

## Algunos lineamientos cinematográficos en Argentina en la década de 1980

Pablo Baisotti

### Introducción

En la década de 1920 Maurice Halbwachs acuñó el término memoria colectiva con la vista puesta en el intercambio de experiencias en el lapso de unas tres generaciones. Pierre Nora en su influyente obra *Lieux de mémoire* (1984–1992) señaló que las sociedades modernas estaban también constituidas por comunidades imaginadas producto de procesos desde abajo hacia arriba y viceversa.

Pero ese modo de recordar, asociarse y adscribirse a una comunidad más real que imaginada tuvo durante el siglo XX (y continúa con mayor o menor intensidad en la actualidad) tres vertientes definidas y diversas entre sí. La más peligrosa de las tres y aquella que ha sido reflatada en los últimos tiempos es la memoria antagonista, fundada en la división maniquea de los personajes históricos en dos bandos separados por una grieta insalvable: de un lado de esta, los buenos; del lado opuesto, los malos. Este modo está vinculado al dominio del Estado-nación territorial, al control político ejercido en términos de exclusión, así como al poder militar y económico.

El segundo modo de utilizar la memoria es el cosmopolita. En el mismo, el sufrimiento humano de las atrocidades ocurridas en el pasado y las violaciones de los derechos humanos se relativizan, dando preferencia a su visión reflexiva, con manifestaciones de pesar y luto. El Bien y el Mal pasan a ser de esta manera los conceptos abstractos que dominan el análisis y la interpretación de los hechos.

El tercer modo de utilizar la memoria es el concepto agonista, que evita las definiciones del tipo “Bien vs. Mal”; y que recuerda el pasado apoyándose en testimonios de las víctimas y de los victimarios, así como de los testigos y otros actores que pueden proporcionar elementos cruciales para la comprensión. Este concepto reconoce el importante papel desempeñado por las emociones y promueve la empatía con las víctimas, entendida como un primer paso para recordar el pasado; reconstruye el contexto histórico, las luchas sociopolíticas y narrativas individuales / colectivas que llevaron a cometer crímenes de masas<sup>1</sup>.

En el siglo XX el cine fue un receptor de estas tres memorias, a veces en modo puro y otras veces mezcladas, pero siempre—al menos en el caso del cine comprometido—tuvo una fuerte

influencia el recuerdo transcultural creando una memoria conflictual que no redujo su caudal, sino que lo incrementó y ayudó a consolidar una incipiente memoria pública multidireccional, marcada por el préstamo transcultural, intercambio y adaptación<sup>2</sup>. En particular, luego de un acontecimiento traumático o doloroso, el cine recogió ese sufrimiento para plasmarlo en modo directo o novelado.

El objetivo de este artículo es estudiar algunas tendencias del cine argentino durante la década de 1980 (histórico-documental, drama y dictadura) reflejando la construcción y reconstrucción de la memoria, y al mismo tiempo destacando las virtudes y debilidades de los diferentes acercamientos anteriormente mencionados (antagonista, cosmopolita y agonista).

### El cine en la década de 1980

El regreso a la democracia en Argentina se produjo a fines de 1983. Ello llevó a productores independientes a reagruparse en la Asociación Argentina de Productores Cinematográficos Independientes (AAPCI) tales como Mujica, Fisherman, Puenzo, Sábato, Palero, Sigler, Jusid, de la Torre, Kamin, Lipszyc y otros.

Se liberaron un número importante de películas prohibidas durante la anterior dictadura (1976–1983): entre ellas, *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1975). Un mes después, la Cámara de Senadores derogó por unanimidad la Ley 18.019, más conocida como la “ley de censura”. Este conjunto de acciones fomentaron el nacimiento de una nueva etapa para el cine argentino que elevó sensiblemente la calidad estética y técnica de las realizaciones, como también su fundamento argumental. El drama y la comedia, el testimonio y la experimentación, el localismo y la universalidad, son solo algunos aspectos de esa imagen renovada, nueva, vital.

Sin embargo existieron producciones durante la dictadura, tales como *Tiempo de revancha* (Aristarain, 1980) y del mismo productor *Últimos días de la víctima* (1982); *El agujero en la pared* (Kohon, 1981); *Señora de nadie* (Bemberg, 1981); *Volver* (Lipszyc, 1982); *Plata dulce* (Ayala, 1982) que describió a algunos sectores dedicados a sobrevivir o a aprovecharse de la corrupción financiera impuesta por la dictadura; *El arreglo* (1983); *La República perdida* (Pérez, 1983) visión documental de los últimos cincuenta años de la vida política del país; *No habrá más penas ni olvido* (Olivera, 1983) de donde el movimiento de masas era mostrado como una masa amorfa y confundida, sujeta a los designios de dirigentes corruptos, incluso cómplices de lo que sería la dictadura militar.

Entre 1984 y 1988 la política cinematográfica estuvo a cargo de Manuel Antín, período durante el cual se desarrollaron tres líneas de producción: (a) el cine comercial, (b) el cine de calidad y (c) el cine de autor. A nivel interno, este cine actuó como medio para concientizar a la población de lo recientemente vivido, y a nivel internacional, se establecieron nexos políticos y culturales con las naciones más desarrolladas—particularmente con los países europeos—logrando una importante repercusión internacional. En los años de Antín, la producción filmica argentina estuvo representada por unos 130 títulos estrenados, más de 120 premios internacionales (Cannes, Venecia, San Sebastián, Hollywood, Biarritz, La Habana, Huelva, Río de Janeiro, Toronto, entre otros), que dieron

gran prestigio a la industria y al país<sup>3</sup>.

### Tendencia 1: Cine histórico-documental

En relación con el período anterior, el gobierno del radical Raúl Alfonsín (1983–1989) dejó de ser eminentemente Estado-céntrico abandonando el monopolio de las formas de identificación nacional. Parte de estas prerrogativas fueron absorbidas por otros núcleos, tales como el cine, que demostraron ser alternativas y complementarias construcciones de identificación nacional. Desde el enfoque histórico-documental, el período estudiado posee una rica variedad en películas que incentivó un enfoque agonístico ya que el diálogo continuo con la historia fue necesario para reelaborar un pasado común<sup>4</sup>.

Algunas películas documentales tuvieron una trama de hechos dramáticos como en *Asesinato en el senado de la Nación* (Jusid, 1984), producción que narra la muerte del senador Lisandro de la Torre durante la investigación de un caso de corrupción y en la que se describe la vida de su asesino. Como ésta se encuentra *Gerónima* (Tosso, 1986) que cuenta la historia de una madre mapuche que en la década de 1970 del siglo XX quien desafió el poder estatal defendiendo su identidad y a sus hijos<sup>5</sup>; *Ni tan blancos ni tan indios* (Bauer y Chanvillard, 1984) un mediometraje que relata la vida de la comunidad Tupí-Guaraní Yacui, de Salta; *Secretos en el Monte Olvidado* (Kanaf, 1986), documental nunca proyectado comercialmente, que cuenta hechos de la provincia de Formosa; y *Hombres de barro* (Mirra, 1988) documental con trama argumental que denuncia la marginalidad en la que viven indígenas de la cultura Colla. *La deuda interna* (Pereira, 1988) muestra la situación de un indígena y su relación con un maestro rural y la posterior convocatoria para participar en la guerra de Malvinas. Hubo un denodado intento por retratar la situación problemática sobre todo de los grupos marginados como en *Buenos Aires, crónicas villeras* (Céspedes y Guarini, 1986), documental sobre la expulsión de más de 250,000 habitantes de las villas de la Capital Federal durante la dictadura; *La República perdida II* (Pérez, 1986) documental histórico sobre la dictadura militar en la Argentina de 1976.

El intento del cine por rescatar la memoria colectiva no se basó en el recuerdo ni en la ficción sino relatar la historia como parte integrante del presente. El gobierno de Alfonsín buscó recuperar esta memoria para consolidar su poder político democrático y para que se creara o recreara la conciencia de un pasado común en el pueblo argentino<sup>6</sup>.

Otro colectivo rescatado fue el de los locos, en *Hospital Borda: un llamado a la razón* (Céspedes y Guarini, 1986). En un nivel más amplio podría ubicarse la película *La mayoría silenciada* (Zuhair Jury, 1986) que refleja el mundo a través de los ojos de los excluidos por el sistema. A través de una historia individual se presentan ciertos valores (o la falta de ellos) como rasgo identitario del pueblo argentino. El modo de presentar hechos en forma interdisciplinaria llamados “estudios de la memoria cultural” produjo en los años radicales narrativas compartidas, donde los discursos públicos sobre la memoria compartieron una preocupación común sobre los problemas

estructurales del país, como la pobreza, marginación, y la corrupción<sup>7</sup>.

También forman parte de este apartado personajes indispensables para comprender el pasado (político, cultural, social) que el cine en democracia rescató. Ejemplos de ello se encuentran en películas como *Evita (quien quiera oír que oiga)* (Mignogna, 1984) que cuenta la historia de los orígenes de Eva Perón y que posee imágenes de archivo con comentarios y reflexiones de intelectuales; *El misterio Eva Perón* (Demicheli, 1987) ahondando en su biografía y en sus relaciones con el presidente Juan Perón y con el pueblo y, finalmente, aborda la cuestión del paradero de sus restos. Referidos a personajes de la cultura destaca el representante máximo de la canción porteña Carlos Gardel en *Gardel, el alma que canta* (Orgambide, 1985) que también entremezcla escenas de sus películas con testimonios de personas que lo conocieron y estudiaron.

En el aspecto social, el cine histórico-documental fue, en ocasiones, novelado dando cuenta de personas y hechos constitutivos de un período determinado que influyeron en el devenir de la memoria histórica. *Bairoletto, la aventura de un rebelde* (Polverini, 1985) es un ejemplo de la exaltación de un famoso ladrón de principios del siglo XX y su influencia social, o *La virgen gaucha* (Beltramini, 1987) que exalta la religiosidad argentina como rasgo distintivo del pueblo. En esta película se desarrollan dos historias en modo atemporal: una es la historia misma de la Virgen de Luján en el siglo XVII, y la otra, versa sobre una violinista ciega que recupera la visión durante la visita del papa Juan Pablo II a la Argentina en 1982. Otras películas, a través de una situación particular, describen características del funcionamiento de la sociedad en un momento determinado ayudando a conformar un visión de la época: *Miss Mary* (Bemberg, 1986) ambientada a fines de la década de 1930 relata la historia de una institutriz inglesa llegada a la Argentina. Se aprecian las relaciones intrafamiliares de la clase acomodada, y el rol de la mujer<sup>8</sup>. *Pobre mariposa* (de la Torre, 1986), transcurre durante la llegada del peronismo a fines de la Segunda Guerra Mundial. La figura central es una locutora radical que se entera de la muerte de su padre en circunstancias extrañas. Intriga, muerte y nazismo en Argentina son condimentos de esta producción que concluye con el asesinato de la protagonista. Otras producciones histórico-documentales fueron basadas en hechos recientes (para ese entonces) tales como la guerra de Malvinas: *Malvinas, historia de traiciones* (Denti, 1984), el primer documental argentino sobre el conflicto<sup>9</sup>.

## Tendencia 2: Drama

El cine dramático en general reflejó situaciones conflictivas y condiciones que anteriormente eran tabú o “políticamente incorrectas” en la Argentina. El enfoque fue más bien “cosmopolita” ya que los argumentos que se reflejaron sufrieron un proceso de “globalización interna” a través del cual las preocupaciones mundiales se convirtieron en parte de las experiencias locales de un número creciente de personas, con el objetivo de alertar sobre situaciones acuciantes que se reproducían en esos años en todos el mundo y crear una conciencia común donde el Bien y el Mal eran conceptos abstractos<sup>10</sup>.

En este género destacan argumentos como la prostitución y violencia: *Atrapadas* (di Salvo, 1984); *Sucedió en el internado* (Vieyra, 1985); *Correccional de mujeres* (Vieyra, 1986), la droga y la criminalidad, *Los corruptores* (Kofman, 1987), *Las esclavas* (Borcosque h., 1987); *Los tigres de la memoria* (Galettini, 1984); *Todo o nada* (Vieyra, 1984); *Seguridad personal* (di Salvo, 1986); la violencia y la delincuencia, *Obsesión de venganza* (Vieyra, 1987); *La búsqueda* (Desanzo, 1985); *Noches sin lunas ni soles* (Martínez Suárez, 1984)<sup>11</sup>; *Chorros* (Coscia y Saura, 1987); *Gracias por los servicios* (Maiocco, 1988). Estos temas fueron descriptos dentro de un marco determinado, aunque la conflictividad que representaron tuvo un carácter extraterritorial común a todas las sociedades<sup>12</sup>. Se describieron los grandes males de la sociedad tratando de difuminar al personaje con el objetivo de repensar acerca de la relación entre los seres humanos y, por lo tanto, una manera de tratar a nosotros mismos ya los demás. Este cine dramático durante los años democráticos trató de involucrar al espectador con el “otro”<sup>13</sup>. Por ejemplo se destacan *El caso Matías* (di Salvo, 1985) donde se cuentan los abusos a un paciente, o en *Darse cuenta* (Doria, 1984) se presenta la relación profesional y afectiva entre un médico y un paciente (el “otro”) en medio de la diversidad cultural y social<sup>14</sup>. Uno de los problemas que iba creciendo en la sociedad argentina de la década de 1980 fue el del consumo de droga, especialmente dentro de la juventud. *Sobredosis* (Ayala, 1986), *Vivir a los 17* (Sepúlveda, 1986) y *Las barras bravas* (Carreras, 1985) dan cuenta de ello. El desinterés y el individualismo fue otro de los temas recurrentes en las películas argentinas de este período, por ejemplo en *Billetes, billetes...* (Schor, 1988) que refleja la historia de un comerciante sin escrúpulos que realiza negociados que perjudican al Estado; *El dueño del sol* (Mórtola, 1987) sobre la disputa de una herencia en la que todos los personajes habitan en una gran casa; *Las lobas* (di Salvo, 1986) describe la búsqueda del beneficio personal de tres mujeres a quienes no les importa el método para conseguirlo. En *Juego perverso* (Pérez Roulet, 1984) un muchacho de clase alta se dedica a invadir la intimidad de los vecinos con una filmadora; y en *La sagrada familia* (César, 1988) un grupo de evacuados son acogidos por un terrateniente, quien organiza una fundación con el objetivo de evadir impuestos y ganar reconocimiento.

El cosmopolitismo reflejado en el cine puede aportar a una política global que en primer lugar proyecta una sociabilidad de compromiso político común y, en segundo lugar, sugiere que esta sociabilidad debe ser ética u organizativamente privilegiada sobre otras formas. Este compromiso también se reflejó a través de varios directores que intentaron una apertura sobre argumentos que hasta entonces eran considerados tabú, como en el caso de la homosexualidad. *Adiós, Roberto* (Dawi, 1985) cuenta la historia de un hombre que se divorcia y se muda a un departamento con un amigo homosexual de su primo naciendo una relación afectiva; *Otra historia de amor* (Ortiz de Zárate, 1986) la vida de un hombre felizmente casado se ve sacudida cuando otro le declara su amor; *Relación prohibida* (Suñez, 1987) una mujer casada que inicia una relación homosexual; *El año del conejo* (Ayala, 1987) un hombre entrando en la madurez replantea su vida familiar y laboral; *En el nombre del hijo* (Polaco, 1987) cuenta una relación incestuosa y de abusos.

El desafío cosmopolita del cine argentino intentó exponer los patrones culturales dominantes en las sociedad para desprenderse de su vieja naturaleza con el fin de comprender las nuevas relaciones sociales dentro y fuera del núcleo familiar. *De halcones y palomas* (Cañazares, 1986) narra la visita de un hombre a su hermano y a su cuñada y las relaciones conflictivas que entre ellos surgen; *Malayunta* (Santiso, 1986) presenta las relaciones entre un joven escultor que alquila una habitación a una pareja de apariencia tranquila y sumisa. Los conflictos no tardan en aparecer por la diferencia en el estilo de convivencia; *Venido a menos* (Azzano, 1984) es la historia de una familia de clase alta venida a menos que se muda a la casa de una tía adinerada para mantener las apariencias; *Gracias por el fuego* (Renán, 1984) donde un hijo descubre que su padre es una persona corrupta y deshonesto, despertándole un fuerte deseo de parricidio; *Sostenido en La menor* (Stocki, 1986) una adolescente decide mudarse con su padre divorciado, y de esta relación recuperada surgirán nuevos conflictos intergeneracionales. *Te amo* (Calcagno, 1986) narra las vicisitudes de una joven soltera embarazada se enfrenta a la incompreensión de sus padres, tomando la decisión de irse con su tío, un animador en un cabaré. En *Mamá querida* (Fischbein, 1988) se presentó la relación entre una mujer madura postrada y atendida por su hija, y los problemas que surgen de esta relación. La película más importante, según mi parecer, que refleja las relaciones intrafamiliares en este período fue *Esperando la carroza* (Doria, 1985) donde el individualismo, la confusión y los dramas familiares se entrecruzan en situaciones grotescas y tragicómicas en torno a la desaparición de la abuela. *Diapasón* (Polaco, 1986) describió la enfermiza relación de un hombre y una mujer que vivían en una mansión con los sirvientes que los observaban. Los sometimientos, humillaciones y ultrajes físicos son recurrentes.

Las ideas, compromisos y actividades de este cine dramático apuntaron también hacia la inclusión de aquellos marginados por la sociedad. Se resaltaron las penurias diarias de sus vidas. *Perros de la noche* (Kofman, 1986) es un claro ejemplo donde se describen las vidas de dos hermanos que crecieron en una villa de emergencia llena de dificultades y violencia. Situación similar se describe en *Tacos altos* (Renán, 1985) donde la pobreza obliga a dos mujeres a buscar una vida mejor en Buenos Aires, quienes terminaron prostituyéndose para cumplir el sueño de comprar un departamento e instalar allí a su familia. En *Prontuario de un argentino* (Búfali, 1987) una persona comete delitos por necesidad y luego de la condena busca rehacer su vida; y *El sol en botellitas* (Valladares, 1985) la necesidad nuevamente se hace presente. Esta vez, los protagonistas son jóvenes del interior de Argentina que deben movilizarse debido a la falta de trabajo por el cierre y levantamiento del ferrocarril.

### Tendencia 3: Dictadura

En su historia de los derechos humanos, Lynn Hunt argumentó que las novelas jugaron un papel clave en la preparación del terreno para la creencia en una humanidad, mediante la generación de empatía con la existencia de “otros” a través de la inmersión en historias de ficción. La memoria no debe ser abandonada como un recurso para la formación de la ciudadanía<sup>15</sup>. En la sociedad

Argentina postdictadura la teoría del trauma ganó lugar destacando la división entre militares (o Fuerzas Armadas) y la sociedad. Este maniqueísmo fue separando cada vez más las posturas hasta transformarlas en completos antagonistas.

Sobre este argumento, el cine argentino tuvo una tendencia eminentemente antagónica separando a buenos y malos, destacando situaciones singulares y épicas, celebrando o recordando gestas o hechos. Se persiguió reconstruir una comunidad golpeada rescatando valores y una cultura común bajo el amparo de los valores democráticos. De ahí que muchas percepciones ayudaran a conformar una frontera simbólica para excluir o demonizar todo aquello que pudiera dañar la recuperación cívica<sup>16</sup>. Durante los años radicales, la historia argentina reciente fue uno de los puntos recurrentes entre los directores. Había que marcar las diferencias con el terrible pasado, y ello se fue realizando en clave de denuncia evitando la deshumanización de las víctimas y victimarios (ya que ello se asociaría más con la memoria cosmopolita)<sup>17</sup>.

La película más importante, ganadora de un Oscar como mejor película extranjera (1986), fue *La historia oficial* (Puenzo, 1985). Esta historia transcurre durante los últimos tiempos de la dictadura. Una mujer, Alicia, comienza a preguntarse sobre los verdaderos padres de su hija, quien fuera adoptada por su marido, Roberto. La aparición de una vieja amiga de Alicia y de una Abuela de Plaza de Mayo que buscaba a su nieta, provocaron en Alicia una creciente sospecha de que en realidad la niña adoptada era hija de desaparecidos. Finalmente, la crisis familiar estalló y Alicia descubrió la verdad. Lo bueno y lo malo está claramente delimitado, sea en las situaciones, que en los personajes<sup>18</sup>.

Los personajes y debates políticos que presentaron en las películas sobre la dictadura fueron polarizándose en clave maniquea, a modo de denuncia. Algunas de las obras que reflejaron una sensación de angustia, violencia y desesperación durante la dictadura fueron: *Cuarteles de invierno* (Murúa, 1984), relata relación entre un boxeador y un cantante durante la dictadura, en el marco de un festival que los militares organizaron; *Hay unos tipos abajo* (Alfaro y Filipelli, 1985) presenta la paranoia de un periodista, alertado por una amiga, que podría estar siendo vigilado por fuerzas paramilitares; *Los insomnes* (Orgambide, 1986) muestra las relaciones entre los habitantes de un edificio como si fuese una alegoría política, donde éstos representan las diversas clases sociales; *La noche de los lápices* (Olivera, 1986) narra el secuestro y posterior asesinato de estudiantes por la dictadura a partir de la voz y presencia de su único sobreviviente; *Sofía* (Doria, 1987) es la historia de amor entre una mujer perseguida por los militares y un joven que la refugia; *Los dueños del silencio* (Lemos, 1987) recrea la desaparición de una mujer sueca/argentina, y la investigación de un periodista sueco que reveló este sistema criminal. El objetivo de estas películas fue reconstruir una dolorosa y reciente memoria del pasado y colocar una barrera entre el Mal y la sociedad que intentaba curar sus heridas. De esta manera se fueron identificando, por el público en general, víctimas y victimarios. El cine ayudó a que la sociedad internalizase una conciencia que la ayudase a prevenir la repetición de la historia reciente<sup>19</sup>.

Sobre temas relacionados con la postdictadura, destacan las películas *En retirada* (Desanzo, 1984), que cuenta la historia de un hombre cercano a los militares en el retorno de la democracia y cómo éste fue descubierto por una de sus víctimas. Abandonado por sus compinches, intenta huir del país cometiendo crímenes hacia quienes lo traicionaron. En *Contar hasta diez* (Barney Finn, 1985) un hombre llega a Buenos Aires para buscar a su hermano desaparecido, abandonando a su padre y esperando noticias de ambos; en *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (Ottone, 1985) un hombre y una mujer rememoran su amor de juventud y debaten sobre el dilema del exilio y la pérdida de las ilusiones que dejó como saldo la dictadura; *Bajo otro sol* (D'Intino, 1988) es la historia de una venganza por la muerte de un militante de la década de 1970; *El amor es una mujer gorda* (Agresti, 1988) relata la angustia de la generación sobreviviente a la dictadura; *Chau, papá* (Alventosa, 1987) metáfora sobre el fin de la dictadura a través de la historia de un anciano y su familia; *A dos aguas* (Olguín, 1988) narra un encuentro entre dos personas que no se veían hace 15 años, quienes descubren que sus vidas había tomado rumbos distintos y en *Sur* (Solanas, 1988) un hombre recupera su libertad con el fin de la dictadura militar intentando rehacer la relación con su pareja, aunque todo haya cambiado.

Uno de los argumentos que se presentaron en varias películas y que se relacionó estrechamente con la dictadura, fue el exilio. Se retrata en *Los días de junio* (Fischerman, 1985), historia de un actor exiliado por la dictadura que vuelve al país durante la guerra de Malvinas y se reencuentra con sus amigos. Se enfrenta con los viejos fantasmas que había padecido antes de su partida. Un hecho particular se destaca: el recuerdo del abuelo de uno de los personajes que había enterrado sus libros antes que dejar que se los llevaran los militares. Ese hecho dispara la necesidad de desenterrarlos, pero son detenidos y encerrados por un grupo parapolicial. A partir de ello se destapan las culpas, los miedos frente a la situación y hasta las traiciones. Finalmente, logran salir libres y los libros fueron finalmente recuperados<sup>20</sup>. *El exilio de Gardel (Tangos)* (Solanas, 1985) es un musical de tango que muestra detalles de la vida de un grupo de argentinos tratando de sobrevivir en su exilio en París. El director no se contentó con tratar el tema del exilio, brindó su propia representación de la dictadura<sup>21</sup>. En *El rigor del destino* (Vallejo, 1985) vemos que tras varios años en el exilio, un niño se reencuentra con su abuelo y ambos empiezan a recordar al padre de éste, desaparecido durante la dictadura militar; *Made in Argentina* (Jusid, 1987) es la historia de una pareja de exiliados que retorna a la Argentina de visita y su reencuentro con los familiares que se quedaron, y *Revancha de un amigo* (Oves, 1987) narra nuevamente la historia de un exiliado político que vuelve a la Argentina, donde se reencuentra con un viejo amor, con quien comienza a desandar los años de ausencia, y el recuerdo de un amigo desaparecido. En *Sentimientos o Mirta, de Liniers a Estambul* (Coscia y Saura, 1987) es la historia de una pareja que decidió escapar con la llegada de la dictadura, pero finalmente la mujer quedó sola debiendo abrirse camino en un país extraño.



## Conclusión

Las tendencias del cine argentino descritas en este artículo demuestran claramente que una mayoría de las películas creadas durante la década de 1980 cuentan con un específico perfilamiento o posición con relación al hecho e historia referida, influyendo decididamente en la construcción y/o reconstrucción de la memoria.

La tendencia histórico-documental apunta en general a la recuperación y proyección de una memoria agonista, buscando superar la falta de interacción entre los otros dos modos (antagonista y cosmopolita), como también exaltan las emociones, abonando el camino para la recuperación del diálogo, y fomentan las instituciones democráticas, espacios para los encuentros agonísticos. Se evitan además definiciones tajantes (el Bien contra el Mal) o al menos se mitigan. El pasado es recordado a través de testimonios y visiones tanto de las víctimas como de los victimarios, incorporando testigos para proporcionar nuevos elementos que ayudaron a desentrañar un pasado cercano y no tan cercano.

La tendencia dramática subrayó el sufrimiento, el individualismo y el cambio generacional, aunque evitando las categorías absolutas (Bien/Mal), más bien expresándolas como términos abstractos producto de la conflictividad de los nuevos tiempos y el resabio de un pasado plagado de problemas estructurales. Esta tendencia fue prevalentemente cosmopolita.

Finalmente, la tendencia que trató sobre la dictadura intentó promover un sentido de pertenencia a la sociedad mediante la recreación del sufrimiento infligido por el “Mal” en el período anterior. Fue así que el cine argentino reflejó esos sentimientos encontrados y combativos por la recuperación de la memoria a través de la denuncia de las prácticas criminales para que no fueran repetidas nunca más. Esta tendencia fue abrumadoramente antagonista.

## <Notas>

- 1 Bull, A. and H. L. Hansen. 2016. “On Agonistic Memory,” *Memory Studies*, 9 (4).
- 2 Rothberg, Michael. 2011. “From Gaza to Warsaw: Mapping Multidirectional Memory,” *Criticism*, Fall, Vol. 53, No. 4, pp. 523–548.
- 3 “Cine argentino editado en democracia [hasta 1987],” *Revista Video para usted*, 2 (1), 1987. En: <http://www.rarovhs.com.ar/2012/07/peliculas-cine-nacional-video-oscar-1986-1987.html>; Getino, Octavio. *CINE ARGENTINO (Entre lo posible y lo deseable)*, Editorial Ciccus, pp. 42–44; Perelman, Pablo y Paulina Seivach. *La industria cinematográfica en la Argentina: Entre los límites del mercado y el fomento estatal*, p. 19; Ranalletti, Mario. “La construcción del relato de la historia argentina en el cine, 1983–1989,” pp. 1–3.
- 4 Mouffe, Chantal. 2012. “An Agonistic Approach to the Future of Europe,” *New Literary History*, Vol. 43, 4, pp. 629–640.
- 5 Ver: [http://www.efbaires.com.ar/files/texts/TextoOnline\\_1319.pdf](http://www.efbaires.com.ar/files/texts/TextoOnline_1319.pdf)
- 6 Bell, Duncan. 2008. “Agonistic Democracy and the Politics of Memory,” *Constellations*, Vol. 15, 1.

- 7 Rigney, Ann. 2012. "Transforming Memory and the European Project," *New Literary History*, Vol. 43, pp.607–628.
- 8 Fernández, L. M. 2015. 'Análisis de la película "Miss Mary" (1986) de María Luisa Bemberg,' *Sociales y Virtuales*.  
<http://socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/analisis-de-la-pelicula-miss-mary-1986-de-maria-luisa-bemberg/>
- 9 Ver: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-24773-2012-04-01.html>
- 10 Levy, Daniel and Natan Sznajder. "Memory Unbound the Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory," *European Journal of Social Theory*, 5(1), pp. 87–106.
- 11 Ver: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5289-2014-04-08.html>
- 12 Erll, Astrid. 2011. "Travelling Memory," *Parallax*, Volume 17, Issue 4, pp. 4–18.
- 13 Ossewaarde, M. 2007. "Cosmopolitanism and the Society of Strangers," *Current Sociology*, vol. 55, 3, pp. 367–388.
- 14 Ibid., pp. 367–388.
- 15 Hunt, Lynn. 2009. *La invención de los derechos humanos*, Barcelona: Tusquets; Radstone, Susannah. 2007. "Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics," *Paragraph*, 30, 1, pp. 9–29.
- 16 Bull, A. and H. L. Hansen, *op. cit.*
- 17 Fine, R. 2010. "Dehumanising the Dehumanisers: Reversal in Human Rights Discourse?" *Journal of Global Ethics*, 6(2), pp. 179–190; Caruth, C. (ed.). 1995. *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press; ———. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- 18 Ver: <http://www.nodal.am/2016/03/entrevista-a-luis-puenzo-director-de-la-pelicula-la-historia-oficial-para-mi-es-un-orgullo-que-las-abuelas-hayan-tomado-la-pelicula-y-hayan-manifestado-que-les-sirvio-como-herramienta/>
- 19 Todorov, Tzvetan. 2009. "Memory as Remedy for Evil," *Journal of International Criminal Justice*, 7, pp. 447–462.
- 20 Ver: <http://portal.educ.ar/debates/eid/lengua/el-deber-de-la-memoria-en-este.php>
- 21 François, Cécile. "Tangos, el exilio de Gardel o la revolución estética de Fernando Solanas"  
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/francois.htm>

(Pablo Baisotti, Senior Lecturer, University of Essex)