se lo llevaron de su casa una noche y que el secuestrador fue Oso. Desde ese momento, Julio y su esposa comenzaron a buscarlo. Estos flashback nos permiten comprender por qué Julio quiere vengarse de Oso y nos muestran a qué se dedicaba Ricardo tiempo atrás.

De igual manera, *Los dueños del silencio* (1987) carece de narrador en off. Por otra parte, utiliza flashbacks para reconstruir el momento en que secuestraron a Lena, aun con esto la película es lineal: comienza en 1977 y culmina en 1987.

En otro orden de las cosas, *En retirada* (1984) presenta los siguientes planos: detalle, primerísimo primer plano y primer plano con el objetivo de enfatizar las expresiones, gestos y miradas de los actores. La paleta de colores usada es: azul, gris, negra, celeste y blanca. De hecho, los personajes se visten con esos colores a lo largo de la película y en muchos casos contrastan con la luz natural de día de las locaciones como las escenas en la plaza, la ciudad o el pueblo. También el taller de Julio está pintado de azul al igual que la habitación de Cecilia. La música en su mayoría es instrumental, extradiegética y responde a la temática de detectives y espías, esto busca generar tensión por ejemplo en las escenas donde Julio persigue a Oso o bien en la pelea final.

Por su parte, en *Los dueños del silencio* (1987) predominan los primeros planos, medios y generales. A excepción de las escenas en exteriores en horarios matutinos los colores que abundan en la película son oscuros y los actores visten ropas claras para contrarrestar con el ambiente. Sin embargo, es interesante señalar que los militares y los secuestradores de las patotas siempre visten de negro o azul. Este detalle puede interpretarse como que los colores oscuros referencian aspectos negativos, se vinculan con la maldad y se alejan de lo bueno y lo puro que significan los colores claros. En efecto, en la escena del secuestro de Lena, ella viste una camisa blanca y camina tranquila e inocente hacia una casa, pero cuando abre la puerta más de cinco hombres armados y vestidos de negro la atacan violentamente.

La música extradiegética de la película está construida por un bandoneón que apura su tempo en las situaciones de riesgo donde aparecen las patrullas militares con el objetivo de secuestrar víctimas. El sonido de este instrumento sirve como anclaje para el espectador, dado que contextualiza en dónde se sitúan los hechos teniendo en cuenta que la película muestra dos escenarios: Estocolmo, Suecia y Buenos Aires, Argentina.

La construcción de los últimos meses de la dictadura argentina en 1983 a partir de *En retirada* (1984)

Una de las marcas históricas que sitúan al espectador en el periodo de transición democrática argentina a fines de 1983 es la aparición por TV de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo que marchan por sus familiares desaparecidos y exigen castigo para los culpables. Otra marca se observa en las calles de la Ciudad de Buenos Aires donde varios jóvenes cantan alegres la marcha peronista, recitan versos alfonsinistas y algunos debaten acerca de a quiénes van a votar. Por otra parte, aparecen televisados discursos de Alfonsín en el periodo de elecciones. Además, se hace mención de la Ley de amnistía⁵ y se muestra cómo algunos ciudadanos juntaban firmas para derogarla.

En las películas del primer momento de la memoria encontramos:

(...) la lucha de las madres en la que se ponía en primer plano la búsqueda de verdad y justicia con relación a sus hijos desaparecidos o apropiados. En estos casos, el desaparecido es re - presentado desde sus familiares y no desde sí mismo. (Zarco, 2013: 70)

En retirada (1984) pone en juego esta particularidad al contar el caso del hijo desaparecido de Julio que es buscado por sus padres en distintos comandos y sin obtener respuesta acuden a la iglesia y a la ayuda de abogados.

⁵ Con el evidente retorno de la democracia, los militares (para evitar su enjuiciamiento en un futuro cercano) sancionaron la Ley de amnistía en septiembre de 1983 en la que se impedía realizar acciones penales sobre aquellos militares que hubiesen cometido delitos entre 1973 y 1982.

Suele recordarse que, con el destape mediático de los inicios de la transición desatado en la prensa sin censura, la cuestión de los desaparecidos emergió como un tema central de la información bajo un formato que se ha denominado “show del horror”. (Feld, 2015: 269)

Con el debilitamiento del régimen militar ya en 1983 emergieron numerosos testimonios sobre los centros clandestinos de detención, provenientes tanto de quienes habían sido torturados allí como de quienes habían ejercido la tortura. Los medios de comunicación comenzaron a saturar de información a la sociedad y buscaron incesantemente reunir más datos para venderlos. Este es el caso del editor que quería el rostro de Oso en la portada de su revista y estaba dispuesto a comprar información del tema ya que le proporcionaría una significativa alza en las ventas.

Tanto las revistas de actualidad como la prensa gráfica incluían en sus publicaciones entrevistas a ex integrantes de los grupos de tareas y explicaban en detalle las torturas y el procedimiento de los vuelos de la muerte. Además, en sus discursos continuaban reafirmando las ideas de “guerra sucia” o lucha contra la “subversión”. “Es decir, en la mayoría de los casos se repiten las fórmulas de las FFAA para nombrar los hechos.” (Feld, 2015: 287)

Otra característica del show periodístico fue la coexistencia de fotografías de mujeres desnudas con testimonios/ imágenes de represores o ex detenidos en las revistas de espectáculo. *En retirada* (1984) representa este aspecto claramente a través del plano detalle a una revista llamada *Por qué* en la que aparecen una mujer sensual al desnudo y a su lado un pequeño titular: *Intimidaciones de la guerra sucia*.

La construcción de la dictadura cívico militar argentina y los primeros años de democracia a partir de *Los dueños del silencio* (1987)

“Es toda una intención para nada casual sino más bien intencionada, de los medios, de instalar en el cuerpo social el imaginario de verdaderos centinelas mediadores en la reconstrucción de la memoria colectiva.” (Fazio, 2009: 32) Casi la totalidad de los hechos

que suceden en la película se sitúan en 1977 hasta que Sixteen es enviado de regreso a su país. Luego, aparece un video de archivo que muestra el retorno de la democracia en Buenos Aires, diciembre de 1983. El film avanza y llega a diciembre de 1985 época del juicio a las Juntas, aquí lo vemos a Sixteen en medio de la manifestación de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Finalmente, la película se sitúa en febrero de 1987 donde nos encontramos al capitán en ejercicio de su libertad.

Los dueños del silencio (1987) pone de manifiesto el recorrido que realizaron las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo a lo largo de esos diez años. Durante el gobierno de los militares se reunían en clandestinidad por la madrugada en el teatro Gran Rex junto a Roger y otros civiles a quienes les habían secuestrado sus hijos. Allí armaban listas con los nombres y los días de desaparición de sus familiares. Para 1983 vemos las manifestaciones públicas llevadas adelante por las Madres exigiendo la aparición con vida de sus hijos y nietos además del castigo a los culpables. También hay imágenes del juicio a las Juntas en 1985 y de los titulares de algunos medios gráficos sobre la Ley de Punto Final de 1986. En paralelo a ellas figuran las Madres que marchan cantando: “Ahora, ahora resulta indispensable aparición con vida y castigo a los culpables. Juicio, castigo a todos los culpables.”

La película denuncia el violento accionar de la Junta militar en el país. En rigor, las Fuerzas Armadas llevaron adelante un plan sistemático de exterminio dirigido a todo tipo de personas opuestas al régimen: estudiantes, obreros, periodistas, docentes. El ejército instauró así el miedo en la sociedad. La ciudad se muestra infestada de soldados armados que vigilan a los conductores y transeúntes. El film exhibe una Buenos Aires de 1977 militarizada, controlada y atemorizada por la violencia. Asimismo, para contextualizar recurre a imágenes televisivas en las que aparecen discursos de Videla y visitas de éste a Chile con el propósito de reunirse con Pinochet.

Aun así en un clima de censura apareció un grupo de resistencia conformado por las Madres y algunos civiles que las ayudaron en su búsqueda de la verdad. En términos de Jelin (2001) podemos entender la figura de estos actores como emprendedores de memoria que hacen trabajo elaborativo sobre la memoria, es decir, le imprimen trabajo a la acción de recordar con el fin de transformar/ construir el sentido del pasado. Aquí se entiende que quien recuerda posee capacidad de agencia: transformar en el presente aquello que sucedió.

Al tratarse de una co producción sueca - argentina la película está atravesada por ambas miradas. Esto hace que se presente a la embajada sueca también como un grupo de resistencia que lucha por salvar a los que se encuentran en la mira de la dictadura. El envío de periodistas encubiertos evidencia, además, que la prensa gráfica sueca estaba interesada en investigar y denunciar las desapariciones ocurridas en Argentina.

Los medios no son más ni menos que unas organizaciones, entre otras múltiples instituciones, que producen y hacen circular discursos. Para ello no tienen más remedio que apropiarse y reformular discursos que ya circulan en la red social de significaciones. (Gassmann, 2009:3)

El film recupera los discursos de su contexto de producción. Así pues, la construcción de la memoria colectiva que propone está horadada por: “la guerra sucia”, la sociedad víctima, la despolitización de los civiles y la condena a la violencia del terrorismo de estado.

Siguiendo los lineamientos del trabajo de Fazio (2009) -quien se encarga de hacer una búsqueda minuciosa de los términos utilizados por la prensa gráfica en los aniversarios del Golpe de Estado- en la película se emplea la palabra “Junta” y no “dictadura” ni “golpe” para definir el periodo. La utilización o no de estos términos da cuenta del momento de producción del discurso mediático puesto que para 1987 la figura de las Fuerzas Armadas aún tenía un peso considerable en la sociedad argentina. Los actores nacionales no poseen en sus líneas la palabra “genocidio”, hablan de “Junta” o para referirse a los grupos de vigilancia utilizan la palabra “gorilas”.

Por su parte, el Capitán llama a los secuestradores “grupo de tareas” y a los detenidos: bolches, marxistas y subversivos, dichos términos remiten al discurso de la “Guerra Sucia” sostenido por las FFAA. Esta “memoria oficial” para 1977 aseguraba que existían jóvenes contaminados con ideología subversiva/ marxista y al igual que a un cuerpo con cáncer era necesario operarlos para extirpar el tumor. Con este propósito el Capitán viajó a Estados Unidos donde le enseñaron tácticas contra la guerrilla urbana. Este dato claramente alude a la función que cumplía la Escuela de las Américas en Panamá para el entrenamiento de militares que perpetuaron dictaduras en el cono sur.

La revolución popular, el guevarismo y el comunismo eran enemigos de las FFAA y en esta línea no era la democracia la solución para erradicar dichos ideales sino las desapariciones. Los excesos en la represión se justifican por tratarse de una guerra no convencional. (Gassmann, 2009)

El film, además, exhibe una segunda memoria: la subalterna, representada por las Madres, algunos civiles argentinos, la embajada y el periodismo sueco. La memoria subalterna convivió con la oficial durante la dictadura militar. Al contrario de ésta postulaba que las FFAA perpetraron en el país un genocidio planificado y así cometieron una grave violación a los derechos humanos del hombre que debía ser objeto de denuncia. En un contexto de censura y represión esta memoria permaneció en clandestinidad y no pudo disputar los sentidos en el espacio público.

No obstante, “las aperturas políticas, los deshielos, liberalizaciones y transiciones habilitan una esfera pública y en ella se pueden incorporar narrativas y relatos hasta entonces contenidos y censurados” (Jelin, 2001:42) Con el retorno de la democracia la memoria alternativa “surge con una doble pretensión, la de dar una versión <<verdadera>> de la historia a partir de su memoria y la de reclamar justicia.” (Jelin, 2001:43) La película lo plantea al final con imágenes de archivo de las manifestaciones realizadas por las Madres desde 1983 hasta 1987.

En este contexto, el espacio público albergó distintos actores con “su” versión del pasado reciente que disputaron los sentidos. Por un lado, las Madres, por otro, los militares y finalmente, el Estado alfonsinista. Como vimos, en un principio el discurso de las Madres y el del nuevo gobierno convergían en un mismo objetivo; sin embargo, para 1986 con la sanción de la Ley de Punto Final se observa una memoria oficial que retrocede en materia de políticas de derechos humanos.

¿Cómo narrar la violencia mediante imágenes?

En retirada (1984) contiene una notable cantidad de escenas violentas. Lo interesante del film es que no muestra directamente la violencia impartida por Oso a sus víctimas durante

la dictadura, sino que se vale de diferentes mecanismos para aludir a ello. Entre los mecanismos de representación del pasado planteados por Rosenstone (1997) podemos identificar:

Metáforas: la escena de Oso teniendo relaciones sexuales con Cecilia. Ella estira los brazos y toms los barrotes de la cama. Oso mira los barrotes y se empiezan a escuchar gritos de chicas que dicen: “Soltame, basta, déjame”. Esto da la idea de que en el pasado Ricardo violaba muchachas en esa posición y que los barrotes eran la celda donde estaban atadas contra su voluntad. En vez de mostrarlas directamente se construye una escena que se asemeja a dicha situación con la ex novia.

La segunda metáfora es la escena que recrea la ceremonia de iniciación en un centro clandestino de detención (CCD)⁶. Calveiro (1996) define este ritual claramente: cuando secuestraban a la persona por la fuerza llegaba al centro clandestino de detención atada, golpeada y encapuchada. Luego la hacían desvestirse y la conducían hacia el quirófano (habitación de tortura). Allí la acostaban en la parrilla (una camilla), le aplicaban picana en las zonas del cuerpo más sensibles para que “cantara” y en algunos casos se le añadía la violación sexual como tortura. El objetivo de los represores era, en primera instancia, obtener nombres e información; sin embargo, también se buscaba el castigo de la víctima en una suerte de venganza. Terminado el ablandamiento se la desataba y llevaba a su celda.

En la película la ceremonia iniciática se celebra de la siguiente forma: la habitación de Cecilia representa el quirófano y ella está en el lugar de las chicas que fueron torturadas en los CCD. La cama que (no es casual) tiene resortes en la base se asemeja a la parrilla, en la mesa de luz hay una radio igual a la que estaba en el cuarto de torturas y la lámpara reemplaza la picana usada por el torturador. Además, la ceremonia se cumple tal como explicaba la autora: en primer lugar, Oso entra por la fuerza a la casa de la mujer y la golpea salvajemente hasta dejarla débil, luego saca el colchón y deja la cama con los resortes, la acuesta allí y le amarra sus extremidades a los barrotes. Después, rompe el velador y picanea a la mujer en sus pechos mientras eleva el volumen de la radio. Por último, viola a la víctima. El objetivo de Oso en un primer momento es que Cecilia le

⁶ Se da en los minutos 33:10 - 37:00 de *En retirada* (1984).

responda con cuántos hombres ha estado ya que él la vio cenando con otro y esto lo llenó de ira, pero luego al no obtener respuesta la tortura se transformó en disfrute y castigo por haber salido con ese hombre.

La tercera metáfora se da en el final de la película cuando Oso es fusilado. Junto con el sonido del disparo se escuchan gritos de varios muchachos, la cabeza explota con sangre y aparece un rostro por unos segundos que no es ningún personaje de la película. Aquí podemos interpretar que esta escena alude a los chicos que Ricardo había asesinado tiempo atrás. “En el cine del renacimiento democrático la mirada se vuelve hacia atrás para conjurar la violencia de tal manera que se la pueda nombrar o mostrar de forma metafórica manteniéndola en el pasado.” (Aprea, 2008: 56)

Condensación: en una de las primeras escenas situada en la Ciudad de Buenos Aires hay una reunión de ciudadanos en la calle donde debaten sobre los candidatos a votar en las próximas elecciones. Aquí vemos condensadas tres posturas respecto al contexto: una mujer va a votar al partido peronista, mientras que un hombre votará por Alfonsín. En ambos casos, están a favor de la democracia electoral. Oso, que por allí camina se detiene a mirarlos con desagrado y cuando una muchacha le entrega un volante, lo destruye. Tampoco tolera a los jóvenes que cantan la marcha peronista en la calle. Ricardo representa la otra postura frente a la democracia: la del gobierno de facto que la rechaza totalmente.

Elipsis: una de ellas se da cuando Julio vigila el departamento de Oso. La película elige recortar toda la noche que Julio pasa en la calle y directamente enfoca el edificio con luz y la cara de sueño del personaje. Otra elipsis se observa en el momento en que Oso está preparando la valija para huir al pueblo. De la escena en el departamento en Buenos Aires se pasa a la imagen de Oso en la estación de tren del destino. Una tercera elipsis se produce cuando Ricardo regresa a la ciudad: primero se lo muestra en las vías y la próxima escena está arriba de un taxi ya en la Ciudad de Buenos Aires. Por último, Oso amenaza al Sr Thomas de noche, la siguiente escena es de día y Ricardo está en la plaza.

Omisión: no hay referencia al motivo por el cual se llevan al hijo de Julio y tampoco se dice si pertenecía a un partido político. Esto responde al contexto de producción, ya que las

películas de los 80 construyeron a la sociedad como víctima y no aludían a su relación como activistas políticos.

En segundo lugar, no se muestran las chicas que Oso torturó y violó ni tampoco los muchachos que fusiló. De hecho, no hay imágenes de los CCD ni personajes que interpreten a militares. “Durante los primeros años de la democracia, los films que narraban la represión dictatorial relataban las historias de aquellos que (...) conocieron a las víctimas. Todavía no se podía exhibir directamente el accionar de la represión. (...)” (Aprea, 2008: 55)

Por otra parte, tampoco se explica de qué es la empresa que dirige el Sr. Thomas, ni hay detalles de la *Operación Candado*. Respecto a este punto es interesante el vínculo que se establece con la propuesta de Sirlin (2006). El autor postula que durante la dictadura existieron muchos casos de trabajadores entregados por la Gerencia General a los grupos de tareas ya que representaban inestabilidad en la empresa. (Sirlin, 2006: 386). Esta situación es puesta en juego en el film, dado que Oso amenaza al Sr Thomas y le recuerda que éste le había pedido desaparecer a tres delegados de su empresa que “molestaban”. A esto se le llamó *Operación Candado*.

Finalmente, nunca se conoce al asesino ni se lo muestra. En las oportunidades que aparece sólo hay plano detalle de sus manos y del arma.

En contraposición a *En retirada* (1984), *Los dueños del silencio* (1987) contiene muy pocas escenas de violencia y en todas ellas participan los grupos de tareas y los militares. Por otra parte, en esta película sí hay referencia a los CCD y en particular a la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA). Aquí podemos mencionar la escena de la persecución de un joven en falcons con hombres armados que le disparan por la espalda. Al tiempo, vemos que el muchacho es llevado a la ESMA. Luego, a través de una pequeña ventana observamos sus pies ensangrentados y temblorosos. Es de suponer que se encontraba en el cuarto de torturas y le aplicaban picanas eléctricas. De esta manera, la violencia se construye mediante la figura retórica de la sinécdoque que consiste en mostrar una parte por el todo.

La segunda escena montada en el CCD dura un minuto y medio y muestra un grupo de jóvenes lastimados, tabicados y tirados en los pisos en condiciones inhabitables. Tiempo

después en el mismo lugar el Capitán le explica a Sixteen cómo se utiliza la picana de manera tal que los interrogados no fallezcan durante la tortura y luego obliga al periodista a presenciar por una pequeña ventana la tortura de la muchacha que le había entregado el informe para denunciar los crímenes de la Junta fuera del país. La escena dura solo unos segundos.

Como vimos al comienzo, la idea de *Los dueños del silencio* (1987) se basó en el caso de Dagmar Hagelin pero aun así la película omitió el nombre de la muchacha desaparecida y le quitó la identidad al Capitán. Un segundo uso del mecanismo de la omisión se presenta al inicio del film cuando el periodista Peder redacta un fax dirigido a Suecia y es interrumpido por una patota que ingresa bruscamente a su departamento y se lo lleva. El espectador ignora su destino, no obstante a lo largo de la película entiende que fue asesinado por la Junta, de la misma manera que sucede casi al final del film cuando una patota ingresa por la fuerza a la iglesia y captura a Roger, una de las embajadoras suecas y el cura. Ignoramos hacia dónde los conducen pero comprendemos que fue Sixteen quien reveló a los militares los contactos no marcados y que seguramente serán torturados hasta fallecer.

Recordar para no repetir (1983-1989)

Como expusimos al comienzo del artículo las primeras películas filmadas luego de la dictadura cívico militar – en su mayoría- partían de historias individuales y casos concretos para contar en imágenes lo que le había sucedido a la sociedad argentina en su conjunto. En esta línea, *En retirada* (1984) cuenta con el personaje de Julio que representa a su hijo a lo largo de la película, mientras que Roger Melin cumple el mismo papel para con su hija Lena en *Los dueños del silencio* (1987).

Por otra parte, en ambos filmes (a pesar de los tres años que los separan) los desaparecidos (hijo de Julio y Lena Melin) son despolitizados y tratados como víctimas del plan sistemático de exterminio impuesto por la Junta militar. Asimismo, se pone en juego la teoría de la sociedad víctima: aquellos que no simpatizaban con la izquierda ni con la derecha y que tampoco habían sido secuestrados fueron víctimas de ese enfrentamiento y

vivieron con miedo. De manera explícita esto lo muestra *Los dueños del silencio* (1987) a partir de las imágenes de la ciudad de Buenos Aires militarizada o bien las escenas en las que arribaban los falcons a los sitios públicos y echaban a los ciudadanos por la fuerza.

En sintonía con sus contextos de producción la figura de las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo es resaltada, dado que la apertura política de 1983 permitió visibilizar su accionar en materia de derechos humanos. En tanto, la construcción de los militares es diferente. Mientras que *En retirada* (1984) los omite (teniendo en cuenta que la película se filmó durante los últimos años de la dictadura), *Los dueños del silencio* (1987) los exhibe sin dar nombres propios, únicamente los personajes se llaman por sus jerarquías: la superioridad, vicealmirante, capitán y teniente. Aun así es claro que la figura del capitán alude a Alfredo Astiz quien ordenó secuestrar a Dagmar Hagelin en 1977.

En cuanto a la representación cinematográfica de los CCD podemos advertir que en *Los dueños del silencio* (1987) hay escenas breves que ilustran las celdas de la ESMA, no obstante, la película no se detiene en la vida de los prisioneros allí, sino que se enfoca en el accionar de la embajada sueca y Sixteen para sacar el documento fuera del país. A diferencia de esta propuesta, *En retirada* (1984) omite los CCD y sólo en la escena de Oso con Cecilia podemos imaginar cómo era la tortura en estos lugares.

El cine de este periodo buscaba una suerte de concientización en la sociedad argentina de manera tal que nunca más ocurrieran las detenciones, torturas, desapariciones y asesinatos de miles de argentinos. Ese pasado violento que debía ser repudiado era contrastado por un presente democrático abundante en libertad de expresión y respeto por los derechos humanos. La escena final de *Los dueños del silencio* (1987) resume en pocos minutos esta tensión: una Madre con pañuelo blanco en una manifestación pide castigo para todos los culpables, mientras el Capitán, el victimario, disfruta libre con su familia.

En el film de Lemos observamos claramente dos posturas antagónicas: por un lado, el discurso de los militares cuyo objetivo era implementar un plan de exterminio dirigido a todos los “subversivos” y por otro, el de los familiares de desaparecidos, el periodismo y la embajada sueca que entendían las detenciones como crímenes de lesa humanidad. *En retirada* (1984) a diferencia del caso anterior no contiene personajes militares pero su

postura está representada a partir de Oso y Arturo, mientras que Julio y su esposa se encuentran del lado de los organismos de DDHH.

Teniendo en cuenta la periodización de Zarco (2016) ambos filmes presentan varias de las características que la autora distingue en Recordar para no repetir. No obstante, encontramos notables diferencias en cuanto a la representación de la violencia en imágenes y la figura de las FFAA, esto se debe –en principio- a los contextos en que fueron producidas. A pesar de que entre una y otra película existen tres años de distancia, la situación de los desaparecidos y el juicio a todos los culpables condicionó la lectura del pasado reciente. En efecto, mientras que *En retirada* (1984) muestra la vida de un ex represor en los últimos años de la dictadura y plantea las incertidumbres propias de una sociedad que recuperará la democracia; *Los dueños del silencio* (1987) enfatiza la necesidad de memoria, verdad y justicia a pesar de los once años transcurridos desde el golpe de estado en 1976. Para 1987 la esperanza de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo de encontrar a sus familiares y enjuiciar a todos los integrantes de las FFAA se desvanece, dado que la sanción de la Ley de Punto final en 1986 y a fines del año siguiente la sanción de la ley de Obediencia debida significaron un grave retroceso en materia de derechos humanos.

Consideraciones finales

Los medios de comunicación como el cine de ficción juegan un papel de relevancia en la construcción de los relatos del pasado. Ellos narran y nos ofrecen “su” verdad sobre los hechos ocurridos para aquellos que no vivimos la época y al hacerlo, disputan los sentidos en el espacio público. Pero los discursos generados por los medios de comunicación se construyen en base a otros que circulan en la esfera social. De esta manera, el contexto socio histórico de una película condiciona su producción.

Nuestros objetos empíricos fueron influidos por los discursos propios de la década del 80 en Argentina, un país caracterizado por el retorno de la democracia, la caída de las FFAA, el pedido de verdad y justicia de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, la creación de la

CONADEP, la redacción del informe Nunca más, el resurgimiento de la teoría de los dos demonios, la sociedad víctima, el inicio de los juicios a las juntas y la sanción de la ley de Punto final.

Aun cuando ambas películas presentan los elementos que reconoce Zarco (2016) en el periodo Recordar para no repetir (1983-1989) tales como: la despolitización del desaparecido y su representación desde sus familiares, el concepto de la sociedad víctima de dos fuerzas antagónicas que lucharon durante la década del 70, el rechazo a la figura de las FFAA, la exaltación del rol de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, la enarbolación de las banderas de verdad, justicia y democracia y el mensaje de que nunca más vuelva a ocurrir un plan de exterminio en el país; es pertinente advertir que la representación de los CCD y las figuras militares son diferentes.

En retirada (1984) se estrenó en los albores de la democracia. La propuesta de Dezanoso es contar la historia de un ex integrante del grupo de tareas en los últimos meses de la dictadura, pero lo hace a partir de un género conocido en el cine de ficción: el policial. Con esta estrategia encubre el verdadero mensaje del film y solo luego de unas cuantas escenas descubrimos que Oso es el protagonista/villano de la historia. La película se filmó en 1983 por lo que el acceso a imágenes de CCD y la alusión a los militares no resultaron tan sencillos como lo fue para la cinematografía en los años de democracia venideros. Sin embargo, a través de metáforas el director logró representar la violencia impartida por los torturadores en el periodo dictatorial sin usar personajes que interpreten a militares ni mostrar imágenes de jóvenes detenidos-desaparecidos.

A diferencia del caso anterior y a pesar de incluirse en el mismo periodo Recordar para no repetir (1983-1989) la propuesta de representación de la violencia en *Los dueños del silencio* (1987) es muy diferente, dado que presenta escenas en la ESMA, figuras militares (vicealmirante, capitán, teniente, guardia) y muestra explícitamente el plan de exterminio que la Junta llevó a cabo durante su mandato: las imágenes de la tortura a los jóvenes, los secuestros en las viviendas, el terror en las calles y las persecuciones en falcons.

Para 1987 el contexto había cambiado, la formación de la CONADEP, la publicación del informe Nunca más, el juicio a las juntas y la sanción de la Ley de Punto Final

condicionaron la producción de esta ficción cinematográfica que se abocó en dejar un claro mensaje: no solo nunca más debía ocurrir un atropello de derechos humanos semejante, sino que también era necesaria una política estatal de juicio y castigo para todos los culpables que participaron del genocidio, quienes once años después continuaban libres.

Jelin (2017) sostiene que en un mismo presente conviven múltiples memorias en una lucha constante. Cada actor social cuenta su versión de los hechos pasados en el espacio público y así disputa el sentido acerca de lo que hay que recordar y la manera en que hay que recordar.

En suma, nuestra mirada de los sucesos está atravesada por las versiones del pasado construidas desde el cine de ficción. Aquí analizamos dos films que corresponden a la misma década y a las primeras películas estrenadas en democracia que no tuvieron una significativa repercusión ni fueron catalogadas como las más representativas del cine post dictadura argentina.

La memoria está en conflicto permanentemente, es un proceso dinámico que carece de una única mirada de los hechos. Los medios de comunicación condicionan los relatos de nuestra historia y -para aquellos que no vivimos la época- juegan el rol de custodios de lo que es hacer “buena memoria”.

Bibliografía

- Apra, G (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Calveiro, P (1996). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue.
- Fazio, N (2009). *Memoria colectiva y medios de comunicación. La transposición de ejes conceptuales del relato de los organismos de DDHH en el discurso mediático del 30 aniversario del golpe de Estado de 1976*. En Revista electrónica de psicología política, año 7, N° 19.
- Gassmann, C (2009). “Los medios de comunicación y la dictadura 1976-1983”. En Raggio, Salvatori (coord). *La última dictadura militar. Entre el pasado y presente. Propuestas para trabajar en el aula*. Comisión provincial por la memoria, Buenos Aires-Rosario: Ed. Homo Sapiens.
- Feld, C (2015). “La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del show del horror”. En Feld, C y Franco, M (directoras) *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Feld, C y Franco, M (2015). “Democracia y derechos humano en 1984, ¿hora cero?”. En Feld, C y Franco, M (directoras) *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Franco, M (2015). “La teoría de los dos demonios en la primera etapa de la posdictadura”. En Feld, C y Franco, M (directoras) *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Jelin, E (2001). “El mundo contemporáneo” y “Las luchas políticas por la memoria”. En Jelin, E *Los trabajos de memoria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Jelin, E (2017). “La conflictiva y nunca acabada mirada sobre el pasado”. En Jelin, E *La lucha por el pasado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- López, M y Rodríguez, A (2010). *La historia como problema. Las imágenes como estrategia*. Módulo II, 2º parte. Buenos Aires: Centro de Pedagogías de Anticipación CePA.
- Rosenstone, R (1997). “Historia en imágenes. Historia en palabras y Capítulo 2: El cine histórico”. En Rosenstone, R *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel Historia.
- Sirlin, E (2006). “La última dictadura: genocidio, desindustrialización y el recurso de la guerra (1976 – 1983)”. En Luque, S et.al *Pasados presentes. Política, economía y conflicto social en la historia argentina contemporánea*. Buenos Aires: Dialektik.
- Yeste, E (2009). Los medios revisitando el pasado: los límites de la memoria. En Revista Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura, número 38. Barcelona: España.
- Zarco, J (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina, 1983 – 2013*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.

Filmografía

- Caligari, G et.al (productores) y Lemos, C (director). (1987). *Los dueños del silencio*, Argentina-Suecia: Belge Film, Crescendo Film, Exat, Co, G C Prods, Sandrews.
- Lamónica, H (productor) y Desanzo, J (director). (1984). *En retirada*, Argentina: Artediez S.A