

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 Amaya
Universidad Nacional de Quilmes
yantyarduini@gmail.com

Recibido: 25 de abril de 2019

Aceptado: 11 de junio de 2019

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 ochenta, en una etapa caracterizada 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 acerca del lugar que ocupó y ocupa el cine de ficción como uno de los actores que producen discursos sobre el pasado y disputan sentidos en el presente.

Palabras clave: Argentina, cine, memoria, dictadura cívico-militar

MAKE MEMORY: THE CIVIC-MILITARY ARGENTINE DICTATORSHIP (1976-1983) FROM THE LOOK OF THE CINEMA

Comparative study of *In Retreat* and *The owners of silence*

Abstract

Jelin (2001) postulates that memory is an unfinished process of meanings, a battlefield in which various social actors struggle to legitimize "their" version of the past. One of those actors is the media that exert power and influence as narrators and sculptors of the current social reality, but also of past reality (Yeste, 2009). Thus, the construction of collective memory is crossed by the mass media and their productions giving rise to a mediated memory.

With the arrival of democracy in Argentina at the end of 1983, the national cinema sought to represent in a variety of ways the recent past, that is, what was experienced under the self-styled National Reorganization Process (1976-1983).

The purpose of this work is to analyze and compare the representation of said historical period from two films: *In Retreat* (1984) and *The Owners of Silence* (1987). These are two perspectives built at the beginning and at the end of the 80s in a period characterized by the theory of the two demons, the creation of the National Commission for the Disappearance of Persons (CONADEP), the trial of the juntas, the law of due obedience and final point.

In this way, we seek to reflect on the place occupied and occupied by fiction films as one of the actors that produce discourses about the past and dispute the senses in the present.

Keywords: Argentina, cinema, memory, civic-military dictatorship

Introducción

Desde el retorno de la democracia a la 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 ochenta 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 de su contexto social de producción. Seguidamente, haremos un análisis formal, es decir, estudiaremos las formas audiovisuales con 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 y discursos que construyen sobre el periodo dictatorial.

El terror, la censura y la añorada democracia

El 24 de marzo de 1976 una Junta militar integrada por los tres comandantes en jefe de las Fuerzas Armadas –Emilio Eduardo Massera, de la Marina, Orlando Ramón Agosti, de la

Aeronáutica y Jorge Rafael Videla, del Ejército— llevó adelante el último golpe de estado que derrocó al gobierno constitucional de Estela Martínez de Perón. Bajo el lema Proceso de Reorganización Nacional el gobierno de facto produjo profundos cambios en la estructura social, cultural y económica de la Argentina. La Junta afirmaba que tenía la responsabilidad de reorganizar el país y defenderlo de lo que denominaba el “cáncer marxista”. A fin de que las ideas de izquierda no se propagaran debían exterminar a los “subversivos” que las fomentaban. Sin embargo, no solo aquel que fuese partidario del marxismo podía ser una víctima. En efecto, estudiantes secundarios, universitarios, docentes, obreros, sindicalistas, periodistas, abogados que se posicionaran en contra de las medidas establecidas también integraban el grupo de los “subversivos”.

Mediante un régimen de terror implantado desde 1976 hasta 1983 se crearon más de setecientos centros clandestinos de detención a lo largo y ancho del país. Allí quedaban prisioneros los civiles que luego fueron llamados “desaparecidos”¹ y buscados por sus familiares. Fue un periodo caracterizado por una extrema censura y un significativo autoritarismo.

Respecto del cine, la producción de películas argentinas descendió notablemente, dado el exilio de directores y artistas. No obstante, aquellos que permanecieron en el país continuaron en el rubro bajo la ley 18.019 sancionada en 1968. En ella se creaba la figura de un Ente de Calificación que tenía la potestad de censurar las películas que afectaran la moral pública, la educación y las buenas costumbres. Con la llegada de la Junta, además de las restricciones impuestas por dicha norma, se sumó la intervención militar al Instituto Nacional de Cinematografía (INC).

Durante este periodo en la cinematografía predominó el género comedia familiar² cuya característica era la exaltación de los valores respetables de los militares, la seguridad de la policía, la unión y alegría de la familia argentina. Este énfasis temático contrastaba con la realidad vivida por la sociedad de entonces que sufría las desapariciones de sus familiares y las primeras consecuencias de un modelo económico que desindustrializaba el país y dejaba sin empleo a un grupo importante de ciudadanos.

En diciembre de 1983 asumió la presidencia Raúl Alfonsín. La sociedad, luego de siete años de dictadura militar, recuperaba la democracia. Las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo –junto con otros organismos de derechos humanos– exigían al presidente la aparición con vida de sus familiares y castigo a los culpables. Así pues, desde el Estado –en un principio– se incentivó la búsqueda de la verdad al investigar en profundidad los hechos atroces cometidos durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Ejemplo de ello fue la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) en ese mismo año y su informe, presentado en 1984, que albergaba

¹ Los secuestros de personas se iniciaron ni bien empezó la Dictadura. Las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo era un grupo de mujeres que todos los jueves asistía a dicho lugar ubicado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Como estaba prohibido reunirse, caminaban alrededor de la plaza con un pañuelo blanco en sus cabezas y la fotografía de sus hijos. Ellas pedían información en las comisarías, hospitales, brigadas y acudían también al arzobispado; sin embargo, no obtenían respuesta. Frente a la presión de los organismos de derechos humanos extranjeros que llegaron al país en 1979, Jorge Rafael Videla debió hablar del tema en una conferencia de prensa y denominó “desaparecidos” a aquellos que no estaban ni vivos, ni muertos, con lo cual no podían tener algún tipo de tratamiento.

² Para ilustrar esta tendencia podemos mencionar las películas dirigidas por Ramón Palito Ortega: *Dos locos en el aire* (1976), *Brigada en acción* (1977), *Vivir con alegría* (1979).

testimonios de detenidos-desaparecidos que habían sobrevivido, sumados a la lista de centros clandestinos de detención identificados por los investigadores.

En 1985 se llevó adelante el juicio a las Juntas. Allí fueron condenados a prisión perpetua Jorge Rafael Videla y Emilio Eduardo Massera. Asimismo, se sentenció a Ramón Agosti a cuatro años y medio de prisión. La segunda Junta –conformada por Roberto Eduardo Viola, Armando Lambruschini y Omar Domingo Rubens Graffigna, entre 1980 y 1981– también recibió sentencias. Viola y Lambruschini, 17 y 8 años de prisión, respectivamente. En tanto que Graffigna fue absuelto. Por último, Leopoldo Fortunato Galtieri, Jorge Isaac Anaya y Basilio Lami Dozo, que integraron la tercera Junta entre 1981 y 1982, fueron absueltos.

En 1986, comenzó el retroceso estatal en materia de derechos humanos al promulgarse la Ley de Punto Final: se disponía una fecha de caducidad y pasada la misma ya no podría juzgarse a los autores de los delitos de lesa humanidad cometidos durante la dictadura.

¿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, p.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, p.78).

Hacia 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 INC fuera 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 se exigía que toda película contuviera al principio una placa donde figurase la calificación del film. En esta política de cine se incluyen *En retirada* y *Los dueños del silencio*, que antes de comenzar 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)³ y la tercera es “Reivindicación y crítica” (1996-2013).⁴ A los efectos del presente análisis nos enfocaremos en profundizar el primer

³ Es una etapa de pretensión de perdón y olvido durante la presidencia de Carlos Menem. Se sancionaron los decretos 1002, 1004 y 1005 en los que se indultaba a los militares.

⁴ 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.

momento de la memoria ya que *En retirada* y *Los dueños del silencio* corresponden a dicho periodo.

El cine del periodo “Recordar para no repetir” se propuso denunciar el pasado reciente dictatorial. “En este contexto buena parte de la producción fílmica 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, p.51). *En retirada* y *Los dueños del silencio* corresponden a los films de la primera línea temática.

Las películas de la década del ochenta 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 ellos usados como base de varias películas (Aprea, 2008). Al igual que en 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* y *Los dueños del silencio*

“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, p.32)

Ya en los últimos meses de vida del régimen, cuando este se encontraba totalmente deslegitimado y en retirada, comenzaron a producirse y a estrenarse diversos títulos en los cuales se examinaba el pasado reciente. Ello continuó en los primeros años de democracia recobrada para convertirse así, con la democracia totalmente institucionalizada, en una constante temática en la producción audiovisual argentina. En todo este lapso se apeló a construcciones metafóricas, al policial, a melodramas, a comedias costumbristas. (Zylberman, 2017, p.108)

En retirada 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 Ricardo⁵ y desea sobrevivir con su antigua 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.

⁵ Cabe señalar que Oso es un villano, sería el anti-héroe de una historia. Se trata de un asesino, violador y torturador. Esta decisión del director Desanzo resulta rupturista dado que, generalmente, el protagonista presenta valores morales admirables.

Thomas) son antagonistas para Oso pues lo mandan a matar al ver que representa un peligro, ya que 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. Allí torturará a su ex novia Cecilia y asesinará a un hombre “sugiriéndonos así que la metodología de terror funcionaba también fuera del campo” (Zylberman, 2010, p.63).

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 darle 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 amenaza 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* es una coproducción argentino-sueca basada en el caso de Dagmar Hagelin, argentina de origen sueco que fue detenida en enero de 1977 por un grupo de tareas. Tanto su padre como la embajada sueca la buscaron sin obtener resultados. 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 2016 los captores fueron condenados por su desaparición.

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 Svén para que recupere el documento y lo saque del país a fin de denunciar los crímenes cometidos. Svén consigue el informe pero es llevado a la ESMA y 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 Svén no puede publicar ninguna denuncia.

Con el retorno de la democracia en 1983, Svén regresa a la Argentina y se encuentra con el 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.

En retirada y Los dueños del silencio como fuente y versión de la historia

Rosenstone (1997) clasifica las ficciones históricas en tres grandes categorías: drama, documento y experimentación. Los filmes estudiados se incluyen en la categoría de drama, dado que narran una historia con principio, desarrollo y desenlace que personaliza y dramatiza. Estos tipos de relatos históricos son protagonizados por un individuo que debe resolver ciertos conflictos para cumplir su objetivo. La historia es lineal, puesto que se cuenta como un proceso. *En retirada* es, además, un policial: “La búsqueda de realismo se articuló con el cine de género” (Aprea, 2008).

Por su parte, Caparrós Lera (2004) reconoce tres categorías de films históricos: reconstitución histórica, ficción histórica y reconstrucción histórica. *En retirada y Los dueños del silencio* son films de reconstitución histórica ya que tienen voluntad de hacer historia. Este tipo de categoría nos habla más sobre la forma de pensar de la sociedad en una época que del hecho en sí.

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

“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, p. 32). *En retirada* 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 y nos muestran a qué se dedicaba Ricardo tiempo atrás. De igual manera, *Los dueños del silencio* carece de narrador en off. Por otra parte, utiliza flashbacks para reconstruir el momento en que secuestraron a Lena. Aun así la película es lineal: comienza en 1977 y culmina en 1987.

En otro orden de cosas, *En retirada* presenta un uso del plano 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* 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*

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 amnistía⁶ y se muestra cómo algunos ciudadanos juntan 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, p. 70)

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

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, p.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 vender más. Este es el caso del editor que quería el rostro de Oso en la portada de su revista y estaba dispuesto a comprar información sobre el tema ya que le proporcionaría una significativa alza en las ventas.

Los testimonios de sobrevivientes o de torturadores arrepentidos y confesos, podía dar lo mismo, en todo caso, garantizaban un alto porcentaje de ventas. (...) La

⁶ Con el inminente retorno de la democracia, los militares (para evitar su enjuiciamiento en un futuro cercano) sancionaron la Ley de amnistía en septiembre de 1983, que impedía realizar acciones penales sobre aquellos militares que hubiesen cometido delitos entre 1973 y 1982.

memoria se convirtió en un producto de consumo. (...) La repetición de lo aterrador lo convirtió en banal. (Calveiro, 1996, p.160)

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, p. 287).

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

“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, p.32). Casi la totalidad de los hechos que suceden en la película se sitúan en 1977 hasta que Svén es enviado de regreso a su país. Luego aparece un video de archivo que muestra el retorno de la democracia en Buenos Aires, en diciembre de 1983. El film avanza y llega a diciembre de 1985, época del juicio a las Juntas; aquí lo vemos a Svén en medio de la manifestación de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Finalmente, la película se sitúa en febrero de 1987 donde encontramos al capitán en ejercicio de su libertad.

Los dueños del silencio 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 aparecen 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. 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 instaurada por las Fuerzas Armadas. 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 misma, 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 coproducción sueco-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 por 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, p.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 hacia 1987 la figura de las Fuerzas Armadas aún tenía un peso considerable en la sociedad argentina. Los actores nacionales no tenían 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 FF.AA. Esta “memoria oficial” hacia 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 FF.AA. 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 FF.AA. perpetraron en el país un genocidio planificado y así cometieron una grave violación a los derechos humanos que debía ser objeto de denuncia. En un contexto de censura y represión esta memoria permaneció en la 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, p.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” (Idem, p.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?

El cine argentino ha propuesto (y lo sigue haciendo) diferentes estrategias discursivas para representar la experiencia de extrema violencia por la que atravesó la sociedad durante la última dictadura militar. En esa dirección, un conjunto de films organiza su relato sobre la base de metáforas, elipsis y alegorías; todos ellos otorgan al diseño del espacio y a la puesta en escena la capacidad de representar y expresar los conflictos vigentes en los planos narrativos y semánticos. (Zarco, 2013, p.71)

Entre los mecanismos de representación del pasado planteados por Rosenstone (1997) podemos identificar: la omisión, la condensación, la metáfora y la elipsis.

Los acontecimientos, personas o procesos que se muestran, siempre van a constituir un recorte de lo ocurrido. Al privilegiar un aspecto, otro se omite. Generalmente, lo omitido revela la posición del autor frente al tema que aborda. Mediante la operación de condensación se expone la información necesaria para comprender una situación histórica compleja en unos pocos minutos. Por ejemplo, una escena, secuencia o personaje, condensa ideas, costumbres y discusiones de una época. (...) Las metáforas expresan de modo figurado una idea de analogía o semejanza a partir de los elementos propios del cine (imágenes y sonidos), mientras que las elipsis refieren tanto a la supresión del tiempo innecesario en la narración, como a la supresión de parte del relato. (López y Rodríguez, 2010, p.8)

En retirada 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.

Metáforas: la escena de Oso teniendo relaciones sexuales con Cecilia. Ella estira los brazos y toma los barrotes de la cama. Oso mira los barrotes y se empiezan a escuchar gritos de chicas que dicen: “Soltame, basta, dejame”. Esto da la idea de que en el pasado violaba a 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 representa el ingreso del prisionero al centro clandestino de detención (CCD).⁷ 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, ese momento inicial en el CCD se representa 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 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 transforma 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 de ningún personaje de la película. Aquí podemos interpretar que esta escena alude a los chicos que 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, p.56).

Condensación: en una de las primeras escenas, situada en la Ciudad de Buenos Aires, hay una reunión de ciudadanos en la calle donde se debate 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 camina por allí, 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. El 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 regresa a la ciudad: primero se lo muestra en las vías y la próxima escena está

⁷ Se da en los minutos 33:10 - 37:00 de *En retirada*.

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 ochenta construyeron a la sociedad como víctima y no aludían a su identidad 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, p.55).

Por otra parte, tampoco se explica qué empresa 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 las gerencias generales a los grupos de tareas ya que representaban inestabilidad en la empresa (Sirlin, 2006, p.386). Esta situación es puesta en juego en el film, dado que Oso amenaza al Sr. Thomas y le recuerda que 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 en que aparece sólo hay plano detalle de sus manos y del arma.

En contraposición a *En retirada*, *Los dueños del silencio* 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 ESMA. Aquí podemos mencionar la escena de la persecución de un joven desde automóviles Falcon 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 aplicaron picana eléctrica. 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. Muestra un grupo de jóvenes lastimados, tabicados, tirados en los pisos, en condiciones inhabitables. Tiempo después, en el mismo lugar, el Capitán le explica a Svén 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.

Vemos así cómo el campo funciona como dispositivo de disciplinamiento; el terror es multiplicado no solo a través del cuerpo de la víctima sino también en aquel que, como variante de la tortura, es obligado a presenciar una sesión de tortura: Svén no solo ha sido degradado a nivel material sino también simbólico. (Zylberman, 2010, p.62)

Como señalamos al comienzo, la idea de *Los dueños del silencio* (1987) se basó en el caso de Dagmar Hagelin, pero 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 Svén quien reveló a los militares los contactos no marcados y que seguramente fueron torturados hasta fallecer.

La tarea y el perfil del torturador: los personajes del Capitán en *Los dueños del silencio* y de Oso en el film *En retirada*

“(…) El cine ubica su centro de interés en las víctimas y en los victimarios, represores y reprimidos, en torturadores y torturados” (Ranalletti, 1999, p.3). En torno a la burocratización y normalización de las tareas que se cumplían en los CCD, Calveiro (1996) afirma que el torturador podía ser hijo, padre, hermano y tener un trabajo que cumplir. Esa labor era su rutina: tenía un jefe al que responder, tareas que hacer con determinadas reglas y de a poco comenzaba a naturalizar la tortura. Cada eslabón en la cadena de represión poseía su rol igual que obreros de fábrica fordista: la patota “chupaba” secuestrados y los llevaban al centro, allí el grupo de inteligencia les daba un número y los interrogaban en la “máquina”, luego los guardias los depositaban en las celdas, por último, (en algunos casos) otro grupo los trasladaba hacia aeropuertos (previa inyección de somníferos) donde eran recibidos por otros represores que los tiraban al mar. Allí terminaba la cadena de montaje: el “paquete” estaba listo.

El Capitán de *Los dueños del silencio* es uno de los personajes principales del filme. Se trata de un hombre inescrupuloso, violento y dispuesto a cometer todo tipo de crímenes con tal de obtener el documento que puede probar las fechorías de la Junta. En términos de Calveiro (1996), el Capitán forma parte de la alta oficialidad, es decir, de aquellos militares que daban órdenes a sus inferiores. Pero, además de su rol como torturador, es un padre y marido amoroso, protector y gentil. Para su esposa e hija es un hombre trabajador miembro de las FF.AA. que desde 1976 pasa todas las noches en la ESMA para entrenar a los soldados en técnicas anti guerrilla. Su familia ignora las torturas que allí suceden y las órdenes que él da a sus inferiores para efectuar los secuestros.

Por su parte, *En retirada* nos muestra que en tiempos de dictadura Oso se encargaba de secuestrar y torturar personas. Lo primero lo sabemos por los flashbacks de Julio. Lo segundo lo sabemos no sólo por las escenas de tortura a Cecilia y el asesinato del hombre, sino también por las primeras imágenes de la película que hacen plano detalle a la cartuchera con herramientas que Oso tiene para cuidar sus plantas. Se observa que son varias, están usadas y pueden ser las que él utilizaba en el CCD con las víctimas. En paralelo se escucha una música diegética proveniente de la TV que dice: “Se va a acabar esa costumbre de matar” cantada por Abuelas y Madres de Plaza de Mayo. Estos fragmentos Oso los silencia.

Respecto de las jerarquías dentro de los CCD, Calveiro (1996) reconoce: la alta oficialidad que tomaba las decisiones y no mantenía trato con los prisioneros, la oficialidad de campo que ejecutaba los secuestros y torturas, y los suboficiales que eran guardias y constituían la tropa de las patotas.

En relación con *En retirada* a los personajes del Sr. Thomas y Arturo se los puede ubicar en el primer nivel de represores ya que le asignan las tareas a Oso. En este sentido, la escena en la que Arturo quema las planillas con rostros de jóvenes nos da la pauta de que tenía un cargo más alto que Oso, al tomar otro tipo de decisiones. Finalmente, Oso se encuentra en el lugar de ejecutor de las misiones tanto del segundo como del tercer nivel.

En el caso de *Los dueños del silencio* se ponen de manifiesto los tres niveles de oficialidad reconocidos por Calveiro (1996): la superioridad (así nombran el Capitán y el vicealmirante a los que están por encima de ellos y todo indica que se trata de la Junta), el vicealmirante (el rango que le sigue a capitán), el Capitán, el teniente Rodríguez y los grupos de tareas.

Calveiro (1996), además, en virtud de las tareas a realizarse por el aparato represivo clasifica en dos a los integrantes del grupo de tareas: por un lado, la patota y por otro, el grupo de inteligencia/ torturadores. El primero se encargaba de secuestrar por la fuerza a los prisioneros en las viviendas o en las calles. Luego de llevarlos al centro de detención encapuchados y golpeados los recibía el grupo de inteligencia que les asignaba un número y daba paso a la ceremonia iniciática. En *Los dueños del silencio* el Capitán es quien dirige y coordina el accionar de los grupos de tareas tanto de la patota como de los torturadores, mientras que en la otra película vemos que Oso integra ambos grupos.

Finalmente, resta señalar que *En retirada* alude a El Salvador. Este es el destino que los jefes de Oso le asignan para escaparse con el fin de que descanse y tal vez pueda hacerse “una changuita”. Respecto de la relación de Argentina con Estados Unidos en la lucha contra el marxismo, Sirlin (2006) afirma que la segunda incursión de las fuerzas represivas argentinas en jurisdicciones extranjeras tuvo lugar en El Salvador, Nicaragua y Guatemala. Se llamó *Operación Calipso*. Fechada en 1981, los militares argentinos participaron de la contrainsurgencia liderada por EE.UU. durante el gobierno de Ronald Reagan. Desde dicho año, un grupo militar llamado “los contras” fue organizado por la resistencia al gobierno sandinista nicaragüense, financiado por EE.UU. y algunos países de América Latina, entre ellos, Argentina. La lucha entre esta fuerza paramilitar y el ejército sandinista se perpetuó hasta 1990 momento en el que se disolvió “la contra”. La base de operaciones se encontraba en Honduras y contó con la cooperación de varios torturadores de diferentes dictaduras de la época. Oso viajaría a fines de 1983 coincidiendo con este campo de batalla que se gestaba en Centroamérica, Arturo refiere que en ese lugar podría seguir dedicándose a los labores de tortura que su país le impide.

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* 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*.

Por otra parte, en ambos films (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* a partir de las imágenes de la ciudad de Buenos Aires militarizada o bien las escenas en las que arriban los Falcon 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* los omite (teniendo en cuenta que la película se filmó durante los últimos años de la dictadura), *Los dueños del silencio* los exhibe sin dar nombres propios, llamando a los personajes 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* 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 Svén para sacar el documento fuera del país. A diferencia de esta propuesta, *En retirada* omite los CCD y sólo en la escena de Oso con Cecilia podemos imaginar cómo era la tortura en esos lugares.

Es ahí, y sólo ahí donde podemos ver la magnitud del crimen, y es eso lo que al cine se le escapa. Por eso afirmo que en las pantallas sólo vemos la periferia o quizá las ramificaciones del genocidio. Las consecuencias, no sus causas. El cine llega cuando el genocidio ya comenzó (...) ¿pero cómo se llega a eso? Se olvidan las etapas anteriores. No hay puesta en escena de eso. (Zylberman, 2008, p.11)

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 con 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*, 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 DD.HH.

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 FF.AA., 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 las Juntas condicionó la lectura del pasado reciente. En efecto, mientras que *En retirada* 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* enfatiza la necesidad de memoria, verdad y justicia a pesar de los once años transcurridos desde el golpe de estado en 1976. Hacia 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 FF.AA. 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 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 ochenta en la Argentina, un país caracterizado por el retorno de la democracia, la caída de las FF.AA., 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.

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 setenta, el rechazo a la figura de las FF.AA., 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. Aun así, es pertinente advertir que la representación de los CCD y las figuras militares son diferentes.

En retirada se estrenó en los albores de la democracia. La propuesta de Desanzo 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 venideros en democracia. 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* 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 desde los Ford Falcon.

Hacia 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

- Aprea, 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*. Buenos Aires: Colihue.
- Caparrós Lera, J. (2004). Introducción. En Caparrós Lera, *100 películas sobre historia contemporánea*. Madrid: Alianza.
- 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. *Revista electrónica de psicología política*, año 7, Nº 19, Universidad Nacional de San Luis, Argentina.
- 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: 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*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feld, C. y Franco, M. (2015). Democracia y derechos humanos en 1984, ¿hora cero? En Feld, C. y Franco, M. (directoras) *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. 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*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2017). La conflictiva y nunca acabada mirada sobre el pasado. En Jelin, E. *La lucha por el pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 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).
- Ranalletti, M. (1999). La construcción del relato de la historia argentina en el cine, 1983-1989. *Film Historia*, 9, (1), Universitat de Barcelona, España.
- Rosenstone, R. (1997). *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. *Revista Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, número 38. Universitat Autònoma de Barcelona, España.
- Zarco, J. (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina, 1983-2013*. Buenos Aires: Biblos.
- Zylberman, L. (2008). De generación en generación. El genocidio argentino en las narrativas del cine argentino 1984-2007. *V Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.
- _____ (2010). Estrategias narrativas de un cine post genocida. La década de 1980. *Revista de Estudios sobre genocidio*, 4, 57-73, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.
- _____ (2017). Infancia y memoria. Lo recordable a través del tiempo. *Archivos de la Filmoteca*, 73, 107-122., Valencia, España.

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.

Webgrafía

Archivo Prisma (1989). *Función privada: Juan Carlos Desanzo, Jorge Coscia y Beatriz Taibo*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8fh2gLzRT68>. Fecha de consulta: 26 de noviembre de 2017.

Información legislativa (2018). *Ley 18019 Poder ejecutivo nacional (P.E.N) 24-dic-1968*. Recuperado el día 15 de julio de 2017 de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do;jsessionid=AA900B60E785D2F016083D891D39FE64?id=247434>.

Sistema Argentino de Información Jurídica (2018). *Decreto reglamentario de la ley 23052 de calificación de películas cinematográficas*. Recuperado el día 15 de julio de 2017 de <http://www.saij.gob.ar/828-nacional-decreto-reglamentario-ley-23052-calificacion-peliculas-cinematograficas-dn19840000828-1984-03-16/123456789-0abc-828-0000-4891soterced>.

Telpin Canal 2 Pinamar (2016), *La Butaca Programa especial Homenaje a Desanzo 3º Bloque*, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=jWUyDfi_o-E. Fecha de consulta: 25 de noviembre de 2017.

Telpin Canal 2 Pinamar (2016), *La Butaca Programa especial Homenaje a Desanzo 4º Bloque*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=e3pI80oZvjY>. Fecha de consulta: 25 de noviembre de 2017.