

VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007.

# **Sobre angeles y demonios. La sociedad argentina en el primer cine de la democracia.**

Mabel Fariña.

Cita:

Mabel Fariña (2007). *Sobre angeles y demonios. La sociedad argentina en el primer cine de la democracia. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-106/294>

*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>.*

## **SOBRE ANGELES Y DEMONIOS. LA SOCIEDAD ARGENTINA EN EL PRIMER CINE DE LA DEMOCRACIA.**

*Mabel Fariña*

*Profesora de Historia - Docente ICSE. CBC-UBA.*

mabelfarinia@yahoo.com.ar

La dictadura militar (1976-1983) produjo una ruptura en todos los planos de la sociedad argentina. Las transformaciones sufridas fueron tan profundas que a tres décadas de distancia, los años 70 resultan un universo de difícil reconstrucción y comprensión para las generaciones más jóvenes. Entre aquel mundo y el actual no sólo transcurrió tiempo, también median un conjunto de imágenes elaboradas y compartidas socialmente que otorgan significado a los hechos.

La realidad no es portadora de un sentido único, ni evidente y accesible de modo inmediato a quienes la viven y sobreviven. El significado de los acontecimientos es una construcción colectiva que tiene lugar al menos en dos instancias interrelacionadas. Una de ellas es el *conocimiento académico*, complejo y racional, regido por normas más o menos estrictas, a cargo de especialistas y legitimado por instituciones. La otra instancia son los *imaginarios sociales*, compuestos por representaciones simbólicas, más simples y emotivas, cuya fuerza reposa en las creencias. Estas representaciones se encarnan en la más variada gama de productos culturales (literarios, políticos, académicos, artísticos) y quedan a cargo de un conjunto heterogéneo de agentes sociales. Ambas formas de acceso a la realidad se entrecruzan en las *ideologías* que construcciones racionales referidas a la realidad pero cuyo basamento es la "tierra natural" de los imaginarios.<sup>1</sup> Los objetos de producción cultural o artística son fuentes privilegiadas para indagar las imágenes que la sociedad produce sobre si misma y que dan sustento a los discursos políticos dominantes en cada contexto. Partimos de que el cine es un modo que tiene la sociedad para "ponerse en escena y mostrarse" porque en el interior de las ficciones, los datos que refieren a lo real se organizan y distribuyen de acuerdo a reglas no formuladas pero de reconocimiento inmediato por el público.<sup>2</sup>). El cine siempre nos reenvía a la realidad, pero no se trata de la realidad del "hecho" en si mismo, sino la de la memoria colectiva que actúa -igual que el cine- mediante operaciones de selección, construcción, oposición y reunificaciones de redes de sentido. En este breve artículo se analizarán algunas imágenes (en el sentido utilizado por P. Sorlín)<sup>3</sup> mediante las cuales el cine argentino representó a la sociedad, el poder y el conflicto en los años inmediatos posteriores a la dictadura militar.

### **UN ANTES Y UN DESPUÉS DE LA DICTADURA.**

Los análisis sociológicos y políticos sobre los años 60 y 70, nos hablan de una sociedad politizada y vigorosa capaz de oponerse a distintas formas de

dominación, enfrentando proyectos hegemónicos y prácticas políticas autoritarias hasta el punto de producir la crisis del propio Estado.<sup>4</sup>

La dictadura militar (1976-83) tuvo como objetivo central reestructurar y disciplinar la sociedad. El terrorismo de estado y la política económica actuaron en forma conjunta para destruir el espacio público a través del desmantelamiento de formas de organización solidarias y participativas. Uno de sus efectos fue el retorno a lo individual y privado que allanó el camino hacia una sociedad de libre mercado, atada al endeudamiento externo y a un proceso de desindustrialización sin retorno.

La década del 80 fue un período de transición, no sólo hacia la democracia, sino también hacia un nuevo tipo de relación entre el estado y la sociedad. En esos años, las ideologías igualitarias y participativas y la concepción del estado como instrumento de transformación social cedieron el lugar a los derechos humanos y la democracia, que ocuparon un lugar protagónico en la política y las aspiraciones sociales.

De frente a las atrocidades cometidas durante la dictadura, los derechos humanos fueron entendidos especialmente como un conjunto de libertades individuales fundamentales que ponían coto a la acción del estado, mientras tanto, retrocedían a un segundo plano los derechos sociales que habían sido protagonistas de las luchas de los años 60/70.

En ese primer momento de democracia institucional, la dictadura fue definida casi exclusivamente por las violaciones a los derechos más elementales, dejando a los estudios más especializados el análisis de las transformaciones económicas y sociales operadas. Ello permitió ampliar y fortalecer el reclamo de justicia de las organizaciones de derechos humanos al que se sumaron todos los que -con sorpresa y horror- manifestaban enterarse de lo que había sucedido en nuestro país, recién una vez finalizada la dictadura.

La democracia se convirtió en la fórmula política mágica que todo lo solucionaría y la consigna "democracia o dictadura" acompañó el triunfo del radicalismo, superando la ya vieja "liberación o dependencia" que había encabezado las elecciones de 1973.

Pero la democracia fue entendida de modo formal más que sustancial, y contrapuso la defensa de las institucionales políticas liberales a otras formas de representación y participación. Los sindicatos - aún fuertes a comienzos de los 80- fueron acusados de defender intereses corporativos, de desestabilizar la democracia y pactar con la corporación militar. La "teoría de los demonios" identificó guerrilla con terrorismo y equiparó la responsabilidad de estas organizaciones con la del dictatorial por lo sucedido. Arrastró también, en la misma sospecha a toda ideología radicalizada.

En síntesis, la libertad individual frente al estado y la defensa del funcionamiento de las instituciones liberales se convirtieron en valores absolutos y autosuficientes para la política. Ello permitió que la institucionalización democrática se hiciera al costo de que el estado se

desligara de la responsabilidad social y de que la economía quedara librada a un mercado manejado por los grandes capitales.

Cabe preguntarse entonces ¿cuáles fueron las representaciones sociales que fundaron esta nueva legitimidad y desplazaron las ideologías igualitarias y radicalizadas de los años 70?. Con este objetivo indagaremos dos filmes significativos de los primeros años de democracia.

## **ALEGORÍAS SOBRE LA SOCIEDAD ARGENTINA**

El cine representa la sociedad que lo produce de modo directo o indirecto. Para comprender las primeras y exitosas imágenes cinematográficas sobre la dictadura, resulta importante contraponerlas a las que nos había legado el cine del período anterior. Las pantallas de los 60/70 nos había mostrado una sociedad fuerte, ideologizada y plena de conflictividad. Desde la concepción militante del Grupo Cine Liberación (fundado por Octavio Getino, Pino Solanas, Gerardo Vallejos, Edgardo Pallero) y del Grupo Cine de Base (liderado por Raymundo Gleyzer)<sup>5</sup> hasta producciones comerciales como La Patagonia Rebelde (1974-H. Olivera) o Quebracho (1974- R. Wullicher) coinciden en exhibir una sociedad masculina, dividida en clases y en lucha por apropiarse del estado en tanto instrumento de dominación o de transformación social<sup>6</sup>. La nación -identidad colectiva que legitima la lucha por el poder- aparece identificada con los sectores populares y definida por oposición al binomio clase dominante/capital extranjero.<sup>7</sup>

Pocos años después, en los comienzos de la democracia, el cine nos proporciona imágenes muy diferentes, En ellas se borran las huellas de la dominación de clase y la crítica a la dependencia, para explicar el período de los setenta mediante la "teoría de los dos demonios".

De toda la producción cinematográfica de comienzos de la democracia dos filmes que lograron estar a la cabeza de las repercusiones de taquilla, crítica y difusión, tanto en nuestro país como en el exterior, convirtiéndose en paradigmáticos de estas nuevas imágenes. El primero es Camila (M.L.Bemberg-1984) que utiliza un hecho "histórico" del siglo pasado como referente de la narración, recurso utilizado por innumerables filmes de los 70 pero que durante los 80 se va a abandonar hasta casi desaparecer. El segundo es La Historia oficial (Luis Puenzo-1985) que fue uno de los que más impacto lograron el tratamiento del pasado reciente. Las dos películas están sustentadas en imágenes dotadas de gran "transparencia". Las vidas privadas de sus personajes son penetradas por un fuerte marco histórico-político. Finalmente, ambas eligen protagonistas femeninas que, más allá de la problemática individual y de género, son convertidas en figuras alegóricas de la sociedad nacional. Una sociedad que, a diferencia de los 70, ahora se muestra débil, inocente y despolitizada, víctima de una lucha en la que no participa.

## **CAMILA, EL CIEGO AMOR A LA LIBERTAD**

"Camila" se presenta como una "versión libre" de un hecho real ocurrido durante el gobierno de Rosas. Ello permite una inmediata identificación por parte del público argentino que tiene como referencia los textos de la historia oficial y de la mítica del pasado nacional. De todas las características de la época rosista, el filme recorta aquellas que hacen pie en las preocupaciones candentes de los años 80': el funcionamiento de un estado opresivo por fuera de la ley, la defensa de las libertades individuales y del derecho a la vida.

La heroína es una muchacha de la alta sociedad porteña, que concentra todos los atributos de las "libertades individuales": libertad de expresión, sexual, igualdad de la mujer, amor a la vida y a la justicia. Es la continuadora de su trasgresora abuela, condenada al confinamiento por el poder político y vigilada por su propio hijo. Fueron los relatos de la anciana durante la niñez de Camila, los que despertaron en ella el deseo de un amor romántico ligado a los valores de libertad, justicia, vida, solidaridad.

Ladislao es un joven sacerdote que ama la vida y la justicia, pero a diferencia de la protagonista, los entiende como un servicio a Dios en el marco del sacerdocio católico. Camila se enamora de él y a partir de allí, no duda ni se rinde. Persigue su deseo individual rebelándose a las convenciones sociales más elementales de su época.<sup>8</sup> Al convertirse en el objeto de deseo del sacerdote, se interpone entre él y el destino que había elegido. Inducido por la pasión, Ladislao abandona los hábitos, enfrenta al poder político, a la institución eclesiástica y a la sociedad. Juntos se van de la ciudad, cambian su identidad, y se "exilian" en el interior. Pero en Ladislao, el amor a Dios (entendido como entrega a la iglesia) y el amor por Camila, pronto se tornan contradictorios. Uno le exige obediencia a la institución, y el otro el ejercicio de su libertad individual. La vacilación y el sentimiento de culpa de Ladislao son, finalmente, la causa de que sean apresados.

A partir de allí, él se resigna ante un destino que sospecha obra de Dios. Camila, en cambio, ni duda ni se resigna porque la injusticia es obra de los hombres. Nada impedirá que sean fusilados, ni aún el hecho de que junto a ellos se esté sacrificando la nueva vida que Camila guarda en su vientre.

## **LA SOCIEDAD COMO VÍCTIMA INOCENTE**

A diferencia de los filmes de la década anterior, en Camila desaparecieron los intereses de clase, los conflictos culturales y las ideologías en pugna. Los sectores populares<sup>(9)</sup> son "estampas" coloridas y estilizadas, sin deseos propios ni vida personal, incorporados a la ambientación pero no al desarrollo del argumento.

La sociedad que muestra el film está homogeneizada en los sectores altos y medios y presenta un único conflicto: libertad individual versus represión ejercida por las instituciones tradicionales. La familia, la iglesia, la comunidad y, especialmente el estado, son los guardianes del orden establecido y los ejecutores de un poder agobiante cuyas causas no se conocen dado quedan

fuera de la narración. En el filme no hay referencias a intereses sociales o económicos que estén por detrás del ejercicio del poder o que pudieran beneficiarse del mismo. Tampoco son relevantes las oposiciones ideológicas: unitarios y federales “son lo mismo”, dice la madre de Camila. Como fantasmas en el exilio buscan derrocar a Rosas pero no cambiar el orden social que lo sostiene. Es por ello que no dudan en acusarlo de no ser capaz de defender los valores tradicionales y contribuir así al sacrificio de la joven pareja y de su futuro hijo. Esta presencia de los unitarios en el film, y el modo en que se realiza, resulta significativa. Dado que la crítica fundamental en esta historia estaba dirigida al gobierno dictatorial de Rosas, era de esperar que los unitarios estuviesen representados de modo benigno, o al menos que se hubiera obviado su presencia en el film. Sin embargo, la directora los incorpora a través de personajes sin cuerpo, a modo de fantasmas que –desde su acción opositora en el exterior- alientan el accionar sanguinario del gobierno.

El personaje de Camila es la alegoría de una sociedad inocente que aspira a la libertad y es víctima de la represión. No aprueba el orden social en el que vive pero no pertenece a ningún bando político. A pesar de ello, es considerada una amenaza para el sistema que, por lo tanto, la persigue y aniquila.

Su ingenuidad y su apasionado amor por la vida y la libertad <sup>(10)</sup> la convierte en una mujer “ciega” que le impide ver la consecuencia de sus actos. En dos momentos Camila lleva “vendajes” en los ojos: una venda blanca cuando se encuentra con el amor prohibido, y una venda negra cuando va a encontrarse con la muerte.

El ejercicio brutal del poder está presente tanto en los seguidores y funcionarios de Rosas como en los opositores exiliados que reclaman el sacrificio. La encarnación más clara de este poder es el padre de Camila que obedece los preceptos de las instituciones y somete a su propia familia (a su mujer, a su madre, a su hija) sin otro beneficio que su honor dentro de un orden que debe conservarse a cualquier costo. El poder es así una figura masculina, arbitraria y brutal, un fin en si mismo que tiende a la autoconservación, ligado más a valores tradicionales más que a intereses materiales. Los indicios de creencias contrarias (sentimientos de solidaridad, simpatías hacia el amor o la libertad) que asoman en algunos personajes, son sofocados por el peso del orden instituido. Todos cederán finalmente a cumplir su función en la maquinaria de la represión (el policía de Goya, carcelero, soldados, etc.). Y los que no se someten, son aniquilados.

La sociedad que nos muestra “Camila” es una sociedad sometida, en la cual las libertades individuales y la vida son sacrificadas en un enfrentamiento de bandos políticos equiparables que luchan por el poder con igual violencia. No hay indicios de que federales y unitarios tengan intereses (sociales, regionales o económicos) ni ideologías diferentes. Las opciones del resto de la sociedad son: ser cómplice de alguno de ellos o víctima de ambos. Los ganadores disponen del Estado pero también actúan fuera de la ley para conservarlo. Los opositores están ausentes, exiliados o muertos, pero se sugiere que sus móviles no difieren de los del grupo rosista. Ambos bandos desprecian la vida,

la justicia y la libertad, luchan por el poder y por lo tanto, ambos son responsables de la ausencia de legalidad y justicia.

Las últimas imágenes de la película refuerzan las referencias al pasado reciente. Unifican la época de ambientación de la historia con la de la producción del filme, incorporando al mundo diegético una iconografía que refiere a las víctimas de la dictadura: el fusilamiento de la joven pareja con los ojos vendados, Camila embarazada y los dos cuerpos en la fosa común.<sup>(11)</sup>

Así, para condenar la barbarie y la intolerancia, el filme necesita afirmar la inocencia incuestionable de sus víctimas, aislándolas de la lucha política y despojándolas cualquier interés o ideología que no sean los principios básicos de la libertad, el amor individual y el derecho a la vida.

## **ALICIA Y EL PAIS DEL “NO ME ACUERDO”**

La Historia Oficial está ambientada en la Ciudad de Buenos Aires durante el año 1983. El tema de la memoria individual y la memoria colectiva se plantea desde la primera secuencia. Un primer plano de anticuados parlantes con cintas celestes y blancas y los acordes del himno nacional nos introducen al patio de una vieja y gris escuela pública donde profesores y alumnos, reunidos en torno a los emblemas patrios, conforman una comunidad formal y desganada, en la que no falta la evocadora imagen de los míticos paraguas del 25 de Mayo. Ya en el aula, Alicia se presenta a sus alumnos adolescentes repitiendo su rutina: “comprender la Historia es comprender el mundo”, y “la Historia es la memoria de los pueblos”.

Esta relación paradójica entre historia y memoria que se refuerza inmediatamente con la vida privada de Alicia. En la intimidad del hogar atiende a su pequeña hija, Gabi, que canta “El país del no me acuerdo”. Cuando llega su marido con una muñeca de regalo para la niña, Alicia revive que Roberto trajo la beba a su casa. Así, el tema de M.E. Walsh adquiere una nueva significación: se convierte en un leiv motiv retórico que refiere al manto de olvido tendido por la historia oficial, sobre las historias de Alicia, de Gabi y de los argentinos.

A partir de allí el film desarrolla en forma paralela dos problemas, el de los orígenes de Gabi y el de los orígenes de la Nación, que permanecen a lo largo de todo el relato en una alternancia entre lo privado (en las escenas de la vida familiar de la protagonista) y lo público (en sus clases en la escuela estatal) donde los sentidos se refuerzan mutuamente.

## **COMO NIÑAS INGENUAS**

Alicia es la alegoría femenina de una sociedad que ignora su propia historia. Buena madre y esposa, tradicional y satisfecha con su vida, a pesar de ser culta e inteligente creyó siempre “todo lo que le dijeron” las autoridades (abuelos, esposo, libros de texto). Ella recuerda su infancia como el vaivén de

una mecedora a la espera de algo que nunca llegaría porque los abuelos le ocultaron la muerte trágica de sus padres con la excusa de preservarla (del mismo modo que su marido oculta el origen de Gabi, y la Historia Oficial la verdad sobre el pasado de la Argentina).

Alicia es crédula, despolitizada y transitó los años 70 sin tomar parte en las luchas políticas que ni siquiera percibió. Desconoce las profundas diferencias ideológicas de sus ex compañeras de secundaria, ignora la situación de represión y exilio de su más íntima amiga, no sabe sobre la existencia de desaparecidos, no duda sobre las oscuras actividades de Roberto, no entiende quiénes son "Uds. y nosotros". La "sordera" de Alicia - comparable a la "ceguera" de Camila- la vuelve ingenua, aunque en este caso, en vez de enfrentarla al orden instituido, la convierte en cómplice de la dictadura.

Alicia se aferra a la "historia oficial" en su vida privada y en sus clases. Pero la situación de la Argentina de 1983, el estallido del "decir" de los jóvenes (sus alumnos), de las víctimas (Ana, el prof. Benitez, "Madres de Plaza de Mayo" ) y de los medios de comunicación, provocan en ella un cambio sustancial: rápidamente pasa de "ser capaz de hacer cualquier cosa para no perder lo que tiene", a verse por un deseo irrefrenable de "saber la verdad" a cualquier costo.

Mientras transita esta transformación, su vida personal se desintegra junto con su imagen del mundo y trastoca todos sus comportamientos. Se desprende de los mandatos del marido, piensa y actúa por sí misma, se suelta el pelo y se viste diferente. Abandona su autoritarismo, escucha y valora las opiniones de sus alumnos. Con la llegada de la democracia, la minoridad de edad de Alicia (y de la sociedad argentina), engañada por sus abuelos, va cediendo paso a una identidad adulta. La clave de ese crecimiento es "saber la verdad". Pero ¿cuál es la verdad que era necesario conocer, para romper con el vaivén repetitivo de la historia?

## **“UDS. Y NOSOTROS” O EL SILENCIAMIENTO DE LA POLÍTICA**

El pasado reciente se alude como un enfrentamiento entre dos bandos difusos. Un "Uds." y "Nosotros" se extiende por todo el film y sugiere la idea de una guerra civil encubierta, pero sin dar cuenta de sus causas.

Los personajes se enfrentan entre sí pero pertenecen a los mismos grupos y tienen orígenes sociales homogéneos (las compañeras de Alicia y la familia de Roberto) sin indicios de intereses contrapuestos. Las mutuas acusaciones entre "ganadores" y "perdedores" se reducen a epítetos como "subversivos", "anarquistas" o "ladrones". Las diferencias ideológicas se limitan a una adhesión a la ética del trabajo honesto versus la ambición de éxito social o el dinero, pero no explican ni justifican una tragedia de consecuencias tan terribles.

Al igual que en "Camila", tampoco se muestran motivaciones, ideología, ni intereses que sustenten el estado dictatorial. Lo único que nos dice el filme sobre Roberto para justificar su involucramiento con el gobierno militares, es



que está resentimiento hacia su origen humilde y que desea de ascender económicamente, convertirse en un "ganador". El confuso grupo de "trabajo" del que participa está compuesto por hombres con familias "como Dios manda" que se reúnen en espacios cerrados, entablan relaciones de complicidad y mezclan lo público y lo privado. (civiles, militares, sacerdote, y un extranjero). Con la llegada de la democracia, el temor a ser descubiertos y juzgados, los pone en retirada en medio de desconfianzas y traiciones. Es todo lo que sabremos sobre ellos.

Y ¿quiénes son el bando opuesto, "los otros", "los que perdieron"?

Aquí la historia se vuelve aún más oscura y se embarca en una senda sinuosa que transita por víctimas y ausentes.

Ninguno de los personajes opuestos a Roberto y a los que se enfrenta parecen haber pertenecido a algún bando político. El padre y el hermano son sólo dos esforzados trabajadores, aunque se sugiera que el viejo tenga un lejano pasado de ideas políticas de izquierda. La abuela de Gabi, es sólo una madre que busca su nieta. Ana, sufrió secuestro, tortura y exilio pero no por motivo de su actividad política, sino por la de su ex-marido. Uno a uno, los personajes se nos rebelan como víctimas "inocentes", más que como parte de un enfrentamiento violento.

Para buscar el otro bando debemos pensar en los ausentes (Moreno y Castelli, los padres de Gabi, y Pedro)

Castelli y Moreno, son puestos por los alumnos de Alicia en el lugar de las víctimas de asesinato y tortura, y de símbolo de la tergiversación de la "historia oficial" instalada por los "asesinos". Pero al mismo tiempo, los dos próceres son despojados de toda ideología que exceda los límites de la libertad de pensamiento y de prensa. Y como dice Alicia -ya liberada y con cierto humor- a su alumno rebelde, "los hechos sucedieron hace más de 150 años", "están todos muertos", y el "pobre Castelli, además de muerto, mudo". Por lo tanto, es inútil que intentemos conocer la verdad sobre su historia.

Y sobre los padres de Gabi .... ¿podremos conocer la verdad? ¿saber qué les sucedió, por qué luchaban, qué pensaban? No parece. La dictadura eliminó su sus cuerpos, su casa y todas sus pertenencias. Sólo ha quedado de ellos "estas cuatro fotos"... dice Sara ..."y nuestra memoria". Pero la memoria de una madre nos dice muy poco: eran muy jóvenes, se querían desde niños, él era obrero, se construían una casa. Aunque en este caso no hayan pasado 150 años, los desaparecidos, en el filme, también están muertos y mudos.

Sin embargo, el espectro del "otro demonio", del otro bando responsable de la tragedia, se hace presente claramente en el ex-marido de Ana. Pedro tampoco está, por lo tanto debemos creer lo que de él dice Ana, verdadera víctima "inocente" cuya voz es imposible de impugnar. Y ella habla de su marido con desprecio y rencor, no lo reivindica, no reclama por él como lo hace la abuela de Gabi. Dice que su suerte ya estaba echada en el 76, fundamentalmente, lo equipara con Roberto: "era igual a vos", le dice, "la otra cara de la moneda". Con esta afirmación el film se instala de lleno en la "teoría de los dos demonios". Se borrarían las diferencias entre el terrorismo de estado y los

grupos de izquierda, y se olvidan todos los matices ideológicos de las luchas políticas en la Argentina. El conflicto queda reducido a un enfrentamiento o guerra entre dos partes iguales, igualmente responsables de la tragedia vivida. Y la principal víctima de esa lucha es una sociedad ingenua personificada por mujeres.

La potencia emotiva del tema de la apropiación de niños sirve para mostrar el terrorismo de estado en una acción extrema y condenable más allá de cualquier explicación. Y no hay otra razón que la de un enfrentamiento incomprensible y violento entre dos bandos "iguales", que dejó como víctima a una sociedad mayoritaria cuya inocencia reside en la no participación política. De este modo se facilita la identificación del espectador con las víctimas en base a un mínimo de ética humanitaria. Al tiempo, la idea de "engaño" justifica a aquellos que -como Alicia- actuaron como cómplices involuntarios por ignorancia de lo que sucedía.

Con respecto a la verdad y la justicia, el filme sostiene claramente nunca podremos conocer toda la verdad de nuestro pasado. El pasado está muerto y eso no tiene remedio, como no lo tiene el pasado de Gabi que canta su "país del no me acuerdo" mientras espera, acunada por el vaivén de una mecedora que la historia repita (o no) su juego de muertes y mentiras. Detrás del telón del horror toda intención de comprensión histórica se oscurece: aquellos que podrían dar sus razones ya no tienen voz y en este film de 1984 nadie habla en su nombre.

## **EL PRECIO DE LA INOCENCIA**

En los años 80 se fue configurando un universo mental diferente al de las décadas anteriores. Los dos filmes analizados nos muestran una nueva imagen de sociedad y un diferente vínculo pasado y presente.

Frente a la sociedad dividida, dicotómica y fundamentalmente masculina que nos había mostrado el cine en los años 70, "Camila" y "La Historia Oficial" eligen utilizar para su alegoría, atributos culturalmente adjudicados al género femenino. La mujer, productora y preservadora de la vida e impulsada por el amor individual, es sometida, engañada o reprimida por un poder brutal, convertida en objeto y víctima de enfrentamientos de los que no participa. Esta transmutación de lo genérico al conjunto de la sociedad permitió pensar un nuevo colectivo social más cercano a la primitiva idea liberal, es decir, una suma heterogénea que tiene como centro al individuo y como problema la libertad, opuesto a un estado opresor y a corporaciones homogeneizantes. El costo fue un borramiento de las clases, los intereses y los proyectos en pugna. Los protagonistas de las luchas políticas y sociales fueron confinados a un espacio externo a la sociedad. Como fantasmas, carecen de cuerpo y no tienen voz que les permita refutar los pobres papeles que se les adjudica en estas historias: o habían sido parte del "otro demonio" culpable de la violencia, o eran víctimas "inocentes", para lo cual su ideología debía quedar circunscripta dentro del límite de la libertad personal y la democracia formal.

Este imaginario sirvió en los años 80 para impulsar la institucionalización democrática y las libertades individuales frente al estado. Pero también colaboró en la configuración de una sociedad descreída del estado y la política, debilitada por el individualismo y la falta de participación, y en consecuencia, impotente para impedir la realización del proyecto hegemónico neoliberal o para frenar las leyes de impunidad y el indulto. Habrá que esperar a la segunda mitad de la década del 90 para que los brutales efectos de estas políticas sobre la estructura social argentina cuestionen la legitimidad de este modelo instalado y resquebrajen el imaginario que le dio sustento.

---

<sup>1</sup> Marí, E. (1988). El Poder y el Imaginario Social. *La ciudad futura*. 11.

<sup>2</sup> C.F., Sorlin, P., Sociología del Cine, cit. En Monterde, J.E. (1986). *Cine, historia y enseñanza*, Barcelona: Ed. Laia.

<sup>3</sup> Se ha tomado la noción amplia de imagen que da P. Sorlin: "aquello que nos permite tener el mundo en perspectiva... son modelos o derivaciones (mentales) de la realidad" que permite tratar los films como "imágenes" que circulan en la sociedad, Sorlin, P. (1996). *Cines Europeos, sociedades Europeas (1939-1990)* Barcelona: Paidós, p. 16.

<sup>4</sup> Portantiero, J.C. (1989). Economía y política en la crisis argentina (1958-1973). En Ansaldi, W. y Moreno, J.L. *Estado y Sociedad en el Pensamiento Nacional. Antología conceptual para el análisis comparado*. Buenos Aires: Cántaro Ediciones.

<sup>5</sup> Estos grupos tuvieron en común una concepción del cine como parte de la acción política y cultural y como instrumento para difundir y debatir ideas entre los sectores populares. No sólo abordaron temáticas sociales desde puntos de vista ideológicos radicalizados, también exploraron una nueva estética. Algunas de las expresiones más conocidas de estas corrientes son los filmes "La Hora de los Hornos" (1969) de Solanas y Getino, o "Los Traidores" (1973) de Raymundo Gleyzer.

<sup>6</sup> Fariña, M. (1998). Imágenes de la sociedad y el estado en el cine argentino. En Manetti, R. y Valdez, M. (comp.) *De (s) velando imágenes*, Buenos Aires: Eudeba.

<sup>7</sup> Marchelli, O. y Marrone, I. (1991). Historia, Cine e ideología en la década del 70'. En II Jornadas Interdisciplinarias de Historia de las Universidades Nacionales, UBA, Buenos Aires: 1991.

<sup>8</sup> Por ej. el matrimonio es presentado como lugar de sometimiento de la mujer: "la mujer soltera es un desorden de la naturaleza" dice el padre, el matrimonio es una "cárcel invisible", para la madre.

<sup>9</sup> Encarnan los sectores populares: sirvientes de la casa de Camila, cocheros, y al final, los soldados que bajan sus armas y el pueblo que observa el fusilamiento

<sup>10</sup> Camila muestra estos atributos en variadas acciones: lectura de textos prohibidos, ocultamiento de los gatitos recién nacidos a su padre, indignación por el asesinato de Mariano, etc.

<sup>11</sup> Manetti, R. (1994). Cine Testimonial, en España, C. (comp.) *Cine Argentino en Democracia*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.