

DOSSIER

# EDUCACION Y MEMORIA

CINE  
Y  
MEMORIA

2ra. parte



**Coordinación:** Prof. Sandra Raggio  
**Textos:** Mariana Amieva, Gabriela Arreseygor,  
Raúl Finkel y Samanta Salvatori  
**Ilustraciones:** Flor Balestra

## El cine como vector de memoria



Cuando se les pregunta a los adolescentes sobre cómo tomaron conocimiento de la dictadura y el terrorismo de estado en nuestro país, una gran parte mencionan "La noche de los Lápidos" (ver recuadro), y no se refieren con esta frase al acontecimiento que quedó registrado en la memoria de todos con ese nombre, sino a la película que representó ese acontecimiento. Fue un film de ficción con declarada vocación testimonial el que tomó la palabra para contar "lo que pasó" durante la última dictadura militar.

Los filmes, de hecho, han pasado a ser una de las formas más eficaces de transmisión y construcción de la memoria de nuestro pasado reciente. Son "vectores de memoria".

El éxito de esta transmisión se encuentra en las características mismas del medio cinematográfico. A diferencia de los actos escolares, los textos de los manuales de estudio o los trabajos de corte más académicos que se limitan a recordar o analizar los hechos, los filmes permiten algo mucho más emocionante: hacer presente ante nosotros ese pasado, que deja de ser recordado para ser "vivido". Eso que vemos en el rectángulo de la pantalla deja de ser la representación de un hecho para convertirse en el hecho mismo. Las mediaciones con las que tratamos otro tipo de discursos quedan en parte sepultadas bajo la magia de la imagen en movimiento y resulta difícil distinguir las distancias entre lo que está dentro y fuera de la pantalla. El cine "vuelve a la vida" los sucesos a costa de que este revivir deje muchas veces de lado el juicio crítico. De esta manera, los adolescentes que ven "La noche de los lápidos" sienten que participan de una experiencia directa, y pasan a ser esas imágenes las que moldean su memoria del hecho histórico.

Pero, ¿qué memoria se transmite sobre nuestro pasado reciente? Este es el problema que debemos tratar, para empezar a delinear una práctica posible del trabajo del docente en el aula. En principio, no debemos "mirar" los filmes con inocencia. En tanto los mismos son parte de un proceso complejo de construcción de sentido sobre el pasado inscripto en las tramas políticas de la época donde son producidos, los filmes dan cuenta de su presente y a la vez son agentes que operan sobre ese presente, posicionándose voluntaria o involuntariamente en el interior de las disputas del campo político.

En segundo lugar, tenemos que poner en juego nuestra relación con el pasado. Hagamos el ejercicio de imaginar algunos acontecimientos significativos de nuestra historia reciente, ¿cuáles pertenecen a nuestro acervo personal y cuáles pertenecen a los registros fílmicos de esos hechos? Nos sorprenderemos al constatar que la mayoría "recordamos lo que pasó" de la misma manera. Las imágenes de la dictadura que circulan por todas las representaciones sobre el acontecimiento terminan por generar memorias idénticas en las que vemos repetirse siempre las mismas tomas. ¿No estamos corriendo el riesgo de terminar validando representaciones convencionales del proceso que terminan por presentarse como las formas correctas de esa representación? ¿Qué sucede con la posibilidad de imaginar otras representaciones alternativas? "La memoria preservada en las películas no desaparece, pero la masa completa de las imágenes históricas transmitidas hoy por los medios, debilita el vínculo entre memoria pública y experiencia personal. El pasado está en peligro de convertirse en una colección de imágenes rápidamente expandibles, fácilmente recuperables pero aisladas en el tiempo y el espacio, disponibles en un eterno presente con sólo apretar el botón del control remoto. La historia, entonces, regresa siempre —como film."<sup>1</sup>



## La ficción y el documental

A lo largo del dossier anterior trabajamos tanto con producciones de ficción como con documentales, sin un tratamiento diferencial. En este trabajo nos hemos corrido de la búsqueda de la película que represente de forma más adecuada un hecho histórico. No valoramos a estos filmes por su posibilidad de expresar un discurso más o menos "verdadero", sino que nos acercamos a ellos sabiendo que siempre debemos utilizar estos relatos sabiendo que son justamente "relatos" que parten de una subjetividad y de un contexto determinado.

Desde esta perspectiva, la distinción entre los géneros comienza a desdibujarse. Así como una film documental nos muestra una mirada subjetiva sobre un tema, las películas de ficción pueden traernos ante nuestros ojos "la luz de una época", como plantea Pierre Sorlin, o crear "invenciones verdaderas", como propone Robert Rosenstone<sup>2</sup>, esas mentiras que nos ayudan a comprender y explicar algunos procesos.



1. Kaes, Antón, *From Hitler to Helmut. The return of History as Film*, Harvard University Press, 1992. (traducción personal)

2. Rosenstone, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a la idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997. Sorlin, Pierre, *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*, Barcelona, Paidós, 1996.

## Cine sobre la dictadura (1983 – 2003). Una aproximación

La democracia argentina con más de veinte años de democracia en los que se han producido importantes cambios políticos, sociales y económicos. Veinte años en los que el conflicto en torno a la memoria ha sido y es álgido. Veinte años en los que las políticas y las prácticas de producción, de difusión y de consumo cinematográfico también han variado enormemente. Esto torna imposible pretender pensar o hablar sobre un "cine de la democracia", así como lo hacemos respecto del "Cine militante de los 70" y del "Cine de la dictadura". Es necesario encontrar conceptos más precisos, que sean más útiles que el de "de la democracia" a la hora de pensar el cine que en los últimos veinte años ha dirigido su mirada sobre la última dictadura.

En este dossier presentaremos la producción cinematográfica del período democrático vinculándola con los diferentes momentos que fue atravesando la sociedad argentina en torno a la elaboración del pasado reciente expresado a través de diferentes discursos y prácticas.

### Un cine entre demonios y víctimas

Si bien en los últimos años de la dictadura se producen películas que metafórica o directamente muestran el clima de terror ("Tiempo de revancha", Aristarain, 1981) o algún costado de las prácticas económico-sociales de la dictadura ("Plata dulce", Ayala, 1982; "El arreglo", Ayala, 1983), es recién con la instalación de la democracia que comienza a verse en la pantalla grande la acción represiva de la dictadura y la violación de los derechos humanos. La necesidad de la sociedad argentina de elaborar el terror represivo de la dictadura y su relación con esos acontecimientos, colocaron a estos hechos en el centro de la información periodística y de la discusión política de la época y los transformaron en material para la producción cinematográfica. Películas de todos los géneros abordaron, directa o tangencialmente, los años recientes: melodramas como "La historia oficial" (Puenzo, 1985); policiales como "En retirada" (Desanzo, 1984); pseudo testimoniales como "La noche de los lápices" (Olivera, 1986); comedias dramáticas como "El hombre de la deuda externa" (Olivo, 1987); intimistas como "Los días de Junio" (Fischerman, 1985); incluso musicales como "El exilio de Gardel" (Solanas, 1986). El 30 por ciento de las 145 películas que se estrenaron en cinco años, de 1984 a 1988, mira de frente o de sesgo a la dictadura. No es un dato menor: son más que todas las comedias del mismo período (Olmedo, Porcel, Tristán, Minguito, Anibal, etc, etc). Este dato nos permite pensar en la rentabilidad comercial que para la industria cinematográfica argentina tenía el tema, o dicho de otra manera, la disposición del público a pagar una entrada para ver a la dictadura de frente. El cine de estos años de ninguna manera tiene un discurso unívoco frente a la dictadura, los 44 films sobre el tema (36 de ficción y 8 documentales) despliegan una amplia variedad de miradas, pero los que reciben una mayor recepción del público en su momento, los que permanecen en la memoria de la sociedad como los más significativos, son tres: "La Historia oficial", el documental "La república perdida" y la perenne "La noche de los lápices". Las dos primeras abrevan en lo que conocemos como la teoría de los dos demonios, mientras que la última se sostiene en un discurso alternativo que se focaliza en la figura de las "víctimas inocentes".

La sociedad argentina, como cuerpo, elabora una teoría explicativa de su



experiencia reciente y estas películas reelaboran cinematográficamente las ideas que se repiten una y otra vez, transformando en imágenes los discursos que desde el gobierno y los medios de comunicación se producían, y desde la sociedad se repetían. El decreto del presidente Raúl Alfonsín de enjuiciamiento a las cúpulas militar y guerrilleras, y el prólogo del *Nunca Más*, son los pilares políticos y narrativos de un discurso ampliamente consensuado. Discurso que se sostendrá en dos ideas básicas:

1. Los responsables, únicos y en igual grado, de la orgía de violencia que se vivió fueron los jefes de las Fuerzas Armadas y de las organizaciones revolucionarias, como pedagógicamente lo desarrolla "La república perdida II". Lateral -pero certeramente- lo enuncia así también en "La Historia oficial", el personaje de Chunchuna Villafañe (pareja de un militante desaparecido), cuando le dice al personaje de Héctor Alterio (empresario cómplice de los militares), en referencia a su ex marido: "...era igual a vos, la otra cara de la moneda."

2. La otra idea fuerte de la "teoría de los dos demonios" es la que exculpa a la sociedad de toda responsabilidad frente a una situación que se produjo a sus espaldas, de la que no era consciente, o no supo. "La Historia oficial" está íntegramente construida sobre esta idea, a la que le da cuerpo Norma Aleandro en el personaje de Alicia, la apropiadora que voluntariamente le restituye la identidad, la familia y la verdad a Gaby, su hija adoptada ilegalmente.

Por fuera del discurso que se sostuvo desde el gobierno de Alfonsín, se fue construyendo otro, que centró su clave interpretativa de los acontecimientos recientes en la

problemática de la violación de los derechos humanos. Este discurso cuestionó centralmente la mirada igualadora de víctimas y victimarios que la teoría de los dos demonios hacía; dejando en el lugar demoníaco a las fuerzas represivas y construyendo la figura de "víctima inocente". Sin tener que entrar en valoraciones o juicios políticos que la sociedad no estaba dispuesta a desarrollar, recuperó discursivamente a las víctimas de la represión en tanto víctimas sin poner en discusión sus elecciones políticas. Esa construcción de la "víctima inocente" elevará a la categoría de íconos a algunos acontecimientos, como lo sucedido en la denominada "La noche de los lápices", que se convirtió en la más clara expresión cinematográfica de esta mirada.



## El cine del olvido

El discurso menemista en pocos años fue tan claro como en lo referente a la última dictadura militar: se planteó la teoría de la "reconciliación nacional" indultando a aquellos a los que el anterior gobierno había procesado, en algunos

casos, condenado. Esto trajo como consecuencia la clausura del pasado.

En la producción cinematográfica del período, se hacen visibles varios fenómenos significativos:

1. La escasa producción nacional. En siete años, de 1989 a 1995 se estrenaron 83 películas argentinas, siendo 1994 el punto más bajo con sólo ocho estrenos. El cine no fue ajeno al proceso de desindustrialización y apertura indiscriminada que caracterizó al menemismo.
2. Dentro de esta escasa producción nacional sólo pueden contabilizarse 11 películas de circulación comercial vinculadas a la temática dictatorial, 3 de las cuales son coproducciones; lo que nos permite pensar que por decisiones empresariales y/o predisposiciones del público, la preocupación por el pasado reciente comienza a ser también parte del pasado.
3. Un dato significativo es el crecimiento de las producciones documentales realizadas por fuera de los circuitos comerciales tradicionales, que ascienden también a 11 películas y que comienza a mostrar un cambio que sería significativo años más tarde.

Dos películas simbolizan este período, no desde la reproducción del discurso oficial, sino mostrando y pensando a la sociedad que ya no quiere mirar. "Un lugar en el mundo" (Aristarain, 1992) y "Un muro de silencio" (Stantic, 1993). Ambas hablan de su tiempo presente, de un mundo que ha cambiado y de la lucha por adaptarse y sobrevivir en esta nueva Argentina. Mientras "Un lugar..." elige un interior distante en el espacio y en el tiempo de las urbes primumundistas, "Un muro..." se ubica en plena Buenos Aires. Mientras en la de Aristarain la vitalidad y la acción se imponen, en la de Stantic todo es impotencia y reflexión. Podrían pensarse como opuestos complementarios. Desde una épica y un paisaje cercanos al western, Aristarain reivindica a través de Mario (Federico Luppi) el camino de los ideales, más allá del reconocimiento social, del éxito o del fracaso, más allá incluso de la propia muerte. El personaje de Luppi, un exiliado que ha vuelto buscando su lugar, se reafirma permaneciendo en la propia identidad. Se trata de una película amarga pero heroica que en su final pasa la posta generacional a Ernesto (Gastón Batí), el hijo de Mario, que desde la verdad reivindica la memoria de su padre.

"Un muro de silencio" es una historia de imposibilidades, la de hacer una película sobre la dictadura en una sociedad que no desea ver ni discutir nada sobre su pasado político más reciente; y a su vez sobre la imposibilidad de vivir en esa negación. Es una historia de mujeres, de Kate (Vanessa Redgrave), la directora británica que no puede filmar sobre los desaparecidos y la represión; Silvia (Ofelia Medina) la sobreviviente que no puede, a pesar de su esfuerzo por subir al barco del olvido, negar su pasado; y María Elisa (María Fondeville), la hija de Silvia, que en la escena final toma la posta generacional al preguntar sobre el pasado y poner en movimiento los mecanismos de la memoria.

Dos películas que se cierran con cierto escepticismo para con los adultos, pero con la esperanza puesta en los jóvenes, que no vivieron la dictadura pero que quieren recordar y preguntan.



## Documentar la memoria

Desde los márgenes de los discursos oficiales en pos del olvido y la reconciliación, fueron surgiendo otras miradas que se posaban sobre pequeños territorios que no aspiraban a la totalidad. Miradas de grupos o de personas individuales que buscaban mostrar sus historias, pequeñas, parciales, pero suyas o de seres cercanos, con el objetivo de contarlas, por necesidad de enunciar, para que no se olvidaran, para que siguieran estando a disposición.

Andrés Di Tella ("Montoneros, una historia", 1994) y David Blaustein (Cazadores de utopías, 1995) son los que inauguran esta nueva orientación de la producción documental. Reinstalando la política en el centro del acto de memoria y recuperando las historias de aquellos que fueron responsables de sus actos políticos. Montoneros es el tema que abordan desde distintas opciones narrativas y posiciones políticas. Di Tella elabora una mirada crítica de esa organización rescatando una voz, una historia particular (lo que da mayor tensión dramática al relato), apoyada por testimonios de otros sobrevivientes. En tanto que Blaustein organiza un enorme coro de voces homogéneas que reviven y reivindican la historia Montonera.

En algún sentido, ambas películas son el puntapié inicial de una nueva oleada de producciones, en las que son los militantes de los '70, las organizaciones de DD.HH., los hijos de los desaparecidos, los que toman la cámara, favorecidos por el video y otros avances tecnológicos que los independizan de grandes inversiones, y filman generando la recuperación de memorias singulares, parciales, sectoriales, contradictorias, pero válidas y necesarias para una sociedad que aún convive con la presencia de la última dictadura militar.

Más de 30 producciones en los últimos seis años sostienen estos actos de memoria. "Por esos ojos" (Arijon - Martínez, 1997); "Yo, sor Alice" (Maquart, 1999); "Historias cotidianas" (h) (Habejer, 2000); "Papá Iván" (Roqué, 2000); "Raymundo" (Ardito - Molina, 2002); son sólo algunas de las películas que desde el formato documental multiplican las voces que comienzan a poblar el espacio de la memoria y a dar sello identificadorio al cine sobre la dictadura que se produce entre 1996 y 2001.

Desde el cine de ficción la sequía se prolonga: sólo ven la luz 11 películas en esos seis años (1996 - 2001). El tema sigue estando alejado de los inversores y del gran público. Agresti con "Buenos Aires viceversa" (1997) realiza un excelente rastreo por la herencia de la dictadura en el espacio cotidiano de la vida porteña. Pero el punto más alto de la producción cinematográfica está en "Garage Olimpo" (Marco Bechis, 1999).

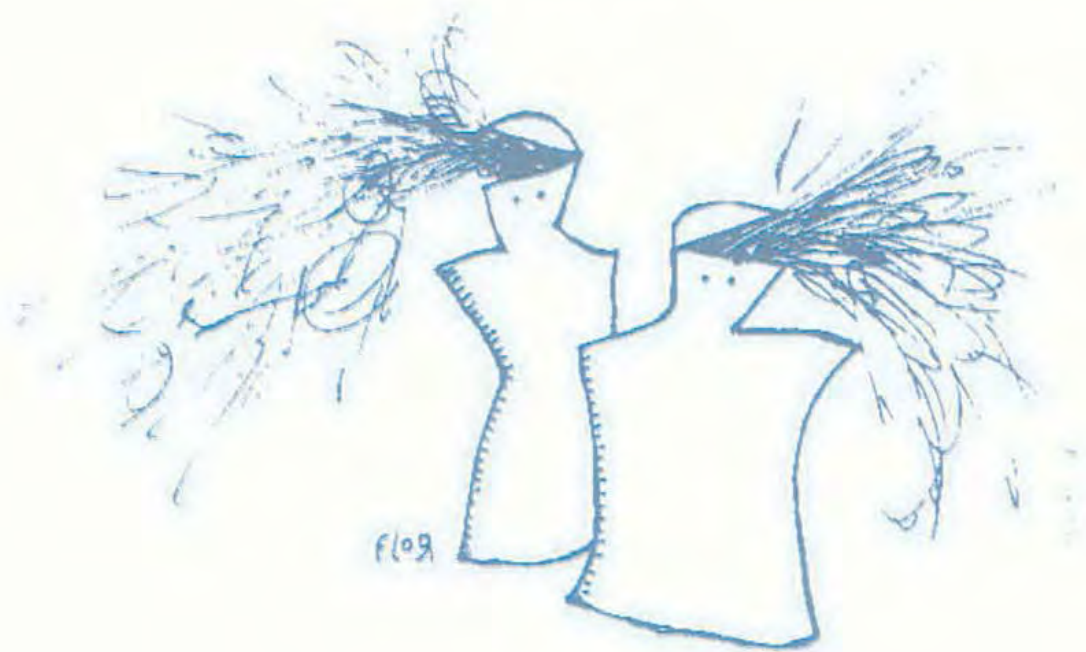
La de Bechis es una película que le hace frente al concepto de "víctimas inocentes", y lo hace no sólo al reinstalar la responsabilidad en sus actos de cada uno de los protagonistas, sino también al poner en cámara actos de violencia de parte de organizaciones revolucionarias. "Garage Olimpo" es una película inquietante porque rompe el molde tranquilizador de los buenos,

inocentes y heroicos, tanto como el otro, de los malos diabólicos e identificables. Elige el camino de la ambigüedad de lo real y muestra el mundo cotidiano de la vida y la supervivencia en el interior de un centro clandestino. "Garage..." es una ficción hecha íntegramente de pequeños fragmentos de realidad, es casi un documental sobre aquello que ya no se puede documentar; es también un testimonio que no busca moralizar, ni explicar. Por todo esto, es la ficción más cercana a la fuerte corriente documental de este período.

### Después del estallido

El 19 y 20 de diciembre del 2001 también produjo cambios en la relación del cine con la dictadura. Es llamativo que en menos de dos años se hayan estrenado 7 ficciones, algunas con firmas y apoyos importantes como "Kamchatka" (Marcelo Piñeyro, 2002) y "Vidas privadas" (Fito Páez, 2002).

La cercanía nos impide ver claramente si se está configurando algún cambio en las formas de representación o en los discursos sobre la dictadura. Hasta aquí estamos habituados a dos caminos paralelos que recorren el cine: la ficción, más cercana a la producción comercial; y el documental, habitualmente vehículo de la necesidad de memoria. Solo "Garage Olimpo", ha aproximado, no en el plano de lo formal, sino en el del material narrativo, los dos caminos. Tal vez la premiada "Los rubios" (Carrí, 2003) sea un cruce más audaz y más amplio entre ficción y documental, y genere algún tipo de encuentro o choque que abra nuevas posibilidades (en las formas, en los enfoques, en las temáticas) al cine que pretende seguir pensando y mirando la Argentina de la dictadura y las memorias que ha generado.





## Películas sobre la militancia

La militancia política de los años '70 es una de las temáticas que se encuentra presente en los relatos sobre la historia de la última dictadura militar. La "memoria de la militancia", construida a partir de testimonios y experiencias de la época, nos revela aspectos tanto de la política y la sociedad de aquellos años como del presente en que vivimos. Cómo era entendida la política en los años '70, en tanto eje sobre el que se discutía en los más diversos ámbitos sociales, es un interrogante que hoy cobra otras dimensiones. Sin embargo, dicha temática muy contadas veces es discutida en las escuelas o en otros ámbitos de la sociedad.

Las investigaciones en torno a la militancia de Montoneros, PRT-ERP u otras de las tantas organizaciones que se gestaron en aquella época sólo comenzaron a tener fuerza a partir de 1995-96. Generalmente, encontramos artículos o libros que tratan temas específicos (la vida de un militante, los testimonios sobre un hecho puntual o una agrupación) y existen pocas producciones que elaboren una mirada global e integradora sobre dicha materia. El abordaje de cuestiones como la radicalización política, la violencia, la propuesta revolucionaria, las organizaciones armadas, la estructura interna de las propias organizaciones, entre otros temas, está dando sus primeros pasos, lo cual no impide que dichos aspectos puedan ser tratados en clase.

Teniendo en cuenta la magnitud de la temática, las producciones filmicas también son escasas. Podemos reconocer, a partir del corpus de filmes seleccionados, distintos enfoques a la hora de abordar el tema: algunos proponen miradas más amplias que nos hablan de la organización Montoneros (todavía producciones sobre PRT-ERP no se registran) como "Montoneros, una historia" (Andrés Di Tella, 1994) o "Cazadores de utopías" (David Blaustein, 1995), pero también encontramos filmes que ofrecen relatos más particulares como "Papá Iván" (María Inés Roqué, 2000) centrado en la reconstrucción de la historia de un militante por parte de su hija; o "Yo, Sor Alice" (Alberto Maquart, 2000), el relato de la militancia de una monja francesa en Argentina.

Por otro lado, resulta apropiado tener en cuenta que, más allá de lo que recuerda una sociedad sobre un hecho, es interesante acercarnos a los discursos o relatos de la época que no se encuentran mediados por el paso del tiempo, por la elaboración subjetiva

del propio acto de rememorar, por los discursos de la sociedad en su conjunto. Siguiendo esta idea, podemos acercarnos a películas producidas antes de la dictadura militar o durante el exilio de los cineastas comprometidos con la lucha revolucionaria. Algunos filmes: "La Hora de los Hornos" de Grupo Cine de Liberación (1969) o "Me matan si trabajo si no trabajo me matan" (1974), "Ni olvido ni perdón", 1972: "La masacre del pueblo" (1972), "Las tres A son las tres armas" (1977), "Los traidores" (1974), estos últimos de Grupo Cine de la Base.

### ¿Cómo trabajamos en clase con las películas?

Como primer punto es importante trabajar con los alumnos el contexto social y político de los años '70, de esta manera el debate será más rico y conducirá a una mejor comprensión de los filmes y de la génesis de la radicalización política.

Como hemos visto, hay distintas maneras de abordar cinematográficamente la militancia; hay temas que se encuentran más tratados en una película que en otra, o bien, se refuerzan algunos aspectos más que otros. De tal modo, realizar un ejercicio comparativo con las películas ayudará a la reconstrucción de una mirada más integradora sobre este eje temático.

### Dos miradas sobre Montoneros

Una de las organizaciones protagonistas de la política de los años setenta fue Montoneros. Con respecto a este tema, también podemos trabajar con dos filmes: "Montoneros una historia" (1994) y "Cazadores de utopías" (1995).

Si bien fueron estrenadas en un mismo momento de la historia argentina, estas películas construyen relatos diferentes sobre la organización que ayudarán a enriquecer nuestra mirada sobre el tema y a comprender que existen diferentes memorias de la militancia de Montoneros.

### Algunos puntos a comparar:

- ¿A partir de quién está relatada la historia?
- ¿Quiénes son elegidos para dar testimonio?
- ¿Cómo es relatada la relación política de los militantes con Juan D. Perón?
- ¿Qué relevancia se le da a la figura del Padre Mujica en cada filme? ¿Cuál es la relación que establecen entre juventud, religión católica y militancia política?
- ¿Existían vinculaciones de Montoneros con sectores sociales más marginados? ¿Qué nos trasmite el



testimonio de uno de los militantes del Movimiento Villero Peronista en cada caso?

- ¿Qué nos dice cada filme sobre la elección de la violencia armada como vía de transformación de la sociedad?
- ¿Cómo era vivida la muerte de los compañeros?
- ¿Según los testimonios, cómo se llegaba a la decisión del paso a la clandestinidad en cada caso?
- ¿Cómo es el relato la detención de Ana ("Montoneros...") y Graciela Daleo ("Cazadores...")?
- ¿Qué sensaciones transmite cada testimonio? ¿Con qué intensidad dramática se muestran los relatos de sus secuestros? Comparar los elementos utilizados en cada testimonio (luces, decorado, voz, extensión del relato).
- ¿Qué posición existía o existe frente a los sobrevivientes o "liberados"?
- ¿Qué valorización tiene cada filme sobre el movimiento Montoneros?
- Teniendo en cuenta que las expresiones que utilizamos son históricas y cambian de acuerdo a las épocas: ¿qué palabras o frases reconocen como propias de esos momentos? Podemos rastrear palabras que hoy no utilizamos, buscar en diccionarios el significado y ver qué querían decir en los '70.
- Otra posibilidad es proponerles a los alumnos extraer las cantos y consignas que aparecen en los filmes y tratar de interpretar qué significaban en aquel momento (véase César Tcach, *Los 70: la voz de las consignas*, en Anuario IEHS, Nro. 16, año 2001, Facultad de Ciencias Humanas, Univ. Tandil).



## Los protagonistas según sus cartas

Proponemos tomar dos películas. Por ejemplo, "Papá Iván" y "Yo, sor Alice".

Ambos documentales nos hablan de la militancia en los años '70 desde el rescate de dos personajes con historias diferentes. Sin embargo, estas diferencias nos conducirán hacia algunos puntos en común entre los dos relatos. Los filmes están estructurados a partir de cartas escritas por sus protagonistas: Iván Roqué y Alice Dumont. Indaguemos entonces qué cosas nos dicen estas cartas y los testimonios que giran en torno a ellas.

## Algunas preguntas para debatir:

Aquí se pueden seleccionar fragmentos relacionados con las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles fueron los móviles que llevaron a militar a Iván y a Alice? ¿Cuáles fueron sus primeras actividades con relación a la militancia?
- ¿Cuál era el entorno en donde trabajaban? Prestar atención a los aspectos que consideremos similares, diferentes o relevantes.
- ¿Cómo era la práctica política de cada uno durante esos años? En este aspecto, convendría tener en cuenta las elecciones realizadas por los militantes: la lucha armada por la cual optó Iván Roqué y el accionar con trabajadores en el interior del país —las ligas agrarias— y con los familiares de desaparecidos en Buenos Aires escogido por Alice. ¿Tiene relación esta elección con el universo de ideas de cada uno?
- ¿Qué quiebres o cambios vemos en la vida de Iván y Alice?
- ¿Qué pasa en las relaciones entre ellos y sus respectivas familias? ¿Encontramos similitudes en las decisiones?
- ¿Sabemos qué pasó con Iván y Alice? ¿En qué elementos (imágenes, testimonios, fotos, etc.) se basan los filmes para contarnos qué pasó con ellos?
- ¿Cuáles son los fines o intenciones que condujeron a los directores a realizar el filme? ¿Son diferentes? ¿Desde dónde cuenta cada uno la historia?
- Con los elementos proporcionados por los filmes, sugerir a los alumnos que elijan una de las dos historias y expresen por escrito qué más les gustaría saber sobre Iván, Alice o alguno de los entrevistados.
- Cuestionar si las películas nos proporcionan un relato completo de los hechos, o bien, si nos presentan recortes de las historias según las intenciones o necesidades del realizador.



## Claves para trabajar con los documentales

Reconocimos denominadores comunes en las películas documentales que desarrollan un relato sobre el pasado por medio del cual intentan narrar y explicar lo que sucedió en los años '70:

- Recurren a imágenes de archivo (de noticiarios, fotos periodísticas, propagandas de la época) y a una voz en "off" que relata y da sentido a la edición de imágenes. El hecho de usar imágenes captadas de la realidad, da la ilusión de "mostrar lo que pasó" de una forma objetiva.
- Suelen incluir reportajes a especialistas (historiadores, periodistas, escritores, etc) y a personas que vivieron y fueron parte de lo que se

está contando. Ambos tipos de presencia, subrayan el carácter realista de lo que se ve en pantalla, ya sea porque la "autoridad" en la materia lo respalda, o porque los mismos "protagonistas de la Historia" también lo hacen. Además los protagonistas de ese pasado agregan a la película "toques" de emotividad, otorgándole a la historia narrada rostros particulares que sirven para que comprendamos también lo que nos cuentan desde la perspectiva emocional. Establecen así una empatía mediante la entonación de la voz y la gestualidad de quien recuerda, lo que generalmente establecen las secuencias más conmovedoras de las películas.

## La Noche de los lápices

Con respecto a esta película es interesante preguntarse por qué este particular relato logra instalarse como la fuente más frecuentada para conocer nuestro pasado reciente.

Es posible detenerse en una serie de elementos que comúnmente ayudan a pensar que lo que vemos en la pantalla es "la realidad":

- En los títulos del comienzo del film se enuncia claramente a Pablo Díaz como asesor testimonial.
- En los subtítulos se ubican los acontecimientos en tiempo y espacio.
- Se filma en escenarios reales.
- En el epílogo se nos cuenta qué le sucedió a los protagonistas.

## ¿Cómo analizamos la película?

- Hay que tener en cuenta, en primer lugar, que, lejos de recrear el pasado, la película presenta un relato sin ambigüedades y dicotómico, cerrando la puerta a la reflexión sobre lo que pasó, el por qué y todos los claroscuros que nuestro pasado tiene.
- El relato presentado se adecua a la forma cinematográfica clásica: los autores debieron seleccionar protagonistas, antagonistas y personajes secundarios para generar un relato con una introducción, un nudo y un desenlace. Para lograr esto han elegido omitir personajes, circunstancias y tergiversar ciertos acontecimientos: se respeta la premisa de un relato principal con nudos de tensión. En este caso la

historia de amor entre Pablo y Claudia.

- El molde filmático estándar también lo encontramos en la construcción de los personajes. Podemos designar "caracteres distintivos" a cada chico: el gracioso, el tímido, la linda, el cerebral y una especial composición de la personalidad de Claudia como la líder y de Pablo como "el pibe común", dúo clásico del cine en donde los personajes principales son complementarios.
- En la composición de los antagonistas, los represores, estos cargan sin ambigüedades con todos los caracteres negativos. Con lo que se termina construyendo una imagen de las FF.AA. como la maldad absoluta, la esencia del mal...
- La estructura del film también responde al modelo estándar: la descripción de los protagonistas, la presentación de la trama, el desarrollo del conflicto, hasta que entramos al centro de detención y allí la película se desbalancea: a los 37 minutos con el secuestro de Pablo la tensión ya no afloja hasta el desenlace, que tiene sólo 5 minutos, en los cuales a pesar de que Pablo se entera de su destino, la angustia de las despedidas sigue sumando tensión a la trama. Cuando comienza a salir del centro clandestino la imagen se congela y... sabemos que sale ¡pero no lo vemos salir!: la película, entonces, queda atrapada en el campo. Y a todos nos cuesta salir del horror.





### LA REPÚBLICA PERDIDA II

Dirección y guión: Miguel Pérez

Año: 1986

La película de Pérez, de 1986, pertenece al primer bloque de películas que construyen una mirada sobre la dictadura. La llegada de la democracia da un marco a este relato y es ese final de la historia el que se quiere legitimar con este itinerario por la historia argentina.

Si se elige trabajar con la totalidad del film, proponemos reflexionar sobre la mirada del proceso que el film construye, teniendo en cuenta:

- ¿Cómo se denomina a las organizaciones armadas de izquierda

(¿guerrilleros?, ¿subversivos? ¿por el nombre de la agrupación?). Reflexionar sobre qué hay implícito en cada forma de referirse a ellas. ¿Con qué imágenes se acompaña la referencia? ¿Qué adjetivos calificativos se adjudica a estos grupos y su accionar?

- ¿Cómo se sintetizaría el relato sobre por qué las Fuerzas Armadas tomaron el poder y no lo quisieron abandonar? Entre las frases irónicas y las imágenes elegidas para acompañar los textos, ¿qué sensaciones se construyen sobre ese actor de la historia?

- ¿A quiénes se refiere el relato en off cuando utiliza la primera persona del plural? ¿A quiénes excluye? Observar en qué situaciones aparece el "nosotros" y qué idea del "nosotros" se va construyendo. Los dueños del poder y los dueños de la economía, que están afuera del "nosotros", ¿qué relaciones construyen en la sociedad según esta película?

- Reflexionar sobre esta división de la sociedad argentina (en tres sectores) que realiza la película.

- Con relación a la Guerra de Malvinas ver la explicación que pasa de la "guerra sucia" llevada a cabo por las FFAA, a la "guerra limpia". ¿De qué manera se critica la guerra? ¿Qué es lo que se critica?



Otra forma de usar la película puede ser segmentándola, es decir, seleccionando partes o secuencias que nos resulten útiles, ya sea por el material de imágenes archivo o por el relato desarrollado. Por ejemplo:

- Seccionar las secuencias que dan una caracterización económica de la dictadura y trabajarlas en tensión con la película "Plata dulce". Llamar la atención sobre las explicaciones del documental que complementan el contexto de la película de ficción; observar los sujetos sociales que aparecen en ambos relatos, establecer si hay coincidencias, omisiones, etc.
- Tomar todo el segmento de la película que trata de la guerra de Malvinas y analizar el papel de los medios de comunicación, la relación entre la cúpula militar y el resto de la sociedad, las características de las relaciones internacionales de la Argentina en aquella época, entre otras opciones.



## Películas que hablan de nuestro pasado reciente por temas



### IDENTIDAD

- "Tierra de Avellaneda" (Daniel Incalcaterra, 1996).
- "Por esos ojos" (Gonzalo Arijón y Virginia Martínez, 1997).
- "Papá Iván" (María Inés Roque, 2000).
- "Historias Cotidianas (H)" (Andrés Habejer, 2000).
- "Botín de guerra" (David Blaustein, 2000).
- "Hijos.doc" (Cuatro cabezas, 2000).
- "H.I.J.O.S., el alma en dos" (Carmen Guarini, 2002).



### TERRORISMO DE ESTADO

- "Ni olvido ni perdón. La masacre de Trelew" (Grupo cine de la base, 1972).
- "Las AAA son las tres armas" (Grupo cine de base, 1977).
- "1977. Los ciegos de Rosario" (María Pilotti, 1997).

- "Garage Olimpo" (ficción, Marco Bechis, 1999).
- "Trelew" (Mariana Arruti, 2003).



### NARRACIONES EXPLICATIVAS SOBRE LA DICTADURA


- "La República perdida II" (Miguel Pérez, 1985).
- "Mala Junta" (Eduardo Aliberti, 1995).
- "1973-1983. De las armas a las urnas. De los militares a la democracia" (Videoteca Clarín, 1998).
- "El proceso" (Roman Lejman, 2001).



### MILITANCIA

- "Montoneros, una historia" (Andrés Di Tella, 1994).
- "Cazadores de utopías" (David Blaustein, 1995).
- "Papá Iván" (María Inés Roque, 2000).
- "Yo, Sor Alice" (Alberto Maquart, 2000).
- "Desde los afectos" (Alfredo Nuñez, 2001).
- "Raymundo" (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2002).



- 
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999.
- Cabrera, Julio, *Cine: 100 años de filosofía*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Caparrós Lera, J. M., *100 películas de historia contemporánea*, Madrid, Alianza, 1997.
- Cassetti, Francesco, *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Ciria, Alberto, *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*, Buenos Aires, De la Flor, 1995.
- Daney, Serge, *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*, Buenos Aires, El amante, 1998.
- España, Claudio (comp.), *El cine argentino en democracia. 1983 / 1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de la Artes, 1994.
- España, Claudio y Ricardo Manetti, "El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis" en: Burucúa, José Emilio (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, volumen II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.
- García Fernández, Emilio, *Cine e Historia. Las imágenes de la historia reciente*, Madrid, Arco, 1998.
- Gettino, Octavio, *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ciccus, 1998.
- Hall, Stuart, "La hegemonía audiovisual", en Delfino, Silvia (comp.), *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*, Buenos Aires, La Marca ed., 1993.
- Hueso, A. Luis, *El cine y el Siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998.
- Jiménez Pulido, Jesús, *El cine como medio educativo*, Madrid, Del Laberinto, 1999.
- Kaes, Antón, *From Hitler to Heimat. The return of History as Film*, Harvard University Press, 1992.
- Liev, Daniel, "Cine nacional durante el proceso" en: *Cuadernos Hispanoamericanos. N 517-519*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1993.
- Monterve, José Enrique, *Cine, historia y enseñanza*, Barcelona, Cuadernos de Pedagogía, Laia, 1986.
- Peña, Fernando Martín y Carlos Vallina, *El cine quema. Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, De la Flor, 2003.
- Rosenstone, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a la idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Sorlin, Pierre, *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Wolf, Sergio (comp.), *Cine argentino. La otra Historia.*, Bs. As., Letra Buena, 1994.
- Wolf, Sergio, "Garage Olimpo y la representación de la dictadura militar", en Bernades, Horacio, Diego Lerer y Sergio Wolf (Editores), *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos*, Buenos Aires, Ediciones Tatanka, 2002.



**Servicio de Biblioteca, Hemeroteca  
y Videoteca.**

La Comisión cuenta con material bibliográfico actualizado sobre historia argentina reciente, textos teóricos sobre memoria, y sobre derechos humanos. También contamos con una amplia videoteca, con títulos de ficción y documentales. Consultas y préstamo especial para docentes e investigadores.

Horarios de atención  
lunes a viernes de 13 a 18 hs.

**Comisión Provincial por la Memoria**  
Calle 54 Nro 487 entre 4 y 5. La Plata  
[cmemoria@speedy.com.ar](mailto:cmemoria@speedy.com.ar)  
[www.comisionporlamemoria.org](http://www.comisionporlamemoria.org)