

# Óperas primas, pasado reciente y transición cinematográfica: ¿memoria o recuerdo?

MONTES, Viviana / IAE-UBA – vivimontesgotlib@gmail.com

---

Área de Cine y Artes Audiovisuales - Tipo de trabajo: ponencia

---

Palabras claves: Cine *postdictadura* – Memoria – óperas primas

## > **Resumen**

Durante el período 1984-1994 una gran cantidad de nuevos realizadores se incorpora al campo cinematográfico. Muchas de sus películas demuestran un particular interés por la revisión del pasado reciente. Sin embargo, vale la pena analizar de qué modos leen estos noveles directores ese pasado.

Realizando un recorrido por la filmografía del período que aborda tópicos relacionados con la última dictadura cívico militar, se propone identificar la existencia puntos de contacto y elementos en tensión entre los diversos modos en que los directores incorporaron el pasado reciente en sus producciones.

Finalmente, se intentará derivar cuáles fueron las perspectivas y cuáles los horizontes desde los que las óperas primas *postdictadura* retomaron su pasado inmediato.

## > **Pasado y transición**

Tomando en consideración la gran cantidad de películas que durante la transición democrática se centró en la revisión del pasado reciente, es necesario plantear algunos interrogantes con el objetivo de analizar de qué modos se dio esa revisión. El período de transición democrática coincidió, en gran parte, con lo que llamaremos transición cinematográfica.

La transición cinematográfica comenzó con cierta apertura que tuvo lugar concluida la Guerra de Malvinas con vistas a la inminente salida electoral, se afianzó en 1984 con la sanción de las leyes que impulsaron el fin de la censura y la recomposición institucional del Instituto Nacional de Cinematografía, y se extendió hasta la entrada en vigencia de la Nueva Ley de Cine en 1995 que generó importantes cambios en el sector, tanto en el nivel de la producción como en el marco

institucional. Por lo tanto, la transición cinematográfica propiamente dicha tuvo lugar entre los años 1984 y 1994. En este período transicional se incorporó al campo un número importante de nuevos realizadores. Las óperas primas estrenadas en el decenio 1984-1994 también demostraron un especial interés por ocuparse del pasado.

Para analizar cómo se integran pasado reciente y óperas primas de ficción durante el período de transición se debe tomar en consideración qué datos del pasado se incorporan a las películas, de qué modos se articula el pasado reciente en los relatos ficcionales de la transición, qué usos del pasado se verifican y qué memorias se construyen a partir de estos relatos.

Según Octavio Getino, en la época *se produjeron numerosos films relacionados con los <recuerdos>. Pero se rehuyó trabajar con la memoria. El recuerdo, como diría Alain Resnais, es apenas un <estado>, mientras que la memoria implica un acto de toma de conciencia crítica, difícil de desarrollar sin entrar en colisión con buena parte de una sociedad inclinada hacia el olvido.* (1998: 47) Para Gustavo Aprea, por su parte, superada la censura institucional *buena parte de la producción fílmica de la época se orientó alrededor de dos grandes temas: la denuncia de la dictadura militar y la revisión crítica del pasado histórico en la búsqueda de las raíces del autoritarismo.* (2008: 51)

Varios documentales de la primera etapa de la transición pueden ubicarse en relación a la segunda postura que menciona el autor: *La República perdida I* (Miguel Pérez, 1983); *La República perdida II* (Miguel Pérez, 1986); *D.N.I. (La otra historia)* (Luis Brunati, 1989); *Permiso para pensar* (Eduardo Meilij, 1989) y *Evita, quien quiere oír que oiga* (Eduardo Mignona, 1984), por ejemplo. Algunos de estos filmes combinan documental y ficción y mayormente se conforman con materiales de archivos audiovisuales de otros períodos.

En relación a las películas de ficción que se nuclean en torno a la denuncia de la dictadura militar o planteando interrogantes sobre dicho período, se observa una gran cantidad de estrenos y una diversidad no exenta de reiteraciones de temas, motivos y modos de organizar la narración.

### › **Óperas primas y pasado reciente**

Si planteamos un cuadro de situación en relación con las óperas primas de ficción estrenadas durante la transición cinematográfica argentina (1984-1994) que revisan de modo directo el

pasado reciente, es decir centrando el eje de la narración en historias vinculadas a la dictadura cívico militar, encontramos los siguientes casos:

- *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (Antonio Ottone, 1985): Remontando la historia de amor/desamor entre Rodolfo y Samanta (pseudónimo de la protagonista) la película recorre historias de juventud, militancia y desolación ante un país devastado y sin futuro.
- *Hay unos tipos abajo* (Emilio Alfaro y Rafael Filipelli, 1985): Bajo el signo del pronombre indefinido *unos*, el filme hace foco en el terror invisible, la persecución latente y la amenaza constante.
- *El hombre de la deuda externa* (Atilio Polverini, 1987): el relato se sitúa ya en democracia, deslizando comentarios sobre el pasado reciente y sobre el presente político del filme.
- *El prontuario de un argentino* (Andrés Bufali, 1987): Según el propio director, “narra la dura vida de los trabajadores argentinos, explotados hace décadas por políticos y militares en su ansia de poder (...) en medio de la represión más sangrienta, hasta la rebelión obrera de marzo de 1982.”<sup>1</sup> (Citado en López, 1987: 14)
- *Sentimientos, Mirta de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura, 1987): Vínculos amorosos e historias de juventud, militancia, persecución política, exilios y desarraigo a partir de 1975.
- *Revancha de un amigo* (Santiago Carlos Oves, 1987): Es la historia de un hombre que regresa de su exilio sobre el final de la dictadura e intentando develar los motivos de la muerte de su padre y de la desaparición de un amigo, descubre todo un entramado de complicidades y horror.
- *A dos aguas* (Carlos Olguín, 1988): Narra el regreso del exilio, instala la cuestión de los desaparecidos refiriendo a la “generación perdida”, la responsabilidad social frente a la dictadura y la pregunta sobre qué fue lo nos pasó, cuándo comenzó todo.
- *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1988): incorpora la búsqueda de la novia desaparecida del protagonista en el contexto de la sanción de Ley de Punto de Final.
- *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988): Vincula historias de provincia, en este caso con epicentro en Jujuy con la guerra de Malvinas y hundimiento del Crucero General Belgrano.

---

<sup>1</sup> Refiere al paro y movilización del 30 de marzo de 1982 convocada por la CGT “Brasil” encabezada por Saúl Ubaldini. El objetivo de la medida era denunciar la pobreza del pueblo y las demandas de la movilización fueron: paz, pan, trabajo y abajo la dictadura militar.

- *Bajo otro sol* (Francisco D'Intino, 1988): Cruce entre el regreso al suelo natal, el deseo de vengar al compañero desaparecido y el contexto de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final.
- *Los espíritus patrióticos* (María Victoria Menis y Pablo Nisenson, 1989): Siniestros fantasmas de la historia argentina integran un club cuyo objetivo es tomar el poder de la república mientras una pareja de periodistas intenta desbaratar sus planes antidemocráticos.
- *La redada* (Rolando Pardo, 1991): Inspirada en hechos reales acontecidos en San Miguel de Tucumán durante julio de 1976, cuando ante la visita del presidente de facto, el gobernador dispone la eliminación de mendigos y vagabundos de las calles del lugar.
- *De regreso (El país dormido)* (Gustavo Postiglione, 1991): Producida por la Cooperativa de Trabajo La Máquina remonta la historia a través del encuentro del protagonista con diferentes personajes históricos y ficcionales.
- *Un muro de silencio* (Lila Stantic, 1993): pone en pantalla un cine que intenta superar las barreras de la negación del pasado indagando en la historia de una mujer cuyo marido permanece desaparecido.
- *Golpes a mi puerta* (Alejandro Saderman, 1994): En un contexto que se amplía a otras dictaduras latinoamericanas trabaja sobre sacerdotes y monjas víctimas de la represión militar.

### › **Cine y Memoria**

Anteriormente se señaló que existen algunas reiteraciones que permiten hacer de esta variedad de productos cinematográficos un corpus de análisis cuyo eje estaría dado por la relación entre las películas y su contexto histórico. Por un lado es interesante observar cómo se incorporan al cine de la época ciertos tópicos muy vinculados al presente de producción de cada filme (como por ejemplo las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final) y por otro, cómo ciertas figuras se tematizan insistentemente: desapariciones, exilios, represión, juventud, militancia, persecución política, responsabilidades y complicidades civiles, etcétera. También resulta frecuente que alguna historia de amor ocupe el centro del relato o atraviese la narración, descentrando la Historia o utilizándola para crear el ambiente del filme. Por lo que “es preciso tener en cuenta que el sentido sólo puede ser ‘recuperado’ si aquello que es objeto de la mirada retrospectiva es reinscripto en su contexto epocal.” (Oberti y Pittaluga, 2012: 58)

Por supuesto que este afán revisionista no es exclusivo del cine de nuevos realizadores, ni siquiera del cine del período y se observa, también, en otras series artístico-culturales. Entonces, tomando en cuenta el fenómeno de revisión del pasado reciente, en particular para nuestro estudio en el cine del período, surgen algunas cuestiones en las que es preciso puntualizar:

- ¿La cantidad afecta la calidad?: Considerando las palabras de Octavio Getino que inician el presente trabajo resulta importante, a la distancia, comenzar a cuestionarle a ese cine si mayormente se dedicó a producir y reproducir recuerdos en un contexto que favorecía este tipo producción o si intentaba denunciar, crear memoria(s), expiar culpas o solo buscaba taquilla. Por caso, en *Revancha de un amigo*, cerca del final uno de los personajes declara “esto parece una película norteamericana”.

De todos modos, no hay que perder de vista que esa primera década postdictadura implicaba un presente atravesado por el trauma, por lo tanto, la posibilidad de elaborar discursos consistentes que logran dar cuenta del horror del pasado, de las marcas que la dictadura dejó en el tejido cultural y social fue un proceso complejo que recién iniciaba.

- ¿La repetición provoca el agotamiento del tema? ¿Qué vínculo se estableció entre este tipo de producciones y el horizonte de expectativas de la época?: Esta producción fílmica se enmarcó en un proyecto político que quería demostrar al mundo la reconquista de los valores y libertades propios de la democracia reinstaurada, ello se demuestra en lo exitoso y premiado que fue este cine en el exterior, mientras que puertas adentro de la industria nacional se cuestionó en varias oportunidades el vínculo entre ese cine y el espectador local, señalando el poco interés de uno por el otro (en ambos sentidos) como una de las principales razones de la creciente crisis del sector.

- Finalmente, ¿cómo fue variando durante esa década tan agitada la relación del campo cinematográfico con el contexto de producción y con la recepción? Pensemos que a nivel Instituto Nacional de Cinematografía se suceden Manuel Antín que permanece a cargo de la institución durante todo el gobierno de Alfonsín y luego René Múgica (entre julio y octubre de 1989), Octavio Getino (1989–1990), José Antonio Anastasio (1990–1991), Guido Parisier (1991-

1994) y Antonio Ottone (1994–1995) con mandatos mucho más breves en una vorágine que expresa un contexto de crisis y dificultades para la industria.

En el nivel político, las dos presidencias que marcan la década (Alfonsín y Menem) no solo representan pertenencias partidarias de signo contrario, sino que además las políticas que impulsaron y que llevaron a cabo en relación al vínculo del presente con el reciente pasado dictatorial van desde la promesa radical de la restitución de derechos a la ciudadanía y de juzgamiento de las responsabilidades militares hasta el indulto menemista. En el medio la formación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), la publicación del Nunca Más, el Juicio a las Juntas Militares, las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final.

En el plano institucional hasta 1990, con la represión y sofocamiento de la toma del Edificio Libertad, la posibilidad de reversión autoritaria representaba una amenaza latente y lo económico (que fue una de las principales causales de la entrega anticipada del mando presidencial de Alfonsín a Menem) también afectó al campo cinematográfico en el terreno de la producción y en el de la exhibición, por el cierre de salas de cine, por la baja en la afluencia de público ya sea por la elección de películas provenientes del extranjero, por motivos económicos y/o por la consolidación de nuevos hábitos de consumo hogareño (VHS, transmisión de películas por televisión).

Para finalizar, y sin perder de vista la complejidad de la época que enmarca esta prolífica y heterogénea producción, las preguntas fundamentales que no hay que dejar de hacerle a este subgrupo de óperas primas, a estos discursos audiovisuales son: qué pasados recuperan o reconstruyen y cómo los hacen dialogar con su propio contexto de producción, es decir qué nos dicen del pasado y qué nos dicen de su propio presente. Entonces podremos comenzar a interrogarnos a nosotros mismos sobre cuáles son los sustratos de nuestras propias memorias sobre la última dictadura.

## Bibliografía

- Aprea, Gustavo (2008) *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional (Colección "25 años, 25 libros; 1).
- Feld, Claudia y Jessica Stites Mor (Comp.) (2009) *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós.
- Getino Octavio (2010) *Valor y símbolo: Dos siglos de industrias culturales en la Argentina*. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación.
- López, Daniel (1989) *Catálogo del Nuevo Cine Argentino 1987/1988*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Cinematografía.
- (1987). *Catálogo del Nuevo Cine Argentino 1984/1986*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Cinematografía .
- Lusnich, Ana Laura y Clara Kriger (1994). "El cine y la historia" en *Cine Argentino en democracia (1983-1993)*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Manrupe, Raúl y Portela, Alejandra (1995). *Diccionario de films argentinos*, Buenos Aires, Corregidor.
- Martín, Jorge Abel (1987). *Cine argentino ,84*. Buenos Aires, Legasa.
- Oberti, Alejandra y Roberto Pittaluga (2012). *Memorias en montaje: escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Santa Fe, María Muratore Ediciones.