

El cine como construcción de la memoria. Un análisis sobre algunas imágenes representativas de la transición a la democracia.

Paola Margulis.

Cita:

Paola Margulis (2007). *El cine como construcción de la memoria. Un análisis sobre algunas imágenes representativas de la transición a la democracia. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-106/299>

El cine como construcción de la memoria. Un análisis sobre algunas imágenes representativas de la transición a la democracia.

Paola Margulis

Proyecto UBACyT “Cuerpo y sensibilidad en la década del setenta en Argentina”, Directora: Dra. Mirta Varela, Universidad de Buenos Aires, Programación 2004-2007, sede Instituto de Investigaciones Gino Germani / Proyecto de Investigación “Modalidades de construcción de la memoria social en los documentales audiovisuales argentinos de la década 1995-2005”, Director: Gustavo Aprea, Universidad Nacional General Sarmiento.

paomargulis@yahoo.com

paolamargulis@fibertel.com.ar

Este trabajo forma parte inicial de una investigación, la cual intentará revisar parte de nuestro pasado reciente, o tal vez, recuperar algunos elementos que ayudaron a constituir un imaginario colectivo sobre el período de transición a la democracia, partiendo para ello de un filme documental “monumento” del período como *La república perdida* (Miguel Pérez, 1983). Decimos que es emblemático, en la medida en que el filme de Pérez se presenta como una revisión de los últimos sesenta años de historia argentina, de cara a las primeras elecciones presidenciales democráticas luego de la dictadura más cruenta que se haya dado jamás en la Argentina. La película se estrenó el 1 de septiembre, apenas unos meses antes de los comicios electorales de 1983; con toda la carga reflexiva del examen sobre reiterados errores históricos y las posibilidades que auguraba la transición hacia un nuevo régimen centrado en las libertades individuales y colectivas.

A partir de su gran éxito –el filme fue visto por al menos un millón de espectadores (Getino, 2005: 79)- *La república perdida* fue consumida culturalmente como un documento de educación cívica: se pasa recurrentemente en aulas escolares y se recomienda su contemplación en ámbitos universitarios. La intensa circulación del filme, junto a su carácter documental –dimensión que lo ubica en calidad de prueba y fuente de conocimiento (Nichols, 1997: 14)- ayudaron a convertirlo en una especie de filtro histórico: luego de 1983 los noticieros y programas televisivos conmemorativos de algún acontecimiento histórico lo recuperan recurrentemente. Por mucho tiempo, el recorte propuesto por *La república perdida* respecto de un material de archivo más amplio, ha sido reproducido en forma dominante, dejando por fuera otras series posibles de imágenes que hoy habrían quedado prácticamente en el olvido¹. En ese sentido, no sería desatinado atribuirle al film un importante lugar de mediación, en lo que hace a la construcción de nuestra memoria histórica.

La película pone en escena una sucesión de acontecimientos que se repiten bajo épocas, signos políticos y tecnología de captación diferentes: vemos sucederse en pantalla asunciones presidenciales, cortejos fúnebres, golpes

militares y plazas llenas de gente. La forma dicotómica en que el filme presenta a los actores y acontecimientos desarrollados, resalta la incorporación de los sectores populares en la vida pública, como uno de los actores tensionados en el proceso histórico. La secuencia de títulos de la película deja en evidencia el actor con el cual se identificará la narración: la música de Luis María Serra que caracteriza al film, da ritmo a una articulación de tomas de aglutinaciones de individuos congregados bajo épocas y banderas diferentes; captándolos en toda su tipicidad y variedad. Lo común a todas es la condensación visual de la masa, imagen sobre la cual se sobreimprimen las rojas letras de los títulos; y esa tendencia a mostrarnos una imagen de la multitud sin límites establecidos, presentándola como un cuerpo colectivo inconmensurable. Así captada, pareciera que la masa exigiera cierta distancia para ser apreciada, para ser contemplada en su inmensidad; pero al mismo tiempo, se evidencia la necesidad de dejarse fascinar por ella, acercarse, mostrar sus detalles, individualizar los rostros que la componen.

La elección del análisis de las imágenes como forma de abordar el proceso de transformación de las representaciones de masas durante la transición, se explica por la intención de encontrar en ellas aspectos desatendidos en el análisis de los discursos o las prácticas políticas (Varela, 2006). Se trata de emprender una “antropología de las imágenes” (Belting, 2001) que habilite la puesta en relación con las dimensiones estéticas y culturales. Entendemos que la revisión del lugar del pueblo en los relatos de la transición a la democracia, ayudará a iluminar el modo en que se construyen los imaginarios sociales en base a los cuales construimos nuestra memoria sobre el pasado reciente.

DOCUMENTO DE ÉPOCA

La república perdida es la primera película de Miguel Pérez como director. Basada sobre una idea de Vanoli, con guión de Luis Gregorich; el filme pone en pantalla el fruto de una ardua investigación organizada por Jorge Polero en base a material de archivo de el Archivo Gráfico de la Nación, Canales de Televisión y en Washington por intermedio del Dr. Celso Rodríguez, miembro del Departamento Cultural de la OEA (Lusnich y Kriger, 1994). *La república perdida* conforma junto a *La república perdida II* (Pérez, 1986), el total de obras dirigidas por Miguel Pérez, cuya profesión principal es la de montajista.² Y este no es un dato secundario, en función de las características del filme; el cual se nutre de material de archivo (metraje fílmico correspondiente a noticieros de cine y televisión, publicidades, fotos, caricaturas e ilustraciones). En un filme como *La república perdida*, la labor de director se funde con la de montajista, construyendo una mirada y un orden, a partir de un material que ya estaba dado, sobre el cual solamente es posible intervenir. El trabajo de Pérez implica, entonces, armar determinadas estrategias sobre estos materiales, a partir de las cuales, se expresa el compromiso político del enunciador (Lusnich y Krieger, 1994: 93). En tanto documental expositivo (Nichols, 1997), *La república perdida* hace uso de la voz en off a la manera de un narrador omnisciente, acompañado de imágenes ilustrativas. Estas imágenes no

proveen información, sino que ayudan a potenciar el punto de vista del enunciador a través de una toma de posición constante.

Parte de la complejidad del documental surge de su estatuto de prueba, en su modo de construcción de un criterio de verdad; aspecto que promueve su legitimación como fuente de conocimiento; *“los documentales nos muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentran”* (Nichols, 1997: 14); desde ese lugar, se vuelve necesaria la reflexión sobre la construcción de realidad propuesta por los filmes inscriptos bajo esta categoría. Bill Nichols analiza el modo en que las imágenes ayudan a constituir las ideologías que determinan nuestras subjetividades; y la forma en que los documentales son una parte esencial de las formaciones discursivas que ayudan a construir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva (Nichols, 1997: 39-40). Pero según entiende Ricardo Manetti, en el documental, al igual que en la ficción, se construye una realidad diferente: *“El género del documento posee una narración y una puesta en escena que construye su verosímil y que consiste en borrar toda marca que señale la puesta en acto de una escritura fílmica. (...) El documental, como toda forma discursiva, es siempre un recorte, una opinión, una interpretación de la cultura. En el recorte aparece la otra verdad, la verdad del texto: su ideología”* (Manetti, 1994: 260).

MUCHO MÁS QUE UNA IMAGEN

La república perdida, comparte con el cine de la transición a la democracia, una serie de características: en primer lugar, el predominio de un punto de vista tolerante de enunciador y la necesidad de reconocer las bondades y miserias de los movimientos populares de la historia; en el caso del film de Pérez, se trataría de las virtudes del yrigoyenismo y del peronismo como movimientos populares que incorporan a los trabajadores en la vida política del país (Lusnich Krieger, 1994: 96-97). Otra de las características de estos filmes es el documentalismo, en el sentido de *“documentar como recreación de hechos de un período anterior. Los filmes argentinos posteriores a 1983 son históricos en cualquier sentido del adjetivo y documentales en el camino de aumentar su valor de prolongación del reconocimiento del material histórico”* (Foster, 1992; tomado de Manetti, 1994: 275). Si bien se trata de filmes que se expresan en libertad, abunda en estos filmes la metáfora (Manetti, 1994: 259). La primera de ellas, en el caso de *La república perdida*, aparece en su afiche, como condensación de sentido previa al contacto con el filme. La metáfora que elige Pérez es clásica, y remite a una iconografía universal. La imagen que reproduce el afiche es apenas la fragmentación de la figura que caracteriza a la justicia. Utilizando la misma operación que reproduce a lo largo de todo el film, esto es, utilizando el zoom para focalizar determinados fragmentos de materiales que ya venían dados por imágenes de archivo, interviniendo sobre ellos para proponer un significado que muchas veces subvierte el original; el afiche nos devuelve el primer plano de la mujer de ojos vendados que simboliza la justicia, de frente a nosotros, interpelándonos a través de la imposibilidad de su mirada. Al igual que las imágenes que componen el film,

ésta también se encuentra intervenida: vemos una inmensidad de gotas que cubren su rostro, por debajo del lazo que ciega su mirada y sobre el que se despliega el nombre de la película en letras rojas. La justicia argentina, homologada al concepto de república con el que se identifica el film, evidencia la congoja de sesenta años en los que los argentinos no supieron conservar sus derechos individuales. En el epígrafe que acompaña la imagen se puede leer *“Una película que revive la Argentina reciente, de Yrigoyen a Perón, de Uriburu a Videla, para no olvidar y no repetir lo que vivimos”*. El tema de la memoria, también es presentado por el filme a través del texto que aparece en letras rojas sobreimpresas en negro, preanunciando el filme: *“La Argentina se está convirtiendo en un país sin memoria. La destrucción de documentos y archivos continúa consumándose, a veces por motivos políticos, a veces por simple desidia y abandono. Esta película quiere contribuir a la recuperación de nuestro pasado y de nuestra historia”*. El tono de advertencia y de aprendizaje que contienen estas palabras, se ve hiperbolizado hacia el final del filme, momento en el que la esperanzadora mirada que augura la democracia, propone pasar casi por alto los crímenes de lesa humanidad que se cometieron durante los años de dictadura, concentrándose en sanar las heridas abiertas y mirar hacia el futuro. Los últimos momentos de la película, los cuales proponen un mosaico de imágenes de masas que funcionan en simetría con el comienzo del film (sirviéndose de las tecnologías incorporadas tardíamente en Argentina, para mostrarnos a todo color las banderas celestes y blancas que pueblan la plaza de Mayo hacia 1983), están ancladas en el discurso que anuncia la voz en off *“La lección que queda, es que sólo la unión nacional basada en la verdad y la justicia, podrá devolvernos la salud. Lo que perdimos, lo perdimos todos. Lo que debemos recuperar, sólo entre todos podemos hacerlo una vez que hayamos logrado exorcizar los demonios del pasado, del odio y del autoritarismo”*.

Resulta interesante retomar la simbología de estas imágenes, en función del sistema que conforman con otros filmes posteriores. Dieciséis años después del estreno de *La república perdida*, aparece *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), cuyo afiche dialoga con el de la primera. Al igual que *La república perdida*, *Garage Olimpo* presenta la imagen en primer plano de una mujer con los ojos vendados, en una pose similar. En el caso de *Garage Olimpo* el rostro que vemos en primer plano no remite ya a una pieza escultórica universal, sino al rostro Antonella Costa (protagonista del filme), cuyas facciones aniñadas se dejan apreciar con claridad, a pesar del jirón de tela que cubre sus ojos. A diferencia de la intervención que opera Pérez sobre la imagen, la de Bechis apela al realismo; antes que un rostro estetizado (deudor de siglos de historia del arte), el afiche de *Garage Olimpo* nos muestra a una joven despeinada, con un retazo mal cortado que le cubre parte del rostro. Al igual que en *La república perdida*, el nombre del film aparece impreso sobre la tela que veda su mirada; sólo que esta vez, aparece entre paréntesis un epígrafe que deja leer la palabra “desaparecidos”. La intertextualidad entre ambas imágenes, basada en cierta similitud temática y en la economía de la imagen, revela en realidad una resignificación de los términos a partir de los cuales va a ser interpelado este ícono. Resulta sintomático que la imagen que recupera el cine de los 90' para revisar el pasado reciente, sea el de la mujer de los ojos vendados, pero en

esta relectura ya no se aprecia una mirada esperanzadora hacia el futuro; sino una justicia tabicada, símbolo del horror que encierra el pasado reciente.

F01 F02

TRES IMÁGENES REPRESENTATIVAS

A los fines de esta presentación, nos detendremos sobre ciertos momentos del filme que resultan representativos, por presentar formas diferentes de intervención del registro sobre los acontecimientos históricos. Tomaremos para ello, en primer lugar, algunos fragmentos que proyectan la relación entre Yrigoyen y las masas; en segundo lugar la jornada del 17 de octubre de 1945, como momento clave en la constitución de la representación del pueblo, y finalmente una imagen de represión sobre la masas correspondiente al año 1970, como instancia de desintegración en la que la cámara se convierte en actor implicado. Partiremos de la hipótesis de que el tratamiento de la imagen de las masas podría tener cierta caracterización a partir del peronismo.

El primer momento que nos interesa señalar, es la llegada de Yrigoyen al poder, y con él, -según sostiene *La república perdida*- la entrada de las masas en la historia. La interrelación entre líder y masa, trae algunas dificultades a la hora de ser captada en imágenes. Tal como señala Irene Marrone a propósito del documental propagandístico *La obra del gobierno radical* de Cinematografía Valle, Yrigoyen rara vez aparecía en público; lo cual obliga a recurrir al trucaje (en el caso del documental recién mencionado) toda vez que se desea aludir a la relación que el líder ha mantenido con sus seguidores (Marrone, 2003: 78). *La república perdida* en ese sentido, debe enfrentar un problema análogo. Determinado por las posibilidades técnicas del período, el filme de Pérez recurre sobre todo a la fotografía para reconstruir la relación que Yrigoyen supo mantener con la multitud. Aparecen por momentos algunas imágenes filmadas, sobre todo correspondientes a eventos oficiales, capturadas por cámaras que ven desfilar a la multitud desde un lugar de privilegio, sin intervenir en la escena que se desarrolla delante de ellas. La relación entre la cámara y los individuos filmados es de mutua distancia y respecto, dado que la cámara constituía por entonces, un objeto raro en el paisaje.³

Las imágenes fotográficas que recupera el film, captan usualmente planos generales, y la narración apela al zoom como forma de subrayar, quitar o profundizar determinada información visual. El montaje alterna distintas fotografías de situaciones masivas (manifestaciones públicas, inmensos contingentes de inmigrantes, marchas de estudiantes universitarios, etc.) las cuales aluden, en su mayoría, a sectores identificados con el yrigoyenismo. La figura del líder es vinculada a la masa a través de esta alternancia de imágenes, ya que no a la presencia física. Es precisamente el montaje, el que se encarga de unir mediante la yuxtaposición, aquello que no siempre convivió en un mismo tiempo y espacio. Por otra parte, la figura de Yrigoyen es comúnmente evocada a través de retratos sumamente estetizados,⁴ en los que se elige resaltar la mirada del caudillo, su presencia, antes que su inclusión en la masa. La voz en off refuerza esta idea (refiriéndose a Yrigoyen): "*Hombre solitario y misterioso que nunca pronuncia discursos, pero que con su silencio*

se ha ganado una adhesión popular casi religiosa". En este contexto, una fotografía se destaca, no solamente por reunir a Yrigoyen con sus seguidores en una práctica poco usual en la actualidad, sino también por el tratamiento que se le da a la imagen desde la dirección del filme. En ella, a través de un recurso de edición, podemos apreciar un primer plano del rostro de Yrigoyen, inmediatamente seguido por la apertura del plano –vehiculizado por un zoom digital- que nos permite apreciar un núcleo reducido de personas que rodea al líder, hasta alcanzar a una multitud más grande a medida que se termina de ampliar la superficie enfocada. La imagen completa, administrada lentamente por la planificación del guión, nos devuelve una fotografía fascinante y atípica del caudillo caminando entre el pueblo.

Pero sin duda, la imagen más conmovedora, es aquella que narra la muerte de Yrigoyen. La imagen cinética nos permite observar a través de un plano en picado (tomado desde mucha altura), la forma en que el féretro de Yrigoyen es cargado y conducido por la multitud. La imagen (en contraposición a la quietud de la fotografía) permite reforzar la sensación de movimiento de la masa, que en su deslizamiento colectivo recrea la apariencia de una marea humana que pareciera no tener ni principio ni fin.⁵ Se trata de una situación que sólo podría adquirir sentido vista desde arriba, a la distancia, para observar la dimensión del fenómeno. En contra de todo protocolo posible, vemos a la masa cargar el ataúd. Esta característica resulta particularmente llamativa si contrastamos este cortejo fúnebre con los funerales de Eva Duarte y Juan Domingo Perón. En ellos el dolor del pueblo se ve claramente expresado a través de colas interminables de personas –la cámara se detiene sobre todo en las mujeres- que esperan ordenadamente para despedir el cuerpo de Eva. La lluvia no impide a los organizadores ir recorriendo la fila de individuos que se cubren la cabeza con papeles de diario (en alguno de ellos, incluso se llega a leer el titular que anuncia la muerte de Eva), ordenando la hilera que se extiende hasta una lejanía imposible de captar por la lente de la cámara. El funeral de Perón responde al protocolo militar. Vemos columnas de seguidores agrupados hacia los costados de las calles por las que se desplaza el féretro arriba de una cureña. En el caso de Yrigoyen, el lugar de los primeros planos de personas que lloran la pérdida del líder, es reemplazado por el conmovedor plano panorámico de la inmensa multitud; y el lugar del cortejo protocolar, es reemplazado por un acto casi coreográfico, que paradójicamente, pareciera no tener organización alguna, más allá que la evidente normativa de acompañar colectivamente el cuerpo del líder.

El segundo momento que nos interesa recuperar, es la jornada del 17 de octubre de 1945, precisamente por constituir un punto de inflexión en la narración, a partir del cual la masa pareciera por primera vez desde el inicio del film, imbuirse de identidad. A diferencia de las concentraciones que se presentan con anterioridad, las cuales resultan muchas veces difíciles de distinguir y de situar separadas de la figura de su líder (lo cual facilita su intercambiabilidad a lo largo del filme); *La república perdida* permite apreciar el momento de constitución de la identidad de los seguidores de Perón, los cuales pasarán a conformar un ícono fácilmente ubicable sin necesidad de explicitar su contexto de referencia (como se evidencia en la secuencia de títulos del filme). Una de las operaciones que vuelven posible esta diferenciación, está dada por la exhibición del proceso de conformación de la masa. La forma en

que la jornada del 17 de octubre está narrada, implica la descomposición del proceso de constitución del pueblo: vemos a través de un montaje aditivo, la llegada de distintas columnas y grupos a Plaza de Mayo; los observamos avanzar por el centro de la calle de frente a la cámara, o llegar en camiones portando carteles y banderas. La forma en que este proceso es presentado, genera como efecto de sentido la sensación de que esta concentración se diera en forma espontánea, al no evidenciarse ninguna operación de organización. Los carteles con imágenes y leyendas hacen su aparición por primera vez en el filme, atribuyen a Perón el rol originario de darle cohesión e identidad al pueblo. El acompañamiento de la música que caracteriza al film subraya la importancia del acontecimiento, cuya potencia es tal, que pareciera quitarle trascendencia a todo lo sucedido antes de 1945.

Ahora bien, la complejización de las técnicas y dispositivos de captación de imágenes, vuelven posible otro giro en la representación de las masas; el cual no puede ser pensado por fuera del cambio cualitativo que paralelamente se da en su composición. Con el peronismo nuevos sectores sociales irrumpen en el espacio público. El filme reflexiona sobre la visibilidad de estos sectores humildes, y problematiza su estigmatización. En términos visuales, estos cambios influirán en la atribución de un mayor dinamismo tanto en la captación de la imagen como en su objeto: para empezar, la cámara abandona su clásica angulación en picado, para tomar más de cerca, casi al nivel de las cabezas de los manifestantes, las concentraciones. Por un lado, notamos en las masas una actitud más activa –los individuos saltan, sonríen, trepan a los árboles para lograr un mejor lugar de observación, alientan a su líder- y también la cámara busca captar el dinamismo de dicho movimiento con curiosidad, paneando ágilmente y deteniéndose en algunos primeros planos de rostros. A diferencia de la masa “tapiz” –categoría que hemos elaborado para referir a la imagen aérea que permite apreciar cómo la amplitud de la multitud conforma una alfombra humana compuesta por cabezas que cubren la totalidad de una imagen panorámica- que impresiona tanto por su inmensidad, como por el poder de convocatoria del líder;⁶ estas primeras imágenes de masas peronistas permiten en cambio captar la masa de un modo más cercano y detallado. Dentro de este proceso, será la figura de Eva la que ayudará a materializar la diversificación más llamativa: su tarea social centrada en el nuevo rol político de la mujer, y en la atención de los sectores sociales más vulnerables, tendrá su correlato en los primeros planos de mujeres, niños y ancianos que serán cada vez más frecuentes en las representaciones de las masas a partir de su aparición en la narración. Si bien la cámara pierde estabilidad en este proceso, también gana velocidad y variedad a través de travelings y paneos, que incluyen la incorporación de primeros planos y planos medios. A partir de la entrada del peronismo en la historia, la cámara se deja seducir y cautivar por la masa.

El tercer momento en el que nos interesa detenernos, es uno que posee un menor espesor histórico si se lo compara con los otros dos recién analizados, pero que a los fines de este trabajo, resulta de gran importancia para observar un punto de inflexión en la intervención del registro sobre los acontecimientos históricos. Tomaremos para ello un fragmento del film, fechado en el año 1970, en el que se muestra la represión ejercida sobre la masa, momento de

violencia que se relaciona con el corrimiento de la figura de la enunciación. Un antecedente de un desplazamiento de este tipo, ya se había evidenciado a propósito del cordobazo. En relación con las imágenes captadas por el noticiero de Canal 13, *Telenoche*, Mirta Varela describe la oscilación del punto de vista de la cámara (que se encuentra ubicada en el interior de los enfrentamientos que muestran de izquierda a derecha, los avances y retrocesos de ambos bandos); lo cual enfrenta a la audiencia a la inestabilidad de los valores en juego, dificultando la posibilidad de unir en un “nosotros” el registro de esas imágenes (Varela, 2005: 230-231).⁷ En el caso de *La república perdida*, el punto de inflexión se da en un momento posterior a la asunción de Levingston como presidente, en el que la voz en off anuncia la disconformidad del pueblo frente a las acciones del gobierno. Sin explicitar las imágenes de los manifestantes exteriorizando su oposición al gobierno militar, la narración se centra directamente en sus consecuencias, materializadas en la dura represión. Este momento localiza el lugar de enunciación en una posición diferente a la que hasta el momento había mantenido: las corridas encuentran a la cámara en el interior del enfrentamiento, entre los manifestantes, lo cual la ubica en la doble posición de captar desde un lugar de protagonismo los acontecimientos; y al mismo, resguardarse de la represión militar. Los rápidos y desprolijos paneos tomados por una cámara en mano, nos permiten compartir la sensación de vértigo y peligro que viven los manifestantes; mientras la imagen absorbe los empujones que recibe el camarógrafo al intentar filmar unos camiones hidrantes que doblan por la esquina de la calle, entre sonidos de disparos y voces que gritan “asesinos”. El modo en que el lugar de enunciación se ve implicado en la acción, se deja percibir con claridad en un fragmento en el que la intensidad de movimientos obliga al camarógrafo a apiñarse junto a otras personas en el hueco de un edificio en busca de resguardo. En dichas condiciones, debido a la escasez de espacio, la cámara sólo alcanza a tomar –de un modo casi involuntario- primeros planos desenfocados de todo cuanto se halla alrededor, hasta que finalmente la imagen funde a negro con el sonido de un disparo. La decisión de incluir estos fragmentos, que no aportan en sí mayor información a ya la enunciada (y que tampoco coinciden con la figura de enunciación dominante en el film), funciona como una toma de posición política y estética. La inclusión de tomas subjetivas, refuerza la intención de identificar la posición del espectador con la del pueblo; y en este caso particular, con la lucha en defensa de la democracia.

A los fines de este análisis, nos importa destacar la posición comprometida que adopta la cámara en estos fragmentos, por proponer una mirada enunciativa diferente a las anteriormente descriptas. A diferencia del lugar de espectador privilegiado que adopta la cámara hasta los años 50' (manteniéndose al margen de los sucesos); ubicándose en el mejor lugar posible desde donde poder captar los acontecimientos; la década del 60' instala un quiebre, a partir del cual en muchos casos el camarógrafo pasará a ser un actor implicado en los sucesos; y las imágenes pasarán a ubicarse en el centro mismo del conflicto. Una forma de interpretar este desplazamiento que se da en la figura del enunciatador, es a partir del proceso de politización en el campo intelectual que se dará durante las décadas del 60' y 70'; contexto en el cual tanto la pluma como la cámara serán utilizadas muchas veces como armas de lucha (Gilman, 2003).

A MODO DE CIERRE

El análisis de distintos momentos que componen el film *La república perdida* nos permite desandar el camino a través del cual ciertas imágenes han quedado cristalizadas en nuestra memoria, como narraciones privilegiadas del período de transición a la democracia. Dichas imágenes implican un lugar de enunciación determinado, pero también, una toma de posición que no queda eximida en el caso de trabajar con material de archivo. Si toda estética determina una ética, en el caso de *La república perdida*, ésta pareciera enarbolarse al deseo de justicia, apoyado en una serie de dicotomías presentes a lo largo del filme. En ella, el lugar de la masa está signado por su oposición a las figuras de los militares y la oligarquía. Esas mismas dicotomías, aparecerán luego en la propuesta populista-republicana de Alfonsín, a partir de la cual, se intentaba impulsar a los argentinos hacia la república: “*El relato recuperaba las tradiciones populares, y presentaba una visión global de la historia doblemente polar: oligarquía-autoritarismo vs. pueblo-democracia*” (Palermo, 2004: 170). Las marcas de época son evidentes en una película que busca cerrar las heridas abiertas por la dictadura de cara a las elecciones democráticas.

Como sostiene Vicente Palermo, erigir el edificio de la patria republicana presupone hacerlo sobre la memoria, pero también sobre olvidos y generosas indulgencias; “*si a pesar de todo, lo **mejor que tenemos** seguía siendo el pueblo, lo que debía recordarse y olvidarse de diez años en los que, tanto en la breve democracia como en la más prolongada dictadura, vastos sectores sociales habían sido algo más que meros espectadores de escena, debía permitir que aquella convicción se mantuviera en pie*” (Palermo, 2004: 171). En el caso de *La república perdida* esta paradoja toca un extremo: el filme presenta al pueblo como el gran protagonista de una historia cuyos pormenores desconoce.

NOTAS

¹ Recién 20 años más tarde del surgimiento de *La república perdida*, pudieron ser recuperadas por medio de la restauración, copias de películas que amplían y diversifican las imágenes ilustrativas de momentos clave de la historia argentina como *Mayo del 1969: los caminos de la liberación* (Grupo de realizadores de Mayo, 1969), o *La marcha sobre Ezeiza* (Carlos Nine, 1973).

² Por fuera de su carrera como montajista, Miguel Pérez también se desempeñó como guionista en los filmes *Río arriba* (de la Orden, 2004) y *La república perdida II* (Pérez, 1986); e intérprete en el cortometraje *Vete de mí. Una de mis pasiones* (Ponce, 1996).

³ La distancia y el respeto muchas veces materializan en el saludos que los actores dirigen a la cámara, en ocasiones sacándose el sombrero, levantando pañuelos, o simplemente levantando el brazo.

⁴ Aún cuando en determinados pasajes del filme se hace referencia a un Yrigoyen mayor, limitado en sus poderes, se sigue apelando a una imagen muy cuidada del líder, en la que se omite la flaqueza o el paso del tiempo.

⁵ El discurso de la voz en off refuerza el dolor del pueblo ante la muerte de su líder: “*El 3 de julio de 1933 es un día de lágrimas, y quien llora es el pueblo que siente el desamparo de haber perdido a su caudillo. Ha muerto Hipólito Yrigoyen. No se le pudo comprobar delito ni irregularidad alguna en su función de gobernante; simplemente porque no los había cometido. La muerte lo había sorprendido en la austeridad y la pobreza*”.

⁶ El filme recurrirá reiteradamente a este tipo de imágenes para aludir a la entrega que el pueblo manifiesta por Eva y Juan Domingo Perón.

⁷ Sobre las imágenes del cordobazo consultar Mestman, Mariano y Peña, Fernando M.: “Una imagen recurrente. La representación de Cordobazo en el cine argentino de intervención política” en Cuadernos Críticos de Comunicación y Cultura, N° 1, Buenos Aires, primavera de 2005.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Belting, H. (2001). *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard.

Getino, O. (2005). La voluntad de cambio (1982-1983). En Getino, O., *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable* (pp. 76-81). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.

Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lusnich, A. L., Kriger, C. (1994). El cine y la historia. En España, C. (comp.), *Cine argentino en democracia 1983 / 1993* (pp. 83-103) Buenos Aires: Fondo de las Artes.

Manetti, R. (1994). Cine testimonial. En España, C. (comp.), *Cine argentino en democracia 1983 / 1993* (pp. 257-271). Buenos Aires: Fondo de las Artes.

Marrone, I. (2003). La filmografía institucional de propaganda política. En Marrone, I., *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino* (pp. 75-97). Buenos Aires: Editorial Biblos.

Mestman, Mariano y Peña, Fernando M. (2005). Una imagen recurrente. La representación de Cordobazo en el cine argentino de intervención política. *Cuadernos Críticos de Comunicación y Cultura*, 1, (pp. 47-62).

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.

Palermo, V. (2004). Entre la memoria y el olvido: represión, guerra y democracia en la Argentina. En Novaro, M. y Palermo, V. (comps.), *La historia reciente. Argentina en democracia* (pp. 169-191). Buenos Aires: Edhasa.

Varela, M. (2005) 1969: la historia en directo. En Varela, M. *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna (1951-1969)* (pp. 227-265). Buenos Aires: Edhasa.

Varela, M. (2006) *La representación de las masas: Imágenes en los medios de comunicación en Francia y Argentina (1968-1986)*. Proyecto de investigación presentado en la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, convocatoria 2007.