

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Lucas Demare.

Scotti, Marcelo El imaginario crítico sobre el peronismo en el cine posperonista. Después del silencio, de.

Cita:

Scotti, Marcelo El imaginario crítico sobre el peronismo en el cine posperonista. Después del silencio, de (2009). *Lucas Demare. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/505>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**El imaginario crítico sobre el peronismo en el cine posperonista. *Después del silencio*,
de Lucas Demare**

Marcelo Scotti

Después del silencio

Ficha técnica

Procedencia / año: Argentina, estrenada en septiembre de 1956.

Duración: 95 minutos

Dirección: Lucas Demare

Guión: Sixto Pondal Ríos

Montaje: Atilio Rinaldi y Ricardo Rodríguez

Fotografía: Francis Boeniger

Música original: Lucio Demare y Bernardo Stalman

Escenografía: Germán Gelpi y Mario Vanarelli

Producción: Eduardo Bedoya

Intérpretes

Arturo García Buhr Anselmo Demarco

María Rosa Gallo..... Laura Garrido

Guillermo Battaglia..... Pablo Garrido

Mario Passano..... Jacinto Godoy

Enrique Fava..... Comisario Portela

Pedro Laxalt..... Comisario Blanco

Blanca Tapia..... Beatriz

Violeta Antier..... Señorita Daneri

Domingo Mania..... Inspector de escuelas

Stella Mary Closas..... Kuky

Acerca del film

Sinopsis

Buenos Aires, primera mitad de la década del cincuenta. En una escuela pública se recibe la visita de un Inspector preocupado por el contenido del acto escolar venidero. La directora lo tranquiliza y lo lleva a presenciar la clase de la Señorita Daneri, quien hablará en la celebración. Mientras ingresan al aula, la maestra pregunta a sus alumnos sobre los principios fundamentales de la nueva Argentina, recibiendo una respuesta unánime y fervorosa. Sólo uno de los niños se mantiene cabizbajo y en silencio. La maestra le pregunta quién es el creador de la nueva Argentina, el alumno calla. Repreguntado, levanta tímidamente su rostro y contesta que no hay una nueva Argentina: “La Argentina es una sola, nació el 25 de mayo de 1810 y nadie podrá dividirla”. Furioso, el inspector ordena a la Directora acompañarlo para comenzar con las sanciones a la docente. En el aula, el niño rebelde se disculpa ante su maestra, que, avergonzada, le pide perdón y suspira por el tiempo en el que podrá enseñar libremente.

La secuencia inicial, en la que no se mencionan fechas, nombres de personal político ni gobierno, sitúa con precisión la perspectiva del relato y el tono de indignación crítica que la película destila frente al régimen peronista recientemente destituido por medio de un golpe de estado. El niño rebelde es hijo de un médico reconocido por hablar contra el gobierno. Dado que se lo amenaza con expulsar al niño de la escuela, Anselmo Demarco decide pedirle a su cuñado, un encumbrado dirigente del gobierno, que le consiga un certificado de buena conducta que las autoridades le escatiman. Hecha la gestión, el Doctor Demarco debe acudir al despacho del Comisario Portela, a cargo de una sección especial de la Policía, donde deja sus datos para la confección del permiso. Esa misma noche Portela lo llama de urgencia a su casa, en la Comisaría le informa que lo necesita para salvar a un detenido gravemente “accidentado”. Se trata de Jacinto Godoy, un obrero opositor que ha sido sometido a tremendas torturas y cuya vida corre peligro. Demarco lo atiende y lo salva y Portela le encomienda sus cuidados posteriores, amenazándolo para que no haga público el hecho. La búsqueda de la familia de Godoy complica la situación y Demarco decide hablar con la madre de su paciente secreto. Portela opta por eliminarlo y envía a sus hombres a su casa, pero Demarco se salva *in extremis* y consigue huir a Montevideo, donde lo recibe un grupo de compatriotas en su misma situación de exilio político y militancia opositora. Demarco escribe su historia que circula clandestinamente en pequeños folletos en Buenos Aires; denunciado, Portela le tiende una trampa y va de nuevo tras él. Pero es demasiado tarde, la revolución estalla en Córdoba y desencadena una fiesta cívica que marca el fin de

la tiranía y la reconciliación de los argentinos en torno de la ley y la libertad. Las multitudes colman las calles, las cárceles se abren de par en par, los torturadores son detenidos y el matrimonio Demarco se reúne feliz en la iglesia, mientras suenan los cantos callejeros que acompañan la revolución libertadora.

Después del silencio, una lectura:

Antiperonismo ilustrado

Después del silencio no es una buena película. Este juicio no se refiere al contenido de su crítica ni a la veracidad de los hechos que expone, sino a su calidad cinematográfica. Resulta un film desprolijo y descuidado, apoyado en un guión con huecos narrativos importantes y con escaso esmero en la construcción de unos personajes que se representan mediante el trazo grueso, la declamación constante y, llegado el caso, la alocución a cámara, en un gesto grosero que intenta subrayar la intención de denuncia y propaganda que subtiende toda la representación. Comparado con el resto de la obra del director se trata, sin dudas, de unos de sus filmes menos logrados, lo que no fue obstáculo para la buena recepción del público, que saludó con su presencia masiva en las salas la obra en el momento de su estreno, a pesar de que la posteridad la ha sumido en el olvido.

No son sus valores cinematográficos los que nos invitan a recuperar y revisar un film olvidado hoy por casi todo el mundo. La intención es la de analizar algunos elementos centrales de la obra para desentrañar en ella las claves de un discurso y un imaginario profundamente antiperonista que ocupó el lugar de la historia oficial en tiempos de la autodenominada revolución libertadora y que fue apoyado por una parte importante de los sectores medios y altos de la sociedad argentina que veían su intervención en el curso de la Historia nacional como el salvataje de los verdaderos valores morales de la Nación frente a la agresión y la intrusión de un movimiento político cuyo nombre adquirió en la época la categoría oficial de impronunciable.

La anécdota sobre la que gira el film se presenta en el prólogo como verídica, aunque no se precisan detalles de cuáles son los hechos tomados de la crónica histórica y cuáles los contruídos por los realizadores¹. Más allá de esta cuestión, nuestro propósito es recorrer algunos elementos puntuales del film para organizar en base a ellos una reflexión histórica

¹ La ambigüedad con la que se menciona esto en el prólogo resulta llamativa, sobre todo teniendo en cuenta la violencia de los hechos que se exponen en el film.

sobre la representación crítica del Peronismo que propone y su vinculación con el contexto de su realización.

Las figuras del régimen y de la oposición

Dada la presentación de la historia, puede inferirse que nos encontramos en los últimos meses del segundo gobierno de Perón, entre finales de 1954 y principios de 1955. El gobierno aparece en el film jaqueado por ciertos conflictos gremiales y políticos y en la prensa se hacen algunas alusiones a situaciones de persecución problemáticas que comprometen al gobierno, como el caso de Jacinto Godoy, cuya detención, tortura y desaparición temporal motivan el giro dramático de la obra y la actitud heroica del protagonista. Ya en la primera parte de la película, el clima de tensión gremial en el hospital público en el que trabaja Demarco da cuenta, desde la perspectiva del relato, de una situación de descontento y reclamo entre los trabajadores que, si bien se expone de manera contradictoria -como intentaremos analizar más adelante- informa sobre un desacuerdo fuerte entre los trabajadores y el poder político. Lo cierto es que la situación social no parece tranquila, y aunque el film no despliega mucha información en este sentido, buena parte de los elementos de su realización y de su trama sugieren que la historia tiene como fondo una sociedad oprimida, tiranizada, censurada y controlada tenazmente desde el poder.

La aventura violenta con final feliz en la que termina metido Anselmo Demarco encuentra en su camino una serie de personajes que la película propone como representativos del orden político de la época. La actuación de estos personeros del poder lleva a Demarco a extremar su oposición abierta contra el gobierno y finalmente al exilio.

Vamos a analizar en lo que sigue a los personajes que representan al gobierno y a la oposición en distintas instancias del film, intentando extraer algunas reflexiones históricas acerca de su forma de representación y del correlato con la intención de la obra.

El doctor Demarco se propone realizar una operación de urgencia en el hospital pero las enfermeras se han declarado en huelga y el delegado del sindicato, cocinero del hospital, es quien decide qué casos se atienden en el marco del paro. Si bien en un principio las enfermeras se muestran convencidas del paro y firmes en su decisión, la actitud de Demarco de operar con o sin permiso, saca a luz las dudas de las trabajadoras respecto de la situación. Murmuran entre ellas que están forzadas a parar y que les gustaría colaborar con el doctor, un par de enfermeros se solidarizan con Demarco y lo ayudan en la cirugía. En el medio de la escena se nos presenta al delegado, en actitud autoritaria, canchera y sobradora, discute

con Demarco que lo desautoriza delante de las empleadas y termina lanzando en voz alta una doble amenaza: al doctor que pone en entredicho su autoridad y a las trabajadoras que se lamentan en voz baja por sentirse forzadas a no trabajar. Más allá de la presentación evidentemente despectiva del personaje, lo que no queda claro en la escena es a quién responde ese delegado. Si es un representante del sindicalismo oficialista, entonces no se explica por qué lanza una huelga y presiona por su cumplimiento; si no lo es, entonces representaría los intereses de los trabajadores, a los que, según demuestra la escena, no parece representar. Uno podría inferir que el cocinero de aspecto lamentable es un simple burócrata sindical sólo preocupado por el afianzamiento de su poder, pero la película no da cuenta de esto. Sea como sea, al igual que Demarco y que las enfermeras, pero por motivos aparentemente opuestos, el delegado actúa en la escena en contra del gobierno cuyo orden presuntamente representa.

Otra de las figuras clave del orden peronista es Pablo Garrido, el cuñado con quien Demarco sostiene una relación tirante y hostil. De nuevo la presentación del personaje no deja dudas respecto de su calidad moral. La película lo introduce haciendo turbios negocios de exportación a favor de su posición privilegiada y de sus contactos dentro del gobierno. Nunca sabremos qué cargo ocupa ni a qué se dedica exactamente. En una de las discusiones con su cuñado recuerda que pasó años “vegetando en un puestito oficial” hasta que le llegó la buena, que aprovechó para pasar a ganador, enriquecerse personalmente, vivir en una mansión lujosa, tener diversas amantes a su disposición y frecuentar cabarets en los que ni siquiera paga la cuenta. Garrido teme que los dichos de su cuñado comprometan su poder y sus negocios y lo encara para advertirle que está yendo demasiado lejos con su prédica opositora. Para convencerlo, le cuenta una breve versión de la reciente historia argentina: “Ahora nos toca ganar a los que estuvimos tanto tiempo abajo”. Y, “aunque este gobierno fuera una dictadura, como vos decís, ¿lo vas a derribar con palabras?” Argumentación ciertamente pobre para un peronista convencido. Garrido es un personaje a todas luces nefasto², según nos lo ofrece la película, a tal punto que ni siquiera él puede exponer buenas razones para apoyar a un gobierno que le ha permitido ascender social y económicamente. En las discusiones con su cuñado sus motivos son egoístas o cínicos; ningún relato social o político positivo de los años del Peronismo puede extraerse de sus palabras. Así, la

² Lo que no es obstáculo para que su cuñado le pida favores, a pesar de criticarlo en la misma conversación de practicar el tráfico de influencias con fines personales.

presentación de Garrido, que sale de la escena abandonando a Demarco a su suerte y negándole a su propia hermana la ayuda que le suplica, es plana y monolítica. Sin motivos políticos ni sociales que exhibir, sin sentido histórico y sin solidaridad familiar, Pablo Garrido parece ser peronista sólo porque se ha enriquecido bajo el peronismo y gracias a él. Mezquina representación de un personaje importante de la obra cuyo desarrollo más amplio podría haberle sumado complejidad a la narración y a la representación histórica de los distintos sujetos que el film utiliza en la construcción de su trama. En *Después del silencio* ni siquiera los peronistas defienden al Peronismo.

Finalmente, Portela, el Comisario de poder autónomo, que no pertenece al cuerpo policial tradicional sino que recibe órdenes directas “de arriba”, se presenta en el film como el personaje más estrecha y directamente vinculado con el gobierno y el más salvaje de los represores. La película no escatima subrayados en la construcción del personaje; la larga sesión de picanas eléctrica en primer plano sobre Godoy, que se desarrolla en su presencia y directamente bajo sus órdenes, lo definen como el sádico operador directo de la violencia del régimen sobre la oposición. No sólo eso, Portela se enfrenta también con la legalidad vigente, ante el Comisario Blanco, de la Policía Federal³, que reclama por la entrega de Godoy, y ante el Juez que administra la causa, al que desobedece sin sanciones a lo largo de toda la historia, hasta que se produce su detención en el marco del golpe de estado.

Según la lógica del film, Portela puede hacer lo que quiera en procura de eliminar la oposición y acallar a los rebeldes. Pero al cabo no puede hacer lo que quiera: la posible muerte de Godoy, su prisionero clandestino torturado, pone un límite concreto a su accionar salvaje en representación del régimen. Llegado el caso, Portela y el gobierno no pueden presentar ante la opinión pública que el obrero desaparecido ha sido asesinado por el poder. Esta instancia, por cierto muy débilmente presentada en la narración, es la que según el film obliga al Comisario a convocar de apuro a un médico que salve la vida de Godoy y le evite

³ Este personaje cumple en el film el papel del policía legalista, que no ha sido impregnado por la corrupción y la violencia oficialista y cuya presencia en la trama, permitirá, en parte, el tono conciliatorio del final del que se desprende que las verdaderas instituciones de la nación resistieron la embestida de la brutalidad y la ilegalidad del régimen.

un problema importante con la prensa, con la opinión pública y con la oposición. Lo que de ninguna manera se sostiene en el desarrollo de la anécdota es que Portela llame en su ayuda a Demarco, reconocido opositor del gobierno que no hará más que complicar aún más su situación. Este hueco narrativo sólo se explica por la necesidad de los realizadores de llevar a Demarco a un punto límite que lo haga confrontar abiertamente con el gobierno y, de paso, cumple con la reunión de dos sujetos sociales contrarios al régimen y unidos ante la adversidad: la clase media profesional, representada por Demarco, y la clase obrera independiente y rebelde, encarnada por Godoy. Una solidaridad que se hará más estrecha cuando Demarco dé un paso más allá de su propia seguridad y la de su familia y, en un gesto que lo convierte definitivamente en el héroe de la historia, visite a la madre del prisionero para tranquilizarla y liberarla de su dolor.

En esta reunión social entre profesionales y obreros, a la que se suman a la largo del film el Comisario Blanco, representante de la Policía Federal, el Juez que enfrenta al poder político y busca a Godoy en las sombras del régimen, los militares opositores y la iglesia, se sintetiza el valor moral de lo que para el film constituye la verdadera Argentina, sojuzgada e invadida por un cuerpo extraño. Lo curioso de esta síntesis es que en ella no aparecen nunca los nombres de la política de la época.

¿Por qué Demarco y Godoy no se presentan como miembros de ninguna organización política concreta? El obrero podría ser perfectamente un militante comunista⁴ y el médico un sincero simpatizante del Socialismo o del Radicalismo, esto no entraría en contradicción con el contenido de sus críticas y les daría a los personajes un espesor histórico del que carecen. Pero la película los presenta como luchadores puros por la libertad que sostienen su accionar en un conjunto de ideas y de denuncias más o menos abstractas en la que la crítica estrictamente política no está presente. Porque si una de las operaciones simbólicas que el film cumple al pie de la letra es la de la eliminación del Peronismo como una fuerza política concreta, es decir, con apoyos sociales propios y acciones de gobierno específicas, la contraparte necesaria de esto es el borramiento de las fuerzas políticas que actuaron en su derrocamiento: para *Después del silencio*, la revolución de septiembre de 1955 no fue el producto del accionar coordinado de grupos políticos concretos con intereses definidos y

⁴ La persecución y la represión al Partido Comunista se desarrolló a lo largo de los dos primeros períodos de gobierno de Perón, continuando con una política implementada desde el estado por los distintos gobiernos desde la década del treinta.

convergentes, dispuestos a enfrentar al gobierno mediante las armas⁵, sino el resultado natural de la evidente superioridad moral de una parte de la sociedad argentina que, más allá de la extracción social, la ideología y los partidos políticos, conservó su integridad y sus valores al margen de la corrupción oficial y los hizo prevalecer ni bien la situación histórica lo tornó posible. Así, representantes de todas las clases sociales, de todos los sectores considerados moralmente dignos, de las instituciones más representativas de la nación, se unieron para recuperar la república invadida temporalmente por un cuerpo extraño a su verdadera y noble naturaleza.

Sin nombrar a los partidos ni a los grupos particulares que actuaron en la escena histórica en que se desarrolla, la película evidencia finalmente que el núcleo duro de su crítica sobre el Peronismo no es político sino moral; su corolario podría resumirse así: *el mal ha terminado, los buenos, sin distinción de clases, credos e ideologías, nos unimos y conseguimos expulsarlo.*

“Valió la pena por nuestros hijos”, le dice Demarco a su esposa en el reencuentro final en la iglesia, intentando consolarla por las penurias sufridas. Suenan de fondo los cánticos fervorosos de tono marcial de quienes han salido a la calle a saludar la revolución. Pero el sentido de ese nuevo comienzo de la Historia que la película intenta contar –o de ese reinicio después de un triste paréntesis- sería muy distinto del que sus voces triunfales proclamaban: un país ni más libre ni menos violento.

Lo innombrable: Después del silencio **como documento de época**

Leyendo entre líneas, mirando tras la escena de los conflictos y los personajes que se representan en *Después del silencio*, pueden encontrarse, sin mayores dificultades, muchos elementos que contribuyen a situar la película como un auténtico documento de época.

⁵ El film presenta imágenes documentales de los bombardeos sobre Plaza de Mayo, tres meses antes del golpe, pero las integra al relato del triunfo de la revolución en septiembre, cambiando su fecha y sus resultados históricos. Leonardo Favio volvería a utilizar algunas de esas imágenes en *Gatica*, “*El mono*” (1993), pero para narrar los episodios de la caída de Perón como una tragedia popular. Un ejemplo interesante de cómo las imágenes no portan sentidos absolutos y pueden ser puestas al servicio de narraciones y discursos diametralmente opuestos.

Vamos a analizar en lo que sigue algunos de esos elementos para finalmente interrogar su relación con el contexto de realización, con el pasado reciente del film, en el que se sitúa la trama, y con la Historia argentina, de la que se propone como un fuerte testimonio cinematográfico.

Lo primero que debemos señalar es la más que significativa ausencia de toda mención explícita de Perón o del Peronismo a lo largo de toda la obra. Incluso en los momentos de alusión más directa⁶, la información sobre el peronismo procede de elipsis más o menos obvias. La omisión del nombre del Peronismo y de Juan Domingo Perón adquiere un valor mayúsculo a la luz de la mirada concluyente que el film destila sobre el período que lo antecedió y al que se refiere en su totalidad. Está clarísimo de qué se habla en la película y qué se dice sobre la Historia argentina, pero aquello que motiva el film no puede pronunciarse.

La prohibición del Peronismo, su proscripción política y la censura completa respecto de su mención pública formaron parte sustantiva de la perspectiva con que el inmediato orden político posperonista interpretó su lugar en la Historia nacional y que ofreció e impuso a la sociedad para comprender el presente y el pasado reciente. “El régimen proscrito” y “el tirano prófugo”, entre otras, eran las fórmulas mediante las que se permitía aludir a aquello que no debía ser dicho. Los diálogos del film son ampliamente ilustrativos en este sentido: los personajes utilizan vericuetos de lo más retorcidos para no caer en el nivel explícito, o las conversaciones se detienen o se desvían allí donde el nombre es inevitable. De esta manera, siguiendo al pie de la letra los dictados de la censura oficial de 1956, el film traslada una parte no menor de su sentido histórico de su pasado a su propio presente de realización.

Analicemos más de cerca y reflexionemos acerca de ciertos sentidos que se desprenden de la obra: si uno de los pilares de la crítica sobre el Peronismo que el film expone es el argumento respecto de la censura y de la escasa o nula libertad de expresión que señalan varios personajes como característica central de la época peronista, no puede decirse que el nuevo orden político, del que el film es involuntariamente una pieza ejemplar, marque ningún cambio en este sentido. La maestra del hijo de Demarco, el propio doctor, las

⁶ Un ejemplo claro de esto es la escena en el aula, en la que los alumnos recitan los tres principios de la nueva Argentina y se pregunta acerca de su líder, sin llegar a pronunciarse nunca partido ni persona alguna. Elusiva pero claramente, se entiende inmediatamente de qué gobierno y de qué presidente se trata.

enfermeras del hospital y el obrero víctima de torturas, proclaman que no pueden decir lo que realmente sienten y piensan respecto de la realidad del país y de sus propias experiencias. Y que cuando lo hacen, un poder tiránico y dictatorial los silencia, los reprime y los castiga de diversas maneras, llegando a la más atroz: la violencia física sobre un solitario obrero opositor. Para el film, el contenido de esta crítica es contundente e irrefutable y señala a las claras la naturaleza de un gobierno que sostiene su poder en base a la intimidación, las amenazas y la violencia.

Pero el grado sumo de la denuncia que el film expone respecto del Peronismo es sin duda la práctica corriente de la tortura como medio para acallar a los opositores y anular su práctica política. Tan fuerte es en este sentido la representación, que el director filma casi en tiempo real una larga escena de tormentos⁷ con muy escasos antecedentes para el cine argentino de la época. En este sentido, la película se atreve a dar un paso más allá en el tratamiento en general discursivo que hace de su tema y avanza hacia una secuencia tremenda que se propone no dejar ninguna duda respecto de la ferocidad mayúscula del gobierno al que no puede nombrar y promover de este modo la más profunda indignación entre los espectadores.

Censura y tortura son entonces los ejes principales de la denuncia que *Después del silencio* despliega, a partir de una anécdota particular, sobre los años del Peronismo en el poder. Más allá del problema de la veracidad histórica de la denuncia -que no es el motivo de este artículo⁸- la película señala a su pesar, dentro y fuera de su universo narrativo, que ninguna de las dos, ni la tortura ni la censura, se terminaron el 16 de septiembre de 1955.

Como intentamos establecer más arriba, *Después del silencio* es en sí misma la prueba de que no es inocente de los males que denuncia. En primer lugar, en una dimensión exterior al relato y más evidente: su título, su trama y su forma discursiva son testimonio de la censura de la que la propia película es producto⁹. La imposición del silencio se sostiene en el tiempo, extendiéndose ahora el objeto de lo prohibido también a la práctica política. Sin

⁷ Aunque fuerte e impresionante, la escena se filma desde el punto de vista de los torturadores, abandonando de manera incomprensible el punto de vista de la víctima, que es el que les preocupa narrar los realizadores. Una decisión equivocada, que vuelve a señalar el descuido formal de la obra.

⁸ La vasta historiografía que reconstruye el período abarcado por los dos primeros gobiernos de Perón corrobora en general la práctica de ambas.

⁹ En este mismo sentido, otro título válido para el film podría haber sido: "Antes del silencio". El alternativo que manejaban los realizadores durante la preparación de la obra era: "Aurora de libertad".

quererlo, la película señala de esta forma la continuidad y la profundización histórica de una de las violencias que reprueba.

Hay un elemento aún más terminante en este mismo sentido, porque es interior al propio cuerpo narrativo del film: cuando los amigos opositores de Demarco con quienes convive en Montevideo le advierten que la carta de su esposa es una trampa que le ha tendido Portela, uno de ellos señala que el portador del mensaje es un traidor: “Nos avisaron de Buenos Aires y lo hicimos confesar anoche”. La frase no deja dudas respecto de los métodos mediante los cuales se obtuvo la confesión, extendiendo de este modo al bando propio la práctica de la tortura, el motivo principal de la crítica que organiza toda la obra. Uno puede pensar que se trata de un desliz del guión¹⁰, que los realizadores no repararon en el contrasentido que esta línea implicaba respecto del conjunto de su discurso, pero lo cierto es que, más allá de las razones, se trata de un *lapsus* esclarecedor: dentro y fuera de la ficción, los ganadores cometen los crímenes políticos que endilgan a sus derrotados¹¹.

Así, poniendo la vista en su pasado reciente, intentando testimoniar cinematográficamente las violencias del Peronismo sobre la sociedad, la película cobra un sentido histórico muy diferente al de sus intenciones. Si *Después del silencio* se trata en la superficie de una denuncia vulgar y panfletaria contra el Peronismo, dentro y fuera de sus imágenes y su discurso, se constituye en un rotundo documento histórico de la revolución libertadora, de la versión del Peronismo que construyó y de su propio lugar en la Historia nacional: el argumento contra la violencia política que la organizó y le proveyó su prédica fundamental no concluye con ella, en todo caso, sólo cambia de signo para servir a otros fines.

¹⁰ La película fue realizada a toda velocidad en un par de meses, a principios de 1956, para aprovechar el clima de fervor cívico que había generado en ciertos sectores la revolución triunfante. Se estrenó, como parte de los festejos por el aniversario del golpe de estado, el 13 de septiembre de 1956.

¹¹ Los fusilamientos de militantes peronistas en José León Suárez, de los que Rodolfo Walsh construyó una crónica ejemplar en *Operación masacre*, sucedían mientras se terminaba la edición del film, tres meses antes de su estreno.

