

**Mesa 118 “Cultura audiovisual y relatos históricos: política, emociones y discursos”**

**¿Hermanos o compañeros?**

**Transformaciones vinculares en el cine argentino de la transición democrática**

Miriam Socolovsky // [miriamsoco@gmail.com](mailto:miriamsoco@gmail.com)

Aspirante al Doctorado en Ciencias Sociales - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - Universidad Nacional de La Plata

Palabras clave: Democracia - Historia reciente – Dictadura

Con la recuperación de la democracia en la Argentina, en 1983, se abrió la posibilidad de que el cine de ficción, hasta ese momento limitado por la censura y la represión, pusiera abiertamente en discusión la herencia de la dictadura. Pero ¿es posible hablar de una herencia en particular, como suele aparecer en muchos abordajes sobre el cine del período,<sup>1</sup> o más bien habría que considerar que a las innegables, brutales modificaciones que produjo la dictadura les siguió una disputa por el sentido de las mismas que terminó consagrando un modo de concebir la democracia?

Se suele prestar mayor atención a las transformaciones que la dictadura le dejó a la democracia que a la incidencia que tuvieron ciertos modos de concebir la dictadura en la sociedad de la transición. En el modo predominante de observar la producción cultural de los comienzos de la democracia aparece como problema aquello que Raymond Williams señalaba como el error de reducir lo social a formas fijas (Williams, 2009: 176); se atribuye a estas obras un sentido que adquirieron a posteriori y a partir de la intervención de la crítica y la política cultural del gobierno y se desatiende la dinámica de las estructuras del sentimiento.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Un abordaje de este tipo puede advertirse en España (1994), que a partir de suscribir la noción del cine como reflejo enumera una serie de temas que resumirían el pasado inmediato.

<sup>2</sup> Por ejemplo, en Crenzel (2009) se afirma que la visión que presenta *La Historia oficial* (1985) deriva del *Nunca Más*, cuando la película se escribió y empezó a filmar antes de la asunción de Alfonsín, y estuvo terminada antes de la publicación del informe de la CONADEP.

Así es como, si se presta atención a las obras en sí (antes que a lo que críticos y directores enunciaron sobre las mismas), es posible observar que hay temas y motivos que se reiteran y que se extienden más allá de las diferencias estéticas, políticas, vitales, entre directores, guionistas y equipos de producción. Uno de esos motivos es del desmembramiento familiar como eje de los conflictos que estructuran las historias que cuentan estas obras, y que además constituyen el centro de la puesta en escena, en un marcado contraste con lo que predominaba en el cine político de comienzos de los años setenta. Esta diferencia se torna más evidente si se revisan obras de los mismos directores antes y después de la dictadura. Tal como apunta Ana Amado, aparecen cambios en la relación entre política y cine que pueden entenderse a partir de la retirada del espacio público al privado, y a las particularidades que muestran las representaciones de la vida familiar (Amado, 2008:45).

En esta ponencia proponemos observar el desplazamiento, en el cine de ficción, de las relaciones dotadas de politicidad por otras afirmadas en lo familiar o lo estrictamente afectivo,<sup>3</sup> y considerarlas como parte de la disputa por el sentido de la democracia en un proceso social en el que los reclamos ligados a lo individual y lo privado desplazaron o modificaron la concepción del reclamo colectivo. Para eso, indagamos en las estructuras de los relatos audiovisuales<sup>4</sup> y atendemos tanto a tramas, argumentos y ciertos recursos guionísticos como a la narración, entendida como puesta en escena y puesta en cámara del universo narrativo (Vanoye, 1996; Carriere, 1997).

Comenzaremos por desglosar las relaciones que aparecen en películas de los mismos directores antes y después de la dictadura, para esquematizarlas, compararlas y finalmente, proponer algunas conclusiones. Para ello, tomaremos la obra de Pino Solanas de 1975 *Los hijos de Fierro* y sus películas *El exilio de Gardel* (1986) y *Sur* (1988); las de Héctor Olivera *La Patagonia rebelde* (1973) y *La noche de los lápices* (1986). Si bien no son los únicos casos que se pueden abordar desde esta perspectiva, los hemos seleccionado por razones de extensión de la ponencia y por su interés en

---

<sup>3</sup> Esto no implica que las relaciones políticas previas a la dictadura estuvieran despojadas de afectividad, sino que la constitución de lazos afectivos estaba relacionada con otro tipo de modos de vincularse, a partir de la solidaridad, la identidad de clase, la pertenencia a un ámbito de trabajo, la posesión de una historia colectiva y un proyecto en común (Basualdo, 2006).

<sup>4</sup> A partir de la distinción entre narración, relato e historia propuesta en Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1996; 89-152), aunque preferimos –a diferencia de los autores– mantener el término *relato* por una cuestión de claridad expositiva.

razón de que se trata de obras de directores con trayectorias diferentes<sup>5</sup> lo cual permite considerar la incidencia de una atmósfera de época que permea en las decisiones sobre la producción artística.

### **Los hermanos sean unidos: familia y comunidad en las películas de Solanas**

#### ***Dramatis Personae***

Con el fin de que el análisis propuesto resulte claro, presentaremos en primer lugar un esquema de los personajes principales y sus relaciones.

#### *Los Hijos de Fierro (1975)*

Fierro: padre mítico, simbólico y ausente. La paternidad pasa exclusivamente por los mandatos y herencias que les deja a sus hijos.

La cautiva: Evita. En la película no aparece con claridad, pero si nos remitimos al Martín Fierro, la cautiva no es la madre de los hijos ni la esposa de Fierro.

Los hijos: Llamados Hijo Mayor, Hijo Menor y Picardía (que en la obra de Hernández es huérfano de padre y madre, acá se incorpora como un hijo más). El locutor aclara que Fierro los llamaba hijos pero eran tres de sus hombres, “dispuestos al combate”.

Elvira: Esposa de Hijo Mayor y madre de sus hijos.

Alma: Esposa de Hijo Menor. Secuestrada y torturada.

Otros personajes: El viejo Vizcacha, Pardal, Angelito, Cruz.

#### *El exilio de Gardel (1986)*

María: joven de veinte años, narradora de la historia. Su papá fue secuestrado del auto en el que viajaba con ella y está desaparecido.

Mariana, mamá de María y de dos chicos más pequeños.

Gerardo, profesor amigo del padre de María. Está exiliado junto a su esposa, Alcira. Tienen una hija desaparecida (Marta) junto con su esposo y una nieta.

---

<sup>5</sup> Solanas comienza como parte del grupo Cine Liberación y luego se transforma en autor-director individual, pero sin abandonar el perfil militante; Olivera, sin militancia política, fue junto con Fernando Ayala el creador de una productora exitosa de orientación comercial, Aries.

Negro (abogado y contrabajista) y Susana (su mujer embarazada).

Picardía, músico uruguayo que arregla los teléfonos para hablar sin monedas.

Alicia, ex esposa de Juan Dos y madre de sus hijos, Manuela y Carlitos.

Juan Dos, bandoneonista que proyecta la Tanguedia y pareja de Mariana.

Pierre, coreógrafo y productor de la obra.

Todos se conocen a partir de que comparten una casona para refugiados al comienzo del exilio.

*Sur (1988)*

Floreal Echegoyen: Obrero de la carne que pasó la mayor parte de la dictadura preso por protestar por el asesinato de un delegado (el Negro) y al ser liberado intenta volver a su casa. El relato transcurre en la noche de su regreso y se organiza en actos que van y vienen en el tiempo. Floreal no es militante y siempre rechazó los intentos de su padre de convencerlo de que lo haga.

Rosi: Esposa de Floreal y madre de su hijo. Es empleada pública de baja categoría.

Don Goyo: Padre de Rosi y de Blondi. Cantor de tangos. Tiene una pareja, Cora, con la que suele pelearse.

Blondi: Hermana de Rosi, sin ocupación conocida.

Adhemar Martínez, el Negro: Fantasma del delegado sindical del frigorífico, asesinado por los militares. Es el guía de Floreal la noche de su regreso y el narrador de la historia.

Echegoyen: Padre de Floreal, ex trabajador de la carne y sindicalista, delegado en la toma del Lisandro de la Torre. Muere por causas naturales durante la dictadura.

Mamá de Floreal: También murió.

Emilio: amigo del padre de Floreal y suerte de padrino de este último. Lo protege y le baja línea. Lo mataron los militares junto a su esposa.

Roberto, el francés: amigo de Floreal del frigorífico. Tiene un romance con Rosi mientras Floreal está preso.

Otros personajes: amigos del frigorífico, María (ex desaparecida y militante universitaria, tiene un romance con Floreal cuando están escondidos en el mismo lugar), el coronel Rasatti.

Una revisión

*Los hijos de Fierro* establece desde el principio que la filiación a la que hace referencia es simbólica. La idea de que hay “hijos” es política y apunta a desarrollar, a partir del desenlace del poema nacional, la trama de una herencia ideológica (independencia, justicia y soberanía) desde la que los militantes disputan el poder con las autoridades pero también con otros personajes (los sindicalistas vanguardistas) que pretenden malversar esa herencia y relegar a Fierro al exilio definitivo. Más allá de que los hijos constituyan familias concretas, sus esposas tienen importancia en la medida en que ocupan un espacio en esa disputa, ya que el movimiento (queda claro que se refiere al peronismo aunque no lo mencione) tiene como ejes a las mujeres y a los obreros. Las mujeres, entonces, no son relevantes como relaciones afectivas sino como sostén de hogares (mencionados como su lugar de resistencia) y de familias sometidas a las carencias y la represión, que posibilitan la militancia de sus maridos y aportan nuevos hijos que eventualmente se irán incorporando al movimiento (como el de Picardía). Es decir, se valora su trabajo reproductivo, pero no hay una sola escena del trabajo productivo en el que estén presentes y en este punto se manifiesta la elección guionística de trabajar a partir de arquetipos rígidos, ya que esta representación no se condice con la realidad de las fábricas por aquellos años. Por el contrario, el lugar de trabajo productivo (la fábrica) es el lugar desde el que los hijos (varones) llevan a cabo su lucha política: todos son trabajadores sindicalizados. Por eso, a pesar de que al separarse de Fierro sus proyectos diferían (“el mayor quería formar milicias obreras, el menor, levantar los barrios y Picardía las fábricas”) en el transcurso de la resistencia los hijos mayor y menor se suman a Picardía, que es delegado sindical, en su fábrica. Las tácticas de los tres se complementan en ese ámbito, que funciona como representación celular de la lucha y destaca la multiplicación de los “hijos”: el narrador dice que en cada barrio había un hijo mayor, un hijo menor y un Picardía resistiendo. La concepción abstracta de las escenografías (lejos de la menor inclinación costumbrista) permite subrayar el carácter colectivo de la herencia de Fierro: una escena replicable y reconocible de cualquier centro urbano de la Argentina del período 1955-1973. Queda asociada, entonces, la familia con el pueblo: no interesa la familia como “base de la sociedad”

sino como colectivo con un pasado en común y una herencia desde la cual defender un conjunto de principios y disputar el poder con los representantes del establishment: los hermanos que tienen que ser unidos para que no los devoren los de afuera son “los trabajadores, los desposeídos, los hijos de Fierro”.

En *El exilio de Gardel* la voz cantante es de una mujer-hija, que desde el presente (entendemos que cuando ella empieza a contar la historia la dictadura ya terminó) desgrana relatos sobre un grupo de refugiadas de la dictadura en París a fines de los 70 y comienzos de los 80, cuando el momento más duro de la represión ya pasó. La puesta en escena reconstruye fragmentos de la Argentina que quedó atrás, con la escenografía de la *Tanguedia* (la obra que compone Juan Dos), y las estampas de Gardel y Troilo en el techo, sobrevolando a los protagonistas. También aparecen fotos viejas de Buenos Aires sobreimpresas en algunas escenas. Hay dos planos de esa percepción reconstructiva: uno es individual, el de la experiencia personal de cada uno; el otro es colectivo y se relaciona con una mitología común. Las visiones de esa mitología son grupales: Mariana y Juan Dos ven a Discépolo y a Gardel al mismo tiempo. El diálogo final de Gerardo con San Martín y Gardel mantiene ese sentido colectivo que se afirma en la visita que el mismo Gerardo hace a la casa de Boulogne Sur Mer junto a María y Mariana. El exilio propone una relación del cuerpo con su entorno atravesada por el tango, el emblema de una cultura disociada. Las coreografías, es decir, las formas de ocupar la escena, cambian de acuerdo con la experiencia que están experimentando dos grupos diferentes: exiliados e hijos de exiliados. Los primeros sólo bailan en el escenario teatral de la *Tanguedia*. Los segundos lo hacen en ámbitos públicos (calles, parques). En el ensayo de la *Tanguedia* bailan para verse entre sí, es una mirada que intenta cerrarse sobre sí misma. Los jóvenes, en cambio, buscan la mirada de los otros, desconocidos, gente que no forma parte de su pasado. Los sujetos representados en *El exilio* sufren una dislocación espacio-temporal merced a la cual su existencia está descentrada. El ejercicio de la memoria es la única conexión con la tierra de la que han sido expulsados, su experiencia de ese lugar está en el pasado y el pasaje al presente ha sido discontinuo, abrupto, violento. La música y el baile son intentos de suturar tiempo y espacio a través de dispositivos ficcionales, porque como dice Merleau-Ponty “un tiempo que no tuviera sus raíces en un presente, y por ello en un pasado, no sería tiempo sino eternidad”. La experiencia de ese tiempo de exilio se vuelve intolerable, imposibilita la proyección del porvenir: la *Tanguedia* intenta hacer presente lo que se

perdió: no sólo la tierra sino la patria en su dimensión simbólica y mitológica, juntar a Gardel, a San Martín y a Troilo para reconstituir la identidad. Hay una idea cerrada del espacio-tiempo de origen (mitología, una serie de recuerdos), pero está en conflicto con la condición inacabada del exilio. Hay una tercera estrategia, la de la generación siguiente, que renuncia a recrear el espacio perdido y opta por proyectar lo que todavía no es. Toman el tango, se lo apropian y hacen otra cosa, en otro lugar. Su experiencia es puro presente, en ella el pasado es una referencia y el futuro indeterminado pero no amenazante.

La obra presenta una tensión irresuelta entre lo familiar y lo colectivo, que son los planos en los que se desarrollan los conflictos que sostienen la trama. No hay política (en términos de lucha): la escena en la que dos miembros de la embajada argentina se retiran indignados de la *Tanguedia* sólo involucra una reacción emotiva de Mariana, pero no tiene ningún efecto sobre el conjunto de los artistas o la continuidad de la representación. Fuera de ese momento, tenemos las peleas típicas entre Mariana y su hija adolescente por el estudio, el dinero, el uso del teléfono, las salidas, el novio. Sobre el final, se suma la discusión sobre el regreso, que atraviesa a más de un núcleo: por ejemplo, Gerardo no quiere volver porque considera que no tiene a qué volver y juega a pensarse como un heredero de San Martín y su exilio, mientras que Alcira sostiene que su lucha está en la Argentina. El caso de esta pareja alumbra la contradicción: Gerardo tiene un pasado como profesor e intelectual y un presente en el que lamenta con la misma intensidad la desaparición de la hija y la pérdida de sus libros, además de la certeza de que su espacio es el destierro. De Alcira, en cambio, no conocemos ningún dato que permita saber si tenía (antes del Golpe) alguna ocupación fuera del hogar o militancia, pero a partir de la desaparición de Marta y su nieta hace el recorrido de muchas Madres y Abuelas y se integra a la militancia de DDHH.

El comité de solidaridad no aparece como espacio que articule el relato en un sentido u otro, funciona como un lugar de encuentro para los refugiados y lleva adelante alguna iniciativa (una movilización) pero en ningún momento se da cuenta de discusiones sobre la orientación del comité o la relación con partidos y organismos europeos, por ejemplo. Para los protagonistas de esta historia, la conflictividad pasa por la familia y por la disputa estética de la *Tanguedia*. Significativamente, ninguno de los integrantes de la comunidad de refugiados se identifica con una trayectoria militante: se los presenta a partir del instrumento que tocan y de su situación familiar (hija de, madre de, ex esposa

de). En este punto aparece un reverso total del esquema de *Los hijos de Fierro* (el movimiento basado en obreros y mujeres): los varones son músicos y las mujeres se corren de la obligación del sostén, cosa que pueden hacer porque ya no hay nada que sostener.

Los cambios que la dictadura provoca en el mundo del trabajo y por consiguiente, en las formas de proyectarse colectivamente, aparecen más claramente en *Sur*: los amigos de Floreal del frigorífico quedan desocupados o precarizados y pasan a ser cartoneros o camioneros, una representación precisa de cómo el sector de servicios fue el único que creció en el nuevo esquema productivo. En cuanto a su identidad política, si bien es situable en el espectro de lo nacional popular, no hay más precisiones. Del Negro sabemos que era delegado y que perteneció a algún sector (un “fuimos” derrotado) al que le atribuye el defecto de haber sido sectarios. Los referentes más viejos, Emilio y el padre de Floreal, no aparecen mucho más definidos que el resto y en condiciones de cierto aislamiento. En toda la secuencia de la toma del frigorífico Lisandro de la Torre (un hito en la historia de la Resistencia peronista) no hay una sola mención o elemento que aluda al movimiento o a su líder. El padre de Floreal es delegado y aparece al frente de la toma, pero en soledad: los demás aplauden pero no conducen, como si el único sindicalista fuera Echegoyen. Ahora bien, es evidente que esta es una decisión que no obedece a un desconocimiento de Solanas de la historia del peronismo sino a una lectura con respecto a la distancia existente entre trabajadores y peronismo en el momento de la filmación, que deberíamos pensar en relación con los cambios en la percepción de la política que Gabriel Vommaro atribuye a la derrota del peronismo en las elecciones presidenciales de 1983:

Una vez que el futuro ya no se pudo leer a la luz del pasado, la vida política ingresó en una era de incertidumbre. En este caso, la incertidumbre fue el producto de un acontecimiento y de la forma en que éste fue construido significativamente como la inauguración de un nuevo tiempo (Vommaro, 2006: 285).

Descartado el ámbito laboral como espacio de proyección colectiva, la alternativa podría ser el barrio. Sin embargo, el lugar al que regresa Floreal es la contracara de aquella barriada populosa de *Los hijos de Fierro*. Donde en el pasado había jóvenes militantes y niños ocupando las márgenes del Riachuelo, marchando al ritmo de los bombos y tirando papelitos, el presente apenas se permite una murga fugaz que tiene más de eco que de fuente directa. Para Solanas hay una relación directa entre el bombo y el pueblo: “Meta bombo y a contar la memoria popular”, cantan los niños en *Los hijos*



*de Fierro*; en *El exilio* Juan Uno le manda un bombo a Juan Dos a través de un militante sindical. Y en *Sur*, el bombo está como redoble que proviene de una fuente extradiegética y que se pierde en la noche. También el barrio tiene un carácter marcadamente escenificado: un Barracas de los años 40 sin señales del paso del tiempo: calles empedradas, luces mortecinas, una postal de la época en la que fueron compuestos los tangos de la banda sonora. No hay asomo de la villa 21-24, por caso, que data de los años 60, o de algún letrero contemporáneo.

Por último, las mujeres vuelven a aparecer como sostén de lo doméstico, pero con un carácter desintegrado y más cercano a los padecimientos de las esposas de los presos que al arquetipo. En reverso de Elvira, aquella esposa del Hijo Mayor que no se quejaba ni dejaba de llevar a los hijos de visita a la cárcel ni siquiera cuando no tenía para el colectivo, el sostén que hace Rosi está atravesado por los conflictos: si no tiene para el colectivo, no lleva a su hijo a ver a Floreal a la cárcel; contesta a las recriminaciones del marido exponiéndole las dificultades económicas, laborales y burocráticas que tiene que afrontar; y se permite un descanso en el romance con Roberto, al que define como fundamental para sobrevivir a esos años. Claramente, Rosi no es “un eje del movimiento” y, tal vez por eso, guarda el único espacio al que Floreal puede regresar: el hogar.

### **Olivera: rebeldía y disciplinamiento**

#### *Dramatis Personae*

#### *La Patagonia Rebelde (1973)*

Teniente coronel Zabala: Oficial del Ejército argentino, viaja dos veces a la Patagonia, primero actúa como mediador entre los huelguistas y los estancieros y en el segundo viaje dirige la represión y los fusilamientos. La película comienza con su muerte a manos del anarquista Kurt Wilkens y termina con el agasajo que le brindan los estancieros patagónicos, por lo que, si bien hay una narración omnisciente, el hilo narrativo acompaña a este personaje en primer término.

Antonio Soto: Militante anarquista de origen español, líder de la Federación Obrera. Es soltero y en algún momento lamenta su soledad.

Schultz: El Alemán. Militante anarquista. En su país natal estuvo casado y tuvo hijos, pero pronto sufrió persecuciones y encarcelamiento. Migró con la expectativa de poder llevar a su familia con él cuando se estableciera.

José Font, *Facón grande*: Transportista que, a pesar de no padecer directamente las condiciones de trabajo impuestas por los estancieros, se suma a la lucha de la Federación Obrera.

Farina, el chileno; Graña, el español; otros trabajadores del hotel, el puerto y las estancias. Todos participan de las protestas.

Juez: Vinculado con el gobierno de Yrigoyen, intenta amparar a la Federación.

Gobernador Méndez Garzón, Ministro Gómez, el dueño del hotel, los integrantes de la SRA

*La Noche de los Lápices (1986)*

Pablo: estudiante secundario, militante de la Juventud Guevarista y sobreviviente del circuito de campos de concentración. La historia se narra desde su punto de vista.

Claudia: estudiante secundaria, militante de la UES, líder de los secundarios e interés romántico de Pablo.

Panchito, María Clara, Horacio, Daniel, Claudio: estudiantes secundarios y militantes de la UES.

Familia de Claudia: El hermano; el papá, Jorge (médico); la mamá, Nelva (maestra, con el secuestro se hace Madre de Plaza de Mayo); la tía abuela (jubilada, la esconde en su departamento, del que la secuestran junto a María Clara).

Familia de Pablo: padre abogado, mamá, hermanes.

Familia de Horacio: madre, hermana.

Algunos compañeros de militancia estudiantil y barrial, habitantes de barrios pobres.

Profesores, preceptores, directivos de las escuelas.

Represores: interrogador de traje y jefe de los operativos, integrantes de la patota, guardias, sacerdote.

Secuestrados: Osvaldo, guerrillero del ERP; embarazada; hombre mayor judío.

### Una revisión

No hay familias en el presente urgente y violento de *La Patagonia rebelde*: la única ocasión en la que aparece una pareja con un hijo de manera ostensible se trata de una ficción dentro de la ficción: una actriz con un muñeco en brazos le pregunta a otro actor, caracterizado como su marido mariner ruso, por el anarquismo y la explotación en una didáctica representación en el acto del 1 de mayo (esta es una de las pocas escenas en la que aparecen mujeres y niños, que corean la canción de la familia del retablo). El alemán se lo deja claro a Antonio Soto, que añora la compañía de una mujer: “una cosa o la otra”, porque no se puede ser revolucionario y padre de familia al mismo tiempo, y cuando se intenta serlo, la que más sufre es la familia que pasa miseria y hambre. En el final, el alemán renuncia definitivamente a la posibilidad del reencuentro familiar. Tampoco la partida de Antonio tiene como horizonte formar una, sino seguir con la lucha. La familia también puede ser un estorbo o una excusa para los estancieros: el que acompaña a Zabala a reprimir se niega a entrar en combate aludiendo a que tiene una familia y tres hijos, a lo que el oficial responde cortante que él tiene seis y que no se puede contar con los civiles: para el teniente coronel, queda claro, la familia pertenece a otro universo y su acción pública no la contempla de ninguna manera.

Los escenarios dan cuenta de este mundo totalmente construido a partir de la disputa en el espacio público: la acción transcurre en el local de la Federación Obrera, las calles de Río Gallegos, estaciones de tren, las estancias, los caminos patagónicos, el puerto, el Hotel Argentino, oficinas de la gobernación, del poder judicial o de la Presidencia de la Nación: la única charla íntima entre Soto y Schultz se produce a campo abierto, pero nunca los vemos en sus casas o habitaciones. Lo más cercano a un ambiente familiar para los trabajadores surge de cantar juntos canciones anarquistas, momentos que aúnan emotividad y complicidad, y que destacan el acercamiento a través de lo ideológico, que les permite vincularse más allá de sus diversas nacionalidades y ocupaciones.

Por el contrario, las familias y el espacio doméstico se constituyen como ámbito que intenta proteger a los adolescentes de *La noche de los lápices*. Ese espacio se mantiene como anhelo incluso cuando ya se ha probado su vulnerabilidad, después de los secuestros, cuando los protagonistas imaginan un futuro en libertad que pasa por el reencuentro con sus madres y comer en sus casas. Pero también un espacio que, en

primera instancia, pertenece a la esfera pública como la escuela secundaria, tiene algunos rasgos de contención que se ven rotos por la avanzada autoritaria, primero y después, por el golpe de Estado. Estos rasgos se manifiestan en que, aun en un contexto adverso, la escuela se mantiene como espacio de reunión y acción; y en los chistes y guiños cómplices entre compañeros de curso, que aparecen como un grupo homogéneo y opuesto al autoritarismo de docentes y directivos. En la relación de Pablo (que tuvo un paso fugaz por la UES pero se fue a la Juventud Guevarista) con el grupo de la UES se destaca la constitución de una grupalidad en la que la amistad está por encima del encuadramiento político, grupalidad que es un artificio del film<sup>6</sup> y que tiene el objeto de desplazar las razones de la represión a un terreno dominado por la amor y la amistad antes que por la política: no estamos ante militantes revolucionarios, estamos ante un grupo de adolescentes amigos a los que los represores arrastran fuera de la paz de sus hogares.<sup>7</sup>

### **¿De casa al trabajo o del trabajo a casa?**

En las obras que acabamos de revisar se verifican dos recorridos diferentes: antes de la dictadura, lo familiar es el pasado o lo intangible y predomina el presente militante, con el trabajo como lugar de relación social y desarrollo de los conflictos. Después de la dictadura, los conflictos, sean políticos o no, se presentan de manera predominante en el ámbito de lo privado, lo familiar, el pequeño grupo. Sin embargo, contra lo que podría esperarse, el recorrido del segundo conjunto no es inverso al del primero sino que la acción política y la trama de vínculos militantes quedan velados. No hay, digamos, una película sobre un sindicalista de la industria automotriz que aparezca participando de elecciones de comisión interna en el 73, reclamando por mejores condiciones de trabajo o participación en las ganancias, y luego de la cárcel solo le quede la perspectiva de reunirse con la familia. Lo que tenemos son actores que, incluso cuando están militando (como en *La noche de los lápices*) giran en torno al hogar materno, la esquina o la plaza

---

<sup>6</sup> Aunque las dimensiones de La Plata hacían que muchos militantes que no eran afines políticamente se conocieran de otros lugares, o que existieran amistades iniciadas en determinada agrupación que sobrevivían a los diferentes derroteros encarados por los militantes, los testimonios de Pablo Díaz y Emilce Moler (sobrevivientes del conjunto de secundarios desaparecidos en septiembre del 76) son claros con respecto a los vínculos previos a los secuestros. Además, teniendo en cuenta el funcionamiento de los esquemas de seguridad de las organizaciones, resulta harto improbable que un militante secundario de la JG fuera a la casa de un peronista que ni siquiera pertenecía a la misma escuela para celebrar el BES, que compartieran meriendas recreativas con toda la UES o que irrumpiera alegremente en una actividad barrial de otro grupo político.

<sup>7</sup> Sobre la función de la historia de amor –también ficticia– entre Pablo y Claudia, ver Raggio (2017: 135-136).

del barrio con los amigos; y si hay militancia, hay más espontaneísmo que organización, como se advierte en el reclamo por el que va preso Floreal o en las intervenciones de los estudiantes secundarios en la asamblea por el boleto (y es significativo que pueda haber una asamblea, una marcha y hasta una clase de apoyo en un barrio pobre pero nunca una reunión con una o un responsable de ámbito o una discusión interna).

Se trata de características que, en primera instancia, podrían atribuirse a que uno de los principales objetivos de la dictadura, el que se cumplió más acabadamente, fue la eliminación del entramado social y político en el que se sostenía el industrialismo, que por un lado habilitaba que los sectores populares conquistaran derechos y sostuvieran demandas crecientes y que por el otro, constituía un estorbo para una reconfiguración del empresariado argentino (Sidicaro, 1996; Basualdo, 2006; Palermo y Novaro, 2011). Si nos atenemos a la idea de la herencia como objeto finiquitado, explicar estas representaciones como una mera consecuencia de lo efectiva que fue la dictadura en desarmar ese entramado –al punto de remover todo registro colectivo de organización– sería lo más sencillo.

Sin embargo, y sin que esta interpretación deba ser descartada, creemos que las decisiones narrativas, estéticas, productivas que configuran las obras aquí analizadas se podrían revisar también a la luz de lo que se encontraba en tensión en el momento de su realización.

Una primera tensión pasaba (y siguió pasando) por la visibilidad de las resistencias a la dictadura. En los recorridos que describen los personajes de las películas luego de sufrir la represión no aparece ninguna resistencia sindical o barrial, solamente el aniquilamiento o la dispersión y una reacción organizada pura y exclusivamente en torno a familiares (especialmente, Madres y Abuelas) de desaparecidos. Al respecto, consideramos necesario destacar que pese al embate represivo sobre la organización sindical y a que hasta 1982 hubo solamente dos intentos de centralizar luchas nacionalmente (el mismo día del golpe y el 2 de abril de 1979), existió lo que Ricardo Falcón denominó resistencia “molecular”, con huelgas y luchas durante toda la dictadura, en su mayoría de carácter defensivo (del salario, de condiciones de trabajo, de la actividad sindical, contra los despidos, etcétera), pero con algún grado de organización o planificación. Falcón señala la convivencia de modalidades de lucha

“orgánicas”, generadas por alguna instancia sindical (delegados, comisión interna, sindicato) o “inorgánicas”, que no deben confundirse con espontáneas. Como puente entre los dos tipos, aparecen los “delegados provisorios”, inexistentes antes del golpe, pero un fenómeno creciente durante la dictadura, ya que la represión había dejado a los conflictos sin “interlocutores válidos”. Si bien en algunos casos las mismas fuerzas represivas promovieron la elección de los mismos para tener con quién negociar, fueron los trabajadores los que en general buscaron esta vía como forma de recuperar algún tipo de organización sindical. El retroceso en la capacidad de organización y de actividad sindical no impidió que los conflictos se manifestaran (Falcón, 1996: 137-138).

¿Por qué, entonces, Floreal es trabajador de un frigorífico (sindicato ligado a los orígenes del peronismo) y no un obrero industrial, el espacio productivo más castigado por la represión y los cambios estructurales de la dictadura? ¿Estaríamos ante la misma historia si lo fuera? ¿Y si además de eso hubiera vivido en Remedios de Escalada en vez de Barracas, habría encontrado igual al barrio o a su familia? ¿Acaso el club, además de organizar un recital de Marcelo y los ravioles, hubiera intervenido en la concepción del Lanusazo? ¿Qué significa resistir en esta historia? ¿Podría haber existido una película llamada *La noche de los lápices* que no se hubiera basado en un testimonio judicial? ¿Habrían aparecido otros protagonistas y otras formas de hacer política? ¿O la atmósfera de época, necesariamente, hubiera actuado como condicionante de lo que estaba habilitado para ser visto?

La segunda tensión que observamos está directamente relacionada con esta última pregunta. Señala Falcón que la huella de la dictadura, la “más profunda y duradera” que el cercenamiento de la actividad sindical, fue “en combinación con una política más general, que suponía el abandono de la estrategia industrialista que había caracterizado a la Argentina desde los años treinta, una serie de modificaciones estructurales en la composición de la clase obrera argentina (Falcón, 137)”. La discusión sobre el punto al que habían llegado esas modificaciones y a quiénes representaba la democracia atravesó toda la campaña electoral de 1983, de una manera más intuitiva que elaborada, pero se manifestó claramente en la innovación de valorizar la democracia en relación con los derechos humanos (Vommaro, 2006: 262-263). La disputa por la representación seguía, por aquel entonces, vinculada con la pregunta sobre a quién votaban los trabajadores, a partir de la formulación de una cadena de equivalencias entre les

trabajadores, el pueblo y la mayoría. Pero en la misma campaña emergía la figura del “ciudadano independiente”, y empezaba a constituirse una puja de representaciones que culminaría, sobre el final de la década del 80, en la sustitución del “pueblo” por la “gente” (Vommaro, 2006: 284). El conjunto de las representaciones constituía la referencia del tipo de democracia que se debía construir, y la sustitución que mencionamos se pone de manifiesto en la rapidez con que la noción de democracia como institucionalidad desplazó a la democracia como espacio de recuperación de derechos colectivos (en los años que siguieron vendría la idea de república como mera división de poderes). ¿Quiénes son los que quedan en estas obras para protagonizar la democracia?: las familias y los jóvenes. En *La noche de los lápices* las madres en camino a constituir organismos de DDHH emergen como referencia moral frente a la responsabilidad de las FFAA y de Seguridad, y la complicidad de la Iglesia y de las autoridades educativas. Quedan, también, los dos alumnos de secundaria cuya imagen abre y cierra la película (cuando aparece la leyenda “el boleto sigue vigente”). Evidentemente, se trata de estudiantes de primer año. Ellos tienen edad suficiente para padecer la dictadura pero no para protagonizar los hechos, son los que en el 83 van a tener 19 o 20 años y votarán por primera vez. Esa apuesta por la juventud aparece también en las obras de Solanas: en Blondi y su vecino en *Sur*, para quienes ir a una marcha sobre el final de la dictadura es un hecho más erótico que político; también en María y su grupo de compañeros bailarines de *El exilio*, que anhelan una serie de cosas del país que los espera, como ser respetados, que se pueda opinar, que se pueda trabajar “sin tener que mendigar”, es decir, libertades civiles pero también democracia para comer.

## Conclusiones

Teniendo en cuenta esta idea de una democracia cuya definición estaba abierta y era objeto de disputas, podemos organizar la observación de obras cinematográficas de ficción de ese período y considerar tropos y recursos narrativos.

La representación de la resistencia a la dictadura ligada pura y exclusivamente a la relación familiar (incluso en un final desesperanzador como el de *La noche de los lápices* las madres de Claudia y Horacio son capaces de organizarse para reclamar por sus hijos), no es el resultado de una herencia sino la manifestación de una conflictividad que se plasmó en el reconocimiento y la visibilización de determinados sectores en desmedro de otros.

Asimismo, se registra un cambio entre los protagonistas de ficciones políticas antes y después de la dictadura: el cine sustituye militantes por hijos, madres, abuelas; pero también desplaza agrupaciones políticas por grupos de familia y amigos. Es decir, no cambian solamente los sujetos; principalmente, cambian los modos de organizarse: todos, sean bailarinas que tal vez regresen del exilio, familiares de desaparecidos o presos, o jóvenes estudiantes estrenando las urnas, son más ciudadanos –como parte de un *demos*–, que pueblo.

## Referencias

AMADO, A. (2008). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. (1996). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós

BASUALDO, V. (2006). “Complicidad patronal-militar en la última dictadura argentina. Los casos de Acindar, Astarsa, Dálmine-Siderca, Ford, Ledesma y Mercedes Benz”. *Engranajes* (suplemento especial). FETIA-CTA.

CARRIERE, J. C. (1997). *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós

CRENZEL, E. (2008). *La historia política del Nunca Más*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ESPAÑA, C. (1994). *Cine argentino en democracia, 1983-1993*. Buenos Aires: FNA.

FALCÓN, R. (1996). “La resistencia obrera a la última dictadura militar”. En QUIROGA, H. Y TCACH, C. (Comp.) *A veinte años del Golpe. Con memoria democrática*. Rosario: Homo Sapiens.

MERLEAU-PONTY, M. (1957). *Fenomenología de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica.

NOVARO, M. y PALERMO, V. (2011). *La dictadura militar (1976-1983)*. Buenos Aires: Paidós.

RAGGIO, S. (2017). *Memorias de la Noche de los Lápices: tensiones, variaciones y conflictos en los modos de narrar el pasado reciente*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Los Polvorines:



Universidad Nacional de General Sarmiento; Posadas: Universidad Nacional de Misiones.

SIDICARO, R. (2004). “Coaliciones golpistas y dictaduras militares: el “proceso” en perspectiva comparada”. En PUCCIARELLI, A. (Ed.) *Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

VANOYE, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona: Paidós.

VOMMARO, G. (2006). “Cuando el pasado es superado por el presente: las elecciones presidenciales de 1983 y la construcción de un nuevo tiempo político en la Argentina”. En PUCCIARELLI, A. (Coord.). *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo XXI.

WILLIAMS, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.