

EL CINE FRENTE A LA MEMORIA DE LOS CONTEMPORÁNEOS. HISTORIA Y MEMORIA EN LA ARGENTINA SOBRE EL TERRORISMO DE ESTADO A PARTIR DE DOS PELÍCULAS DE ANDRÉS DI TELLA

Mario Ranalletti

Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina)
École des Hautes Études en Sciences Sociales (Université de Paris VI)

«Tengo miedo del encuentro
con el pasado que vuelve
a enfrentarse con mi vida
[...] Pero el viajero que huye
tarde o temprano, detiene su andar...»*

1. Introducción¹

El historiador interesado en las etapas más cercanas del pasado se ve enfrentado a varias interpelaciones y dificultades propias del objeto de estudio elegido: abundancia relativa de fuentes, diversidad de formatos de las mismas, sometimiento a la «vigilancia» y al posible «castigo» de los contemporáneos, cuestiones metodológicas aún sin resolver por la historiografía, la conflictiva diferenciación entre memoria e historia para cuestiones recientes, etc. No obstante, la cercanía en el tiempo de los hechos y procesos a investigar permite al historiador establecer vínculos más estrechos con la comunidad, lo habilita a reclamar un lugar en los debates públicos y le facilita trascender los límites

* *Volver* (tango), de Gardel y Lepera.

¹ Debo agradecer a mi colega Tzvi Tal (Universidad de Tel Aviv) el aporte de bibliografía, aliento y visión crítica. También a Santiago García Isler (Tati), cuya búsqueda de materiales olvidados hizo posible que el presente trabajo viera la luz.

de la comunidad científica y universitaria a la que parece estar confinado en los tiempos que corren². La historia del tiempo presente, un dominio surgido a la luz de los desarrollos de la historiografía europea —especialmente francesa— en los años ochenta del siglo xx, parece ser el terreno mejor conocido por el gran público; esta situación requiere, a veces, la participación del historiador como un árbitro en determinados temas conflictivos que agitan a la sociedad y se valen del pasado como un argumento. La demanda mediática puede potenciar este rol, quizá no demasiado beneficioso para el progreso del conocimiento, si el historiador queda atrapado en el vaivén de las pasiones políticas; por otra parte, la exposición pública no es a pura pérdida, en tanto es exigible a los historiadores una «vigilancia sobre el avance del negacionismo»³. El desafío —y sus posibles beneficios— justifican el intento de abordar en este artículo un tema desde dos ángulos que no siempre cuentan con el consenso de los profesionales, las instituciones y/o las academias: la historia reciente a partir del cine.

Continuando una reflexión inaugurada en una prestigiosa revista española, el balance en torno a la construcción del o los relatos de la historia reciente argentina ha experimentado algunas modificaciones que es necesario puntualizar para seguir avanzando hacia una mejor comprensión de un pasado que, por reciente y traumático, resulta todavía una tarea pendiente en la historiografía⁴. Con relación a lo dicho, entre la fecha de redacción del artículo y su publicación, fueron editadas una buena cantidad de obras que repasan —básicamente desde el testimonio personal—, los últimos treinta años de la historia argentina. Militantes políticos y sindicales, antiguos miembros de organizaciones armadas, escritores, periodistas, algunos historiadores y militares han ido conformando un *corpus* testimonial muy valioso para el trabajo del historiador; también impulsan en diferentes espacios sociales —medios de comunicación, universidades, sindicatos y centros comunitarios— la discusión sobre diversos aspectos del pasado reciente y la apropiación discursiva del mismo.

La sociedad argentina, si bien judicial y políticamente parece haber logrado dar por concluidas la gran mayoría de las cuestiones referidas a

² El marco teórico y epistemológico de estas reflexiones introductorias sobre historia, presente, memoria y relatos del pasado está constituido por dos obras clave: ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea del pasado*, Barcelona, Ariel, 1997; y NOIRIEL, Gérard, *Sobre la crisis de la historia*, Madrid, Cátedra, 1997.

³ NOIRIEL, Gérard, *Les origines républicaines de Vichy*, París, Hachette, 1999, p. 10.

⁴ RANALLETTI, Mario, «La construcción del relato de la historia argentina en el cine, 1983-1989», *Film-Historia*, Vol. IX, N.º 1, 1999, pp. 3-15.

las consecuencias del terrorismo de Estado (1976-1983), no dispone aún de un relato único sobre el pasado reciente, es decir, las décadas de los años setenta y ochenta, ni tampoco ha logrado sepultar un pasado de características trágicas en relación con el proyecto de sociedad vigente. Quizás, nunca lo concrete. En el campo de los trabajos de la memoria y la historiografía, puede decirse que existen varias versiones en discordia de ese pasado. Una de esas memorias en conflicto es la de quienes tuvieron entre 18 y 35 años en los años setenta y sobrevivieron a la dictadura militar. En ese *corpus* testimonial que se mencionó más arriba, una gran cantidad de escritos e imágenes dan cuenta de dicho grupo presentándolo como un conjunto homogéneo, politizado y radicalizado, favorable a un cambio de orden, revolucionario, en la sociedad argentina de la época, que diera por resultado el fin del capitalismo y su reemplazo por un sistema vagamente definido como «socialismo nacional». Dicha versión de la historia cuenta con consenso entre ciertos grupos políticos, mediáticos y universitarios, y es el resultado de una equiparación entre memoria e historia. Años después, cierta conciencia generacional⁵ propia de los tiempos juveniles, ha sido asumida como una versión válida de la historia para ser transmitida a todos aquellos que demandan informaciones sobre lo sucedido entre mediados de los años sesenta y principios de los ochenta. Es una memoria que suele denominarse de «izquierda», utilizando una topografía bastante ecuménica, aunque imprecisa y necesariamente aproximativa, que incluye tanto a grupos peronistas —el partido más grande y popular de la Argentina— como de raíz marxista.

Esta memoria y su relato derivado tienen, también, un costado netamente político, pues resultan funcionales a una voluntad de legitimación de ciertas posturas y decisiones asumidas en aquellos años. Por otra parte, el trabajo de investigación sobre fuentes primarias y secundarias para las décadas del setenta y ochenta que pueda proponer miradas diferentes sobre los hechos, está seriamente limitado en la Argentina. El libre acceso a la información y a la documentación es una expresión de deseos y, además, el historiador que intenta profundizar el conocimiento sobre esta época se encuentra ante un problema serio: las fuentes principales para el conocimiento de este pasado —los archivos policiales y judiciales— se encuentran casi en su totalidad fuera de su alcance⁶. Resta, sin embargo, una participación más intensa de los his-

⁵ ARÓSTEGUI, Julio, «El fin de la contemporaneidad o el Presente como Historia», *Historia* 16, Año XXII, N.º 255, pp. 3, 62-67, julio 1997.

⁶ Existe una interesante y abundante producción europea y norteamericana sobre la violencia política en las sociedades capitalistas contemporáneas y los problemas metodoló-

toridores profesionales y la concreción de proyectos colectivos más ambiciosos y pluralistas, menos marcados por las subjetividades y las urgencias políticas que den cuenta del pasado reciente.

Se entiende que el cine, desde 1983, ha sido el canal de difusión de la historia argentina reciente más prolífico; en las pantallas, el pasado viene siendo narrado, debatido y resignificado por la sociedad civil. En un cine que mayormente ha respondido a las necesidades de los diferentes gobiernos democráticos y al proceso de transición, la entronización de la «teoría de los demonios»⁷ ha dejado poco margen para los enfoques diferenciados, destacándose del conjunto —en cuanto a las películas más difundidas—, *Un muro de silencio*, de Lita Stantic, por su propuesta reflexiva y la prescindencia de una mirada mítica sobre el pasado reciente⁸. En 1996, un nuevo aporte se sumaría a la veta explorada por Stantic —las historias individuales—: el joven cineasta Andrés Di Tella —un apellido con peso propio en la Argentina— daría a conocer uno de los trabajos más fructíferos que tienen como marco los años setenta y ochenta: *Montoneros, una historia*. Poco tiempo después, volvería sobre el mismo marco temporal, pero variando el enfoque: la represión en el ámbito de la cultura y del arte durante la dictadura a partir de su película *Prohibido*. En este trabajo se analizan ambas películas en función de las continuidades y rupturas que plantean con relación a la construcción de un relato sobre la historia argentina reciente.

gicos inherentes a la investigación; sobre la importancia de las fuentes judiciales y policiales y los problemas teóricos y metodológicos derivados, ver DELLA PORTA, Donatella, *Social Movements, Political Violence, and the State: A Comparative Analysis of Italy and Germany*, Cambridge University Press, 1995.

⁷ El especialista en cine Sergio Wolf destaca sobre este particular: «[...] Si bien la idea de dos bandos en pugna comienza a aparecer dos años antes del golpe militar, en el cine de la dictadura se multiplica la compulsión a narrar historias sobre facciones enfrentadas, donde el objetivo se cifra en exterminar toda diferencia, o bien de convencer a los más reacios.

Un significativo número de películas propone el sistema de bandos que buscan exterminar al «otro». Estos grupos a veces aparecen como identificables con fuerzas específicas, como se ve en la representación de la Fuerza Aérea en la citada *Dos locos en el aire*, o de la Policía Federal en *Los drogadictos*, de Enrique Carreras. En *Brigada en acción*, también de Ortega, que llegó a incluir autos sin chapa y por leit-motiv sonoro la sirena de un patrullero. Tal vez esos filmes hayan generado en Ortega alguna culpabilidad, porque cuando en 1997 el cineasta Andrés Di Tella quiso incluir fragmentos de sus films en *Prohibido*, un documental sobre la censura durante la dictadura, el director se negó aduciendo que “no era conveniente”. Ver: WOLF, Sergio, «A 25 años del Golpe. El cine bajo estado de sitio», *Clarín*, Buenos Aires, Suplemento Zona, 11 de marzo de 2001.

⁸ RANALLETTI, 1999, p. 12.

2. La narración del pasado reciente en *Montoneros, una historia*, de Andrés Di Tella

Desde Kracauer hasta Caparrós Lera, pasando por Ferro, Sorlin y Rosenstone —y sin olvidar a Hueso Montón, John O'Connor y Peter Rollins—, los historiadores hemos dispuesto de un importante bagaje teórico para considerar e incorporar a la imagen en movimiento como un medio adecuado para conservar y transmitir la memoria colectiva, entretener, informar y comunicar conocimientos históricos de suma importancia en la actualidad, ya sea como propaganda política, como mercancía o como expresión de la visión de los realizadores sobre determinados eventos y épocas. En Europa, Australia y los Estados Unidos la querrela sobre el *status* de las relaciones entre cine e historia parece concluida, con un paulatino reconocimiento de la imagen en movimiento como documento y como forma de comunicación de conocimientos sobre el pasado. En América Latina, queda mucho camino por recorrer en este sentido, en tanto el recurso al cine para representar y enseñar el pasado goza de buena salud⁹.

La primera obra a considerar es *Montoneros, una historia*, que inicialmente estuvo destinada a un circuito universitario de proyecciones —a cargo de la Universidad Nacional de Buenos Aires— y político, por fuera de las grandes salas. Por méritos propios, la existencia de esta producción fue trascendiendo estos ámbitos; además, la película había tenido una buena promoción previa a partir de fragmentos que se pasaron por televisión en un programa de investigación periodística de gran repercusión en su momento: en mi opinión, es uno de los más interesantes y novedosos aportes al conocimiento del pasado reciente argentino a partir de una lectura cinematográfica del mismo. Este joven realizador (ha superado apenas los 40 años) pertenece a una familia que ha sabido combinar negocios, política, ciencia y arte¹⁰, un bagaje que pue-

⁹ Se destaca, en un pobre panorama, el trabajo que viene realizando la Oficina Cine-ma-História de la Universidade Federal de Bahia (Brasil).

¹⁰ Di Tella es un apellido asociado a varias etapas de la historia argentina del siglo xx. Su abuelo, Torcuato, fue el iniciador de una de las más importantes industrias del país; su padre, Torcuato es un destacado sociólogo e investigador; su tío, Guido, es otro destacado investigador y ha sido canciller del anterior gobierno argentino; también, ha sido el *alma mater* de uno de los más prestigiosos institutos de investigación social y económica del país. Guido convenció a los integrantes de la familia para crear un espacio de creación y experimentación artística a fines de los '50: los Centros de Arte del Instituto Di Tella. Además, han creado recientemente una universidad privada, acompañando los vaivenes de la historia universitaria argentina.

de rastrear en la producción y en la actividad de Andrés Di Tella. Su biografía, incompleta y «no autorizada», dice que se formó en el exterior en Letras y que los avatares de las becas, la dictadura y el financiamiento externo le llevaron a cambiar el texto escrito por la imagen en movimiento como forma privilegiada para expresar sus ideas estéticas y políticas. En los últimos años, ha dedicado una parte de su tiempo a la organización y dirección del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires y acaba de concluir una nueva película, *Apuntes para un film sobre la televisión*, que aborda el tema del ascenso y caída de los pioneros de la televisión argentina, en un paralelo con el recorrido realizado por su propia familia. Al concretar el proyecto *Montoneros*, Di Tella no era un neófito en el cine ni en la temática seleccionada. Más allá de sus preocupaciones generacionales, su trabajo como cineasta da cuenta de una voluntad por acercarse a este período traumático desde una producción anterior: *Desaparición forzada de personas* (1989). Pero, ¿qué es lo que distingue a la película en cuestión?

En *Montoneros, una historia*, el cineasta argentino se adentra en uno de los temas más polémicos y definitorios del pasado reciente argentino: la emergencia, auge y ocaso de los grupos guerrilleros, focalizando en el más importante de todos los que existieron en esos años: Montoneros, organización armada de origen católico, nacionalista y peronista, que luego evolucionó hacia cierta variante del marxismo en lo ideológico y en lo organizativo. Desde el comienzo mismo de la película, la búsqueda del director está presente: Ana, protagonista y narradora de hecho en el film, ensaya un intento de justificación del ejercicio de memoria al cual se está por asistir, cuando enmarca su presencia en un pedido de su hija sobre más informaciones acerca de los años setenta. Esta señal, anunciando el inicio de la búsqueda, se refuerza inmediata y constantemente con la interposición de diferentes estrategias narrativas en el relato de la historia: testimonios, imágenes de archivo, ficcionalizaciones, alegorías. Este eclecticismo resulta muy positivo para el resultado final y habla de una voluntad de evitar cualquier dogmatismo. El director parece confiar más en la historia que ha hallado —la de Ana— y en su equipo de investigación, que en certeza o preconcepto alguno; esto no quiere decir que su realización sea objetiva o pretenda serlo, sino que la subjetividad del director no interfiere con el ritmo o el sentido de la narración. Frente a un tema que sólo había generado apologías y rechazos, sin matices ni concesiones, Di Tella decide asumir el desafío que le plantea ese universo histórico que lo precede, pero sin que la multiplicación de indicios fácticos lo inclinen a proponer algún discurso «verdadero», en un

desafío a la clásica poética aristotélica¹¹. Di Tella parece querer transmitir su convicción de que los testimonios por sí solos tienen una fuerza arrolladora como para cargar las tintas sobre ellos y realiza una compaginación austera, buscando evitar que lo dicho por los entrevistados se convierta en la conclusión, moraleja o «enseñanza» de su trabajo.

Di Tella —director y co-guionista— decide transitar un camino audaz en esta película: elige narrar una historia colectiva a partir de los fragmentos de una memoria individual, terrible y humana, como el pasado mismo; este recurso evidencia una gran dosis de audacia y compromiso por parte del equipo de realizadores, con resultados positivos, que permiten visualizar las contradicciones entre historia y memoria en un grupo humano que tuvo una importancia capital en el período histórico mencionado: la juventud politizada vinculada al peronismo. Di Tella subvierte el canon establecido para el tema de los años setenta y organiza el relato a partir de la vivencia de un ser individual (Ana), casi anónimo, que desenvuelve la madeja de su historia personal y deja entrever sus recuerdos felices y los más dolorosos: de la infancia y la adolescencia tranquilas, pasa a una juventud en donde la política y su tiempo histórico —los años setenta— irrumpen como un huracán devastador —destinado, al parecer, a modificarlo todo—, hasta llegar a su experiencia —a manos del torturador Miguel Angel Cavallo, encarcelado en México por pedido del juez Baltasar Garzón— en los campos clandestinos de detención de la dictadura militar. Con esta suerte de ejercicio de microhistoria, en cuyo fondo se proyecta la historia colectiva, Di Tella empieza a distanciarse del relato establecido sobre esos años por la memoria de «izquierda». Creativamente, el director se impone la tarea de establecer una demarcación —mínima, pero que busca ser consecuente, entre memoria e historia—, sin arbitrariedades ni laceramientos inútiles, pero asumiendo el riesgo de estar transitando un camino que otros han andado ya y estar contando una historia sobre la que otros ya han dicho lo suyo, especialmente los protagonistas. El relato avanza desde la narración intimista de Ana, desde una primera persona que a veces es interpelada por las imágenes de archivo u otros relatos paralelos, con breves incursiones en el terreno de lo macro, aunque no se ofrece una imagen unívoca de los hechos; antes bien, se establece una pluralidad de discursos que dialogan entre sí en torno a dos temas: la violencia y el pasado.

¹¹ VANOOSTHUYSE, Michel, *Le roman historique. Mann, Brecht, Döblin*, París, PUF, 1996, p. 4.

Pero se introduce otra novedad en los relatos sobre los años setenta que tienen como centro el testimonio de contemporáneos: Di Tella logra evitar la reiteración de algunos esquemas establecidos, como por ejemplo, abusar de la iconografía y la simbología de la época y recurrir a ellos como elementos legitimadores de relatos extrapolados al presente; el tratamiento que da a los testimonios, a las imágenes de archivo y a las ficcionalizaciones —respetuosamente combinadas en un montaje sobrio— queda más próximo a una suerte de escenografía adecuada que a los discursos apoloéticos o denigratorios. Y es éste uno de los aspectos destacables de su película: consigue narrar, restituir la palabra a ciertos personajes sin que esto se transforme en una pulsión que le obligue a presentar un discurso sobre la política de la época, a la manera de los testimonios ya conocidos por otras publicaciones; Di Tella cree que ha encontrado una historia para contar, y lo hace, sin intentar una rehabilitación o una condena política de los personajes que aparecen en el film o de su época. Teniendo en cuenta esto último puede entenderse por qué en la película no hay una tensión entre ficcionalidad y facticidad: no existe una intención de revisión o reconstitución de la historia de los Montoneros como organización armada o sobre su influencia política; Di Tella no se propuso el análisis exhaustivo y la interpretación de un fenómeno tan complejo, sino la reconstrucción de una circunstancia individual que juzgó suficientemente valiosa como para ser transformada en imágenes, registrada y comunicada. También, completando este acercamiento particular, la música original del film elude los *clichés* que están asociados a una época —los años setenta— y acompaña muy bien el desenvolvimiento de la historia que se quiere narrar; descansa en un reconocible tono urbano de Buenos Aires, pero que en su *crescendo* acentúa la idea de búsqueda, muy presente en la entera narración y en los discursos de los entrevistados.

Es en este sentido que *Montoneros...* consigue diferenciarse de otros esfuerzos por narrar en imágenes la época en que funcionaron organizaciones guerrilleras; desde —teniendo en cuenta las grandes diferencias políticas y estéticas que hay entre estas películas— *Comandos azules en acción* (Emilio Vieyra, 1979), hasta *Cazadores de utopías* (David Blaustein 1996), pasando por *No habrá más penas ni olvido* (Héctor Olivera, 1983), los relatos sobre los años setenta y ochenta no pudieron escapar a la tentación de los juicios de valor sobre el objeto central de la narración, hasta prácticamente quedar prisioneros de aquellos y, en ciertos casos, convertirse en mera propaganda política. Pero en el caso del film de Di Tella, algunos de los elementos que están pre-

sentes en las otras películas sobre la época como un *karma* —las muchedumbres juveniles dando vivas a Perón, los estandartes y cánticos alusivos a las organizaciones armadas, los significados y significantes de la época o los retratos de Evita «montonera», por ejemplo— tienen su lugar entre las imágenes, pero sólo en función de una retrospectiva: son privados de un valor explicativo o legitimador, en parte porque el relato de la historia descansa —tanto en lo visual como en lo argumental— en la primera persona. La narración —como se dijo— no se encadena a partir de las consignas y prácticas políticas de los años setenta, sino que éstas son incorporadas como fragmentos de un pasado que los entrevistados recuperan. Y un destacable trabajo de edición los estructura privilegiando los costados reflexivos e introspectivos y limitando las desviaciones hacia la épica o la condena. Sin renunciar a la contextualización de los testimonios, Di Tella no los organiza a partir de estereotipos ni preconcepciones, sino que le imprime un fuerte sentido de búsqueda y de interrogación, que se traduce en una sensación similar en el espectador. Este aspecto merece destacarse, pues la memoria recuperada por este grupo de la izquierda del peronismo se había manifestado básicamente como una fe inquebrantable en un destino común que hundía sus raíces y su determinación en una saga nacional, que les imponía un papel a desempeñar en la sociedad¹².

Pero también, la realización de Di Tella se destaca por otra característica: el tratamiento que da a los aspectos más terribles de la historia que tiene a Ana por protagonista, como el paso por la derrota política y militar de la guerrilla argentina —no sólo de los Montoneros, y evidente ya en 1975 para algunas mentes lúcidas¹³— y la inmersión de la disi-

¹² Es abundante el corpus de testimonios escritos, además de los fílmicos, que han explicitado la memoria de este grupo; los principales son el film *Cazadores de utopías*, de David Blaustein (1996) y la monumental obra —tres tomos que superan en conjunto las 1000 páginas— de Martín Caparrós (escritor, ex-militante y periodista) y Eduardo Anguita (productor televisivo, ex-militante y periodista), *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Norma, 1997, 1998. Entre los más recientes, pueden citarse: BONASSO, Miguel, *Diario de un clandestino*, Buenos Aires, Planeta, 2000; LARRAQUY, Marcelo, CABALLERO, Roberto, *Galimberti. De Perón a Susana. De Montoneros a la CIA*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2000. Para la historia de los Montoneros, puede consultarse: GILLESPIE, Richard, *Soldados de Perón. Los Montoneros*, Buenos Aires, Grijalbo, 1998; MOYANO, María José, *Argentina's Lost Patrol. Armed Struggle, 1969-1979*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.

¹³ Ver la crítica a la política de la conducción nacional de los Montoneros en: WALSH, Rodolfo, «Asunto: aporte a la discusión del Informe del Consejo (13/12/1976)», *Cuadernos de Jotapé 1*, Buenos Aires, 1977. En una visión retrospectiva, los errores po-

dencia política —no sólo de los guerrilleros— en el infierno del terrorismo de Estado. La historia de Ana se convierte en la historia de quienes compartieron con ella su cautiverio y tormentos: sus padres, sus compañeros, su esposo detenido-desaparecido, todos —en distinto grado y forma son sometidos a los efectos «purificadores» y disciplinadores de la dictadura militar; de este modo, Di Tella consigue integrar en su film otro registro de la memoria del terrorismo estatal. Aunque el dramatismo y la dureza están garantizados por la historia misma, Di Tella se traslada al lugar donde transcurrieron los hechos e instala allí nuevamente a los narradores; así, consigue un clima donde los sentimientos, las vivencias íntimas e individuales —aquéllas que podríamos definir como intransferibles— aparecen en primer plano, postergando la reconstitución del pasado que se narra y son jerarquizadas por encima de la cronología y los hechos, sin tergiversarlos ni obviarlos. También propone líneas de reflexión sobre lo indecible: la relación torturado-torturador, las condiciones de cautiverio y las torturas, las sospechas sobre quienes eran liberados o escapaban de los centros clandestinos de detención¹⁴.

Quizás sin pretenderlo —o sí, desde un punto de vista «psicoanalizante»—, Ana, la protagonista, logra sintetizar lo más destacable de esta película: abre su relato tratando de transmitir su experiencia de los años setenta y ochenta a las nuevas generaciones; y, a los 55' 54" se interroga: «¿qué registro quedará de todo esto?», en referencia a sus vivencias de aquellos años. Di Tella no hace que cada persona hable como un protagonista privilegiado de la historia, sino como un sobreviviente de ella. Frente a la memoria de los contemporáneos —especialmente de sus portavoces actuales—, Di Tella se ubica como narrador crítico y construye un *collage* de imágenes y palabras que logra reflejar la riqueza de una época —los años setenta y los ochenta—, que va más allá de una pretendida homogeneidad y discute una imagen establecida sobre aquellos años.

líticos de las conducciones de entonces pueden constatar en el testimonio de la periodista Silvina Walger en la película de Di Tella: «Nunca pensamos que el castigo iba a ser tan duro».

¹⁴ La bibliografía sobre estas cuestiones es amplia; para este trabajo se consultó la obra de SIRONI, Françoise, *Bourreaux et victimes: psychologie de la torture*, Odile Jacob, 1999. En la película, es particularmente terrible el testimonio del científico argentino Mario Villani, quien se vio obligado a reparar un instrumento de tortura utilizado en la Escuela de Mecánica de la Armada para *evitar* que los torturadores infligieran aun tormentos mayores a un detenido.

3. **La cultura y el arte bajo la dictadura: una mirada a partir de *Prohibido* (Di Tella, 1997)**

Pasados los fastos del 20.º aniversario del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, y con *Montoneros, una historia* habiendo recorrido un largo camino —hasta llegar al vídeo casero—, Andrés Di Tella presentó una nueva realización: *Prohibido*, un acercamiento a la cultura que «permitió» el gobierno de facto que rigió los destinos del país entre 1976 y 1983. A diferencia de su película de 1996, en *Prohibido* Di Tella se muestra más preocupado por presentar una visión de conjunto sobre la preocupación central de su trabajo: cómo fue la vida cultural y artística bajo la dictadura militar. La película no contó con el favor del público: estrenada en el circuito comercial, rápidamente bajó de cartel, con bajos niveles de asistencia. Por otra parte, la película empieza a circular en el sistema educativo y se planea su proyección en el circuito de televisión por cable.

Con una estructura de producción más potente en este caso —la Secretaría de Cultura de la Nación y una de las productoras más importantes del país, Patagonik Film— y la repercusión de *Montoneros...*, Di Tella emprende la realización de un proyecto más ambicioso: un vasto fresco —fragmentario y dinámico— sobre la cultura entre 1976 y 1983, donde el eje de la narración se construye a partir de contrastes y contrapuntos entre contemporáneos, imágenes de archivo y su propia visión del pasado —que, como dice el célebre tango, «vuelve a encontrarse con mi vida»— y el presente; muchos de los entrevistados han encontrado su lugar en la Argentina de la democracia, incluso desempeñando las mismas funciones que bajo la dictadura. En el caso de *Prohibido*, la realización de la película no es para nada ajena al trabajo del historiador: Di Tella recurre tanto al aporte de los grandes nombres —como Kive Staiff, Norma Aleandro, Osvaldo Bayer, Jacobo Timmerman, o Ricardo Piglia— como al de los protagonistas sin cartel —como los locutores de Radio Nacional en el momento del golpe militar—. Para quienes no vivieron la época, o no la conocieron después, esta película puede ser un interesante acercamiento o descubrimiento de cómo fue la cultura durante la dictadura, la reflexión de muchos contemporáneos sobre sus prácticas en aquellos años y la revisión de algunos de los ejes de la acción cultural del gobierno de facto. Recurriendo a una metodología reconocible en los ejercicios de microhistoria, Di Tella selecciona a sus entrevistados y los confronta con sus temores y fantasmas ocultos, para ir conformando su propia propuesta: la desaparición de personas, la propia respon-

sabilidad bajo la dictadura, el exilio interno de los que se quedaron en el país, la búsqueda de los desaparecidos en una ciudad que retomaba su curso normal, la actitud de los otros frente al terrorismo de Estado. Como en *Montoneros...*, el realizador elude el camino de la moraleja o el mensaje directo y trata de que su obra hable por él; el espectador puede recobrar algunas imágenes del pasado que tienen una notable vigencia: varios de quienes prestan testimonio tienen o han tenido un lugar importante en los medios y en la cultura de la etapa democrática iniciada en 1983. Y así Di Tella consigue formular una parábola sobre el recorrido de la sociedad toda, desde el terrorismo de Estado hacia el Estado de derecho: la licuación del pasado, el olvido y el reciclaje de historias personales quedan en evidencia, en algunos casos, de manera esclarecedora y hasta obscena.

Si en *Montoneros...* es la memoria de «izquierda» la que es recuperada, en *Prohibido* es la ficción del orden generada por la dictadura militar la que aparece en primer plano. Di Tella compagina en su relato los testimonios que justifican el terrorismo de Estado, sus manifestaciones mediáticas y periodísticas, con aquéllos que dan cuenta de la persecución y la censura; pero la tensión generada no se resuelve en una elección entre opuestos: el testimonio del responsable del principal complejo artístico-cultural de Buenos Aires instala el debate sobre la cuestión de quienes trabajaron en las instituciones culturales estatales durante la dictadura, en apoyo abierto o no al gobierno militar. La película no ha resuelto —ni tampoco la sociedad argentina— el dilema, sino que provoca al espectador con la obsecuencia de algunos personajes frente a los dueños del poder de entonces o la terrible franqueza de algunos funcionarios de ayer y de hoy.

En *Prohibido*, la principal preocupación de Di Tella parece ser anclar su película en el presente¹⁵: el recorrido lleva desde las imágenes de archivo —muy valiosas, provenientes de un canal de televisión y de fondos privados, de difícil acceso para los historiadores— hasta elegir para el fin de su película la historia de uno de los integrantes de la agrupación H.I.J.O.S.¹⁶ Pese a toda su intención aséptica, *Prohibido* se constituye en un alegato contra el autoritarismo y contra el olvido, un excelente ejercicio de memoria y un aporte a la discusión

¹⁵ MARGULIS, Alejandro, «Tras la sombra de la buena memoria» en *La Nación*, 16 de octubre de 1996.

¹⁶ Agrupación que nuclea a muchos hijos de detenidos-desaparecidos y que realiza una intensa actividad de reclamo, esclarecimiento y solidaridad. La sigla H.I.J.O.S. significa: Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio.

pendiente sobre las consecuencias del terrorismo de Estado; frente a una sociedad que parece elegir el rol del *viajero que huye*, *Prohibido* se propone como una voluntad de confrontar ese doloroso pasado «presente».

3. Conclusiones

La sociedad argentina, con la consolidación de la dirección hacia una variante conservadora—populista del capitalismo periférico, ha asumido después de la experiencia de protesta colectiva de los años setenta como una máxima rectora que el desarrollo de núcleos que se opongan a esa dirección conduce al colapso social. Esta situación no es el resultado exclusivo de las experiencias vividas entre los años setenta y ochenta, sino también de la fuerte presencia de las derechas y la extrema derecha en la historia política argentina¹⁷. Una parte de la historiografía tradicional y fílmica sobre el período ha asumido esta versión de la historia derivada de la memoria de la izquierda peronista; pero, además de lo dicho anteriormente sobre memoria e historia, ¿cuáles son las herramientas utilizadas para mensurar y analizar sociohistóricamente ese sujeto colectivo, más allá del recuerdo de los contemporáneos? O más específicamente: ¿son los Montoneros un sinónimo de generación del setenta, o simplemente una parte de ella? Además, la presencia de algunos personajes en lugares expectantes de la cultura argentina, que han prestado servicios y talentos al gobierno militar, ¿significa que parte del legado de la dictadura ha sido asumido por la sociedad en vías de democratización? Podría ser.

Las películas analizadas no resuelven estas serias cuestiones, centrales para el devenir de la sociedad y la cultura argentina, en tanto se piense que su tratamiento resulta beneficioso para afianzar y profundizar los contenidos democráticos del sistema social y político. Pero constituyen una buena muestra de lo que el cine y la investigación histórica pueden aportar al debate y la construcción democrática.

¹⁷ GARCÍA, Prudencio, *El drama de la autonomía militar. Argentina bajo las Juntas Militares*. Madrid, Alianza, 1995; MCGEE DEUTSCH, Sandra, *Counterrevolution in Argentina, 1900-1932. The Argentine Patriotic League*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1986; MCGEE DEUTSCH, Sandra, *Las derechas. The Extreme Right in Argentina, Brazil, and Chile, 1890-1939*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

Siguiendo a Henry Rousso, el historiador de los tiempos más próximos al presente se enfrenta con la «presencia del pasado»¹⁸; Di Tella consigue, al mostrar la violencia y traducirla en una propuesta estética y política, rehabilitar dicha violencia en el pensamiento de los espectadores, pero dejando entrever que la memoria de los contemporáneos puede *no ser* la historia misma, aunque de todo derecho forme parte de ella. La restitución de sentido a la violencia sobre las personas no responde a un ejercicio de cine militante, reivindicativo o partidista, sin que esto signifique obviar el sendero de la subjetividad y la interpretación; no hay una voluntad explícita de adecuación entre los restos del pasado, los testimonios y lo filmado: el voluntarismo no parece ser el sentimiento más fuerte en Di Tella.

Sin dudas, el resultado en ambas películas es la articulación — con una gran fuerza y belleza simbólica — de un pasado que se hace presente, o como lo definió Henry Rousso para el caso de la Francia de Vichy, «un passé qui ne passe pas». Esta reconstitución de un pasado reciente — que se encuentra en proceso de resignificación a la luz de acontecimientos políticos y judiciales en la Argentina y el exterior — se transforma en un buen ejercicio de memoria, una posibilidad de «pensar históricamente el pasado y de pensar políticamente el presente»¹⁹.

En tanto cine histórico, los trabajos de Di Tella — con su desatención hacia los discursos épicos — restituyen al espectador un lugar en la reflexión sobre el pasado; hay cierta distancia explícita entre el referente y el discurso, entre el realizador y el destinatario de su obra: ese parece ser el lugar que el realizador asigna al público. En ningún momento de las obras consideradas es la «Historia» la que dialoga con el espectador; antes bien, el recurso a imágenes de archivo es aleatorio y no propone un sentido de lectura de la imagen sino un encuadramiento y esporádicas interrupciones — casi «descansos» — en la narración. La construcción del relato historia argentina reciente ha sufrido algunas modificaciones en los últimos años, en primer lugar, por la ampliación del corpus de testimonios disponibles sobre lo sucedido en los años setenta y ochenta. Pero, por otro lado, a este crecimiento debe sumarse la aparición de algunas obras que intentan distinguir memoria e historia y proponen nuevas miradas sobre ese pasado, como las películas de An-

¹⁸ No está de más recordarlo: todas estas ideas ya estaban contenidas en el gran trabajo de Marc Bloch. ROUSSO, Henry, *La hantise du passé*, París, Textuel, 1998, p. 57.

¹⁹ DE CERTEAU, Michel, CHESNEAUX, Jean, «Le film historique et ses problèmes», en: *Ça*, N.º 12/13, París, p. 3, 1978.

drés Di Tella, a las que habría que agregar la excelente y terrible *Garage Olimpo* (1999), de Marco Bechis. Di Tella elige recuperar un pasado, en toda su contradictoria dimensión, antes que vigilar o castigar a la época y sus protagonistas; ayudar a comprender esos dos momentos de la historia argentina desde fuera de aquella época y por fuera de sus códigos, más que exponer interpretaciones políticas o historiográficas, parece ser la tarea titánica que se propuso Andrés Di Tella en estas dos películas. Espero que, más temprano que tarde, el viajero que huye de tenga su andar, aunque no sea más que para asumir un compromiso moral con su pasado.