

Las figuras ausentes. Revisiones del pasado dictatorial en el cine argentino de los 80

Marcela Visconti¹

Resumen

La inmediata postdictadura fue una etapa que, asumiéndose como *el* presente democrático, necesitaba marcar su diferencia irreductible con el pasado “autoritario”. Las primeras revisiones fílmicas sobre el pasado dictatorial surgidas en esos años proponían un reconocimiento de lo acontecido en clave de denuncia. Un filme representativo de ese primer momento es *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo. Históricamente esta película ha sido pensada como portadora de una visión simplista del pasado basada en la explicación de la teoría de los dos demonios y favorecida a su vez por una caracterización maniquea de las situaciones y de los personajes. Actualmente existen algunos estudios críticos que revisan esta posición, ya sea para confirmar la lectura canónica del filme en el marco de nuevas problemáticas o, como pretende este trabajo, para indagar otros sentidos posibles. Con esta idea, el abordaje crítico que propongo apunta a mostrar que, siendo uno de los filmes más representativos del período de la transición democrática, *La historia oficial* opera cierto corrimiento dentro de las fórmulas ficcionales del momento.

¹ Magíster en Comunicación y Cultura por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente escribe su tesis doctoral sobre figuraciones del dinero en el cine argentino de los 80. Es integrante de la cátedra “Análisis de Películas y Críticas Cinematográficas” de la Carrera de Artes (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) e investigadora del equipo UBACyT dirigido por Ana Amado sobre violencia y políticas de representación en el contexto argentino y latinoamericano de las últimas décadas.

Las figuras ausentes. Revisiones del pasado dictatorial en el cine argentino de los 80

No fueron pocos los que participaron o dieron su consentimiento a la ejecución de estos crímenes. Multitudes fueron los indiferentes.

Héctor Schmucler

Una sociedad inocente

En los años de la recuperación democrática la idea de que el terrorismo de Estado había sido una respuesta al terrorismo ejercido por las organizaciones armadas proporcionó un núcleo de significación hegemónico para explicar el pasado dictatorial, que se conoció como la *teoría de los dos demonios*. Esa idea de bandos enfrentados que cristalizó en la figura de los “dos demonios” cobró fuerza a partir de una interpretación del prólogo del *Nunca más*² que Ernesto Sábato abrió con la siguiente afirmación: “Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda” (CONADEP 1999 [1984]: 7). Este contexto de la apertura democrática también contó con una versión de los “dos demonios” en el campo jurídico, en primer lugar, a través de la decisión presidencial de procesar simultáneamente a las cúpulas militares y las de las organizaciones armadas y, luego, en el alegato final del Juicio a las Juntas que condenaba la guerrilla y la violencia armada, las cuales debían ser reprimidas por el Estado pero -a diferencia de lo que había acontecido en el período dictatorial- dentro de un marco de legalidad. Hay que recordar que más allá de ese momento particular en el cual cobró fuerza, la figura de los “dos demonios” no nació en 1983 con la democracia. Sino por el contrario, como advierte Hugo Vezzetti al indagar sus condiciones de surgimiento en nuestra sociedad, esa idea “ya estaba presente en la visión de muchos en las vísperas del golpe militar” (2009: 121). En el rechazo de la sociedad tanto a las acciones terroristas de la Triple A como de las organizaciones de la guerrilla urbana. En la “exaltación de la violencia en las visiones del terrorismo subversivo y del terrorismo estatal” resultante -según Vezzetti- de “la común reducción militarista de los conflictos sociales y políticos a una guerra” (2009: 125).³ Y, por otra parte, también en el discurso

² Tras su asunción como presidente en diciembre de 1983, Raúl Alfonsín creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) para investigar la represión y las desapariciones acontecidas durante la dictadura. El informe de la CONADEP fue presentado en un programa televisivo a mediados de 1984, entregado al presidente un par de meses después y publicado en el libro *Nunca más* hacia finales de ese mismo año.

³ Héctor Schmucler también se refiere a esta opción por la violencia armada y la guerra de parte de un sector de la militancia política como signo de la época:

La violencia en la Argentina fue producto -entre otras causas- de un ascendente y consciente objetivo perseguido por formaciones políticas que veían en la guerra el único camino posible para el logro de sus ideales. La guerrilla fue una respuesta histórica, una manera de interpretar la historia, y no solamente la reacción ocasional ante una coyuntura determinada. El “clima de época” naturalizaba la violencia armada como un transitar necesario para eliminar la permanente violencia que significaba la injusticia y la humillación cotidiana que la humanidad ofrecía como espectáculo (1999: [online]).

con el que las Fuerzas Armadas pretendieron justificar su intervención, con referencia al cual Carlos Altamirano plantea que “podría decirse incluso que el régimen militar fue el primero en explotar políticamente lo que más tarde se conocería como ‘teoría de los dos demonios’” (2001: 48). A favor de este argumento, Altamirano trae a colación el primer mensaje de Videla como presidente, en el que el dictador recurre a esa figura antitética para explicar el estado de ánimo social: “El uso indiscriminado de la violencia de uno y otro signo sumió a los habitantes de la Nación en una atmósfera de inseguridad y temor agobiante” (Videla citado por Altamirano 2001: 48). “¿Qué pretendía con esa referencia a las dos violencias sino fundar, en una representación *que ya circulaba*, la necesidad de la dictadura para que el Estado recuperara el monopolio de la violencia legítima?”, se pregunta Altamirano (2001: 48, la cursiva es mía).⁴

Los puntos de inconsistencia y los problemas que presenta el modelo explicativo de los “dos demonios” han sido señalados en innumerables intervenciones críticas y debates teóricos. En principio, es evidente que no se puede poner en pie de igualdad al terrorismo insurgente y a la violencia ejercida desde un Estado que así pervierte una de sus funciones fundamentales como es la de proteger a los ciudadanos. Además, no es un dato menor que cuando se produjo el golpe de Estado en 1976 las organizaciones armadas ya estaban prácticamente derrotadas, de modo que la desproporción de fuerzas invalida el supuesto fundamento de la equiparación, en tanto uno de los “demonios” no era tal. Por otra parte, en el hecho de justificar la represión estatal como una reacción necesaria para hacer frente a la violencia de la insurgencia armada hay una falacia que promueve una visión exculpatoria del accionar militar. Porque si “la guerrilla era responsable por la pérdida de la democracia y por el reinado del terror”, advierte Judith Filc, entonces “la responsabilidad de los militares y sus aliados civiles disminuía” (1997: 211). Otra de las objeciones a este modelo explicativo del pasado que reduce la complejidad del proceso social a la acción de dos terrorismos enfrentados radica en que ubica a la sociedad en una posición de inocencia. En esta “posición de una sociedad que ha encontrado en la figura de los ‘demonios’ la confirmación de su inocencia y su ajenidad frente a la barbarie que se desplegaba ante sus ojos” Hugo Vezzetti (2009: 15) encuentra el efecto más pernicioso de ese *mito* explicativo.

Me interesa recuperar esta cuestión sobre la inocencia de la sociedad a través del abordaje crítico de una película que, por diversas razones, ha quedado fijada en los estudios sobre cine argentino, y también dentro del campo más amplio de la crítica social y cultural, como el exponente por antonomasia del contexto del retorno democrático. Me refiero a *La historia oficial* de Luis Puenzo, que arribó a la pantalla en abril de 1985, en el mismo momento en que comenzaban las audiencias del juicio a los comandantes que habían estado al frente del gobierno durante la dictadura, procesados por violaciones a los derechos humanos.⁵ En relación con ese contexto histórico particular del pasaje a la democracia, *La historia oficial* fue interpretada como un relato que actualizaba y hacía suya la explicación de los “dos demonios”, incluso aunque – como sostiene Gonzalo Aguilar en un artículo reciente- “no hay elementos en el film

⁴ Sobre el uso por parte de los militares de la teoría de los “dos demonios” para justificar su intervención puede verse también el estudio ya citado de Vezzetti (ver 2009: 121).

⁵ El Juicio Oral y Público a los nueve ex miembros de las Juntas Militares que gobernaron el país durante la dictadura tuvo lugar en Buenos Aires entre abril y diciembre de 1985. El proceso judicial probó que lo que los organismos de derechos humanos denunciaban y los militares negaban, era verdad. Los militares que habían ejercido el poder fueron condenados por graves violaciones a los derechos humanos. Al subordinar el poder militar a la justicia civil, el juicio tuvo un gran impacto social como un símbolo contundente a favor de la institucionalidad democrática recientemente recuperada que era importante fortalecer.

que afirmen esta posición” (2012: 116). De existir algún elemento en *La historia oficial* que remite o se conecta con las significaciones de los “dos demonios”, sería en todo caso la idea de una sociedad que se percibe a sí misma como inocente, aunque –según trataré de mostrar en lo que sigue- esto no quiere decir que en la película haya una defensa ni tampoco una adhesión implícita a esa teoría en tanto marco explicativo de las atrocidades acontecidas durante la dictadura.

Lo pensable de una época

La interpretación de *La historia oficial* en vinculación con la teoría de los “dos demonios” definió la lectura canónica del filme que prevaleció en el campo de los estudios críticos de cine, tanto en el ámbito académico como en el del periodismo especializado. Más allá del mérito de haber contribuido a visibilizar la tragedia argentina a nivel internacional en un momento en el que esto era necesario, *La historia oficial* fue considerada como una película comercial bien filmada,⁶ portadora de una visión simplista del pasado favorecida por el maniqueísmo de situaciones y personajes, y en la que la apelación a lugares comunes y recursos emotivos obturaba una discusión genuina sobre lo que acababa de suceder en los años previos.⁷

Esa línea interpretativa asociada a la teoría de los “dos demonios” marcó la lectura de otros ejemplos fílmicos de mediados de los 80 y devino una clave de lectura para el cine de la época. En un trabajo publicado en 2008 el cineasta David Blaustein (vinculado con el mundo del cine también desde el periodismo y la gestión institucional) realiza, a modo de periodización, un recorrido por la cinematografía nacional desde la última dictadura hasta los años más recientes. Al referirse a la etapa de la recuperación democrática, Blaustein define el cine de entonces en relación a la teoría de los “dos demonios”:

[...] en el retorno democrático [hubo] un cine que claramente acompañó la teoría de los dos demonios y que nosotros vituperamos mucho. Francamente estoy arrepentido de haberlo vituperado tanto, aunque sí había que cuestionarlo discursivamente. Fue un cine vinculado a la gestión de Manuel Antín al frente del Instituto Nacional de Cinematografía. Fue un cine –por lo que sea: necesidad, desesperación, culpa, marketing, etc.– que descorrió mal el velo de la dictadura: *La historia oficial*, de Luis Puenzo; *Hay unos tipos abajo*, de

⁶ Una de las críticas que recibió la película tiene que ver con un aspecto de esa “calidad” en una imagen diseñada según parámetros publicitarios que Puenzo (con una prestigiosa trayectoria en el campo del cine publicitario) maneja con suma destreza. En *La historia oficial* hay imágenes cuidadas al detalle que, por momentos, parecen responder a la estética publicitaria para crear ciertas perspectivas o composiciones espaciales con un efectismo visual no justificado en el marco de la escena. Este es uno de los ejes del argumento crítico de Raúl Beceyro (1997) [1985] quien, en su crítica del filme publicada unos meses después del estreno, analiza algunos de esos planos puntuales.

⁷ Actualmente esta interpretación está siendo revisada, ya sea para indagar otros sentidos posibles (como pretende este trabajo, en correspondencia con los fundamentos expuestos en la convocatoria de este congreso por los coordinadores de la mesa en la que participo) o para confirmar la lectura canónica del filme en el marco de nuevas problemáticas. Adoptando esta última opción, Emilio Bernini ha realizado una lectura muy atenta del filme en su conferencia “Inocencia, miedo y oportunidad. El cine argentino durante el terrorismo de Estado y la democracia”, dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA el 25 de noviembre de 2010.

Rafael Filippelli; *Los días de junio*, de Alberto Fisherman. En este cine no se percibía el intento de querer entender qué fue la dictadura (2008: 155).

Las palabras de Blaustein expresan esa concepción generalizada sobre el cine de aquel período que esta ponencia se propone revisar. Que la idea de los “dos demonios” impregne los argumentos de muchos relatos fílmicos ¿significa necesariamente que sea *el* rasgo definitorio del cine realizado en aquella etapa?⁸ Creo que asumir la generalización de que el cine de entonces proponía una explicación del pasado dictatorial a partir de la teoría de los “dos demonios”, lleva a homogeneizar las posibles diferencias, aunque sean sutiles, entre las distintas películas. En contraposición a esta solución reduccionista, me interesa más bien poder captar matices y singularidades que permitan trazar un panorama menos simplificador del cine argentino de los 80.

Habría que preguntarse, por ejemplo, ¿cómo los distintos relatos fílmicos procesan la lógica de los “dos demonios”? ¿a través de qué elementos textuales concretos se expresa esa lógica? ¿con qué recursos temáticos o motivos, recurrentes o singulares, a través de qué figuras y artilugios narrativos, visuales, discursivos? Por otra parte además, esa concepción de que la explicación de los “dos demonios” se actualiza en las tramas fílmicas de los 80 ¿no es resultado también de una *lectura de época*, es decir, ajustada al marco de un contexto histórico social específico que en cierto sentido –como sucede en todas las épocas– ponía límites a lo entonces *pensable*? ¿Cómo identificar el punto de corrimiento entre una narración que expresa la idea de los “dos demonios” y una lectura que construye esa idea como una línea de interpretación textual hegemónica propia de la época? Y, más aún, ¿en qué medida y en qué dirección lo pensable –*el pensable*– de nuestro presente viene a renovar el espectro de preguntas que les podemos formular a las películas de los 80 para acaso encontrar en ellas otras respuestas?

Saber/no saber

La historia oficial está protagonizada por Alicia (Norma Aleandro), una profesora de historia argentina que, hacia el final de la etapa dictatorial, toma conciencia de lo acontecido en esos años nefastos. Esa toma de conciencia tiene que ver con el reconocimiento de la verdad acerca del origen biológico de su hija de cinco años: la niña, traída por su marido apenas nacida en 1978, es hija de padres desaparecidos. Este episodio del pasado –la acción transcurre en 1983– da la clave de la conexión que vincula al grupo empresarial, en el cual el marido de Alicia se desempeña como un ejecutivo de alto rango, con los militares. Es por esa relación de complicidades y favores mutuos que Roberto Ibañez (Héctor Alterio) consigue a la bebé de la cual se apropia (“...y de pronto apareció esta posibilidad en la oficina de Roberto” –dice Alicia refiriéndose a la beba–). En la ponencia que presenté en la edición anterior de este congreso centré mi trabajo precisamente en este punto: la complicidad empresarial con

⁸ Según acabo de aclarar, el pasaje de Blaustein me interesa en tanto es representativo de una visión preponderante sobre las películas de los primeros años de la democracia y por eso lo cité. Lo que quiero discutir es esa visión hegemónica que define el cine de entonces en relación a la teoría de los “dos demonios”. Hacia esa dirección apunta el propio Blaustein con el reparo que pone a su arrepentimiento por haber vituperado el cine de los 80. En esa salvedad hay un punto legítimo desde dónde cabe definir ese cine y cuestionarlo: desde los procedimientos formales y los recursos temáticos que pone en juego, desde su modo de narrar, o sea, como dice Blaustein, desde lo *discursivo*.

la dictadura motivada por un interés económico. Uno de los filmes estudiados en ese trabajo anterior fue *La historia oficial*, el cual –como entonces mencioné– también expone otras facetas de la complicidad civil, desde aquella ligada a la iglesia hasta la complicidad como negación social. En esta ponencia voy a retomar este último aspecto de la complicidad social como eje de lectura de la película de Puenzo.

La complicidad civil es una cuestión compleja que remite a conductas, acciones y fenómenos de diversa índole, los cuales tienen en común el haber consentido, en mayor o en menor medida y de distinta forma, el programa dictatorial. Uno de los modos en que operó la complicidad en la sociedad en su conjunto fue a través de los mecanismos del silencio y de la negación. Estos mecanismos ponen en juego la cuestión del saber/no saber que está ligada a una de las significaciones de los “dos demonios” que quisiera pensar en conexión con *La historia oficial*: la autopercepción como inocente por parte de la sociedad. Porque la supuesta inocencia encuentra justificación en la pretensión de *no saber*. Se quiere creer que no se sabe como justificativo de la indiferencia o la negación de lo que sucedía frente a los propios ojos. Sin embargo, como señala Pilar Calveiro:

Si había algo que no se podía aducir en ese momento era el desconocimiento. Los coches sin placas de identificación, con sirenas y hombres que hacían ostentación de armas recorrían todas las ciudades; las personas desaparecían en procedimientos espectaculares, muchas veces en la vía pública. Casi todos los sobrevivientes relatan haber sido secuestrados en presencia de testigos.⁹ Decenas de cadáveres mutilados de personas no reconocidas eran arrojados a las calles y plazas. Los periódicos, de gran circulación en Argentina, no hablaban de los campos de concentración pero sí de personas que desaparecían, cadáveres no identificados, enfrentamientos que arrojaban muchos muertos “guerrilleros” y ningún militar, cuerpos destrozados con cargas explosivas, calcinados, ahogados, y muchísimos tiroteos (...) Con ese ambiente en las calles y esta información en los periódicos nadie podía aducir desconocimiento (2001: 149-150).¹⁰

Frente a lo que pasaba y se veía que pasaba, hubo por parte de la sociedad un *hacer como que no se sabía*. Este fue uno de los niveles en los que operó la complicidad social. Es lo que señala el profesor Benítez (Patricio Contreras), un colega de Alicia, cuando ambos pasan frente a una marcha por los desaparecidos: “Siempre es más fácil

⁹ Entre los testimonios de jóvenes hijos de padres desaparecidos integrantes de la agrupación HIJOS, recogidos por Juan Gelman y Mara La Madrid en el libro *El flaco perdón de Dios*, Ana Laura relata: “cuando mi papá llegó, afuera, afuera de mi casa, había un montón de gente esperando que mi papa llegara para ver cómo se los llevaban, sabían que estaban los militares esperando a mi papa adentro de mi casa y nadie, nadie fue capaz de decir no entres porque te están esperando, nadie. Y esas cosas son las que no me olvido” (en Gelman y La Madrid 1997: 47).

¹⁰ La serie de noticias que recopila León Ferrari en 1976 bajo el título *Nosotros no sabíamos* expone el tratamiento de los crímenes de la dictadura por parte de los periódicos de la época que publicaban noticias de enfrentamientos, accidentes o apariciones de cuerpos en las que era fácil darse cuenta de que se trataba de asesinatos. “Cómo era posible que la gente dijera ‘nosotros no sabíamos’ si de los diarios se podía adivinar que era la dictadura la que mataba”, se pregunta Ferrari (en Prieto [online] 2012). La serie se puede ver en el sitio web del artista: <http://leonferrari.com.ar/>

creer que no es posible, ¿no? Sobre todo porque para que sea posible se necesitaría mucha complicidad, mucha gente que no lo pueda creer aunque lo tenga adelante”. El comentario de Benítez da a entender que Alicia es una de esas personas “cómplices” a las que les resulta más fácil creer que no es factible que suceda lo que tienen frente a los ojos y parecen no querer ver. En una observación sobre la película, Alejandro Agresti cuestiona esa ceguera de la protagonista como inverosímil: “del que había desaparecido, del que tenía el problema, no se hablaba. Entonces, el problema lo tiene el facineroso y su mujer facinerosa, profesora de historia, de quien me quieren hacer creer que nunca supo nada” (citado por Oubiña 1993: 81). En realidad, no es que Alicia “nunca supo nada”. El personaje de Alicia es una encarnación por excelencia de la complicidad social como negación: hace como que no sabe, prefiere no pensar, pasa por alto los indicios, les resta importancia, hace la vista gorda, en resumen, se desentiende. En lo que sigue voy a analizar cómo se manifiesta en el relato esta tensión entre el saber/no saber.

La anagnórisis

Voy a considerar tres fragmentos de *La historia oficial* que, en conjunto, dan cuenta y sintetizan el proceso de transición interno de Alicia, quien debe asumir que lo que había pasado y estaba pasando en el país no sucedía afuera y a otros sino “puertas adentro” en su propia casa. Con la toma de conciencia de la protagonista, *La historia oficial* se posiciona en ese momento histórico de reconocimiento público de los crímenes de los represores bajo el signo de la alegoría: la toma de conciencia del personaje sería la que debe realizar toda la sociedad argentina.

El primer momento está dado por el reencuentro de Alicia con su amiga Ana (Chunchuna Villafañe) regresada del exilio, quien le cuenta su experiencia como prisionera en un centro clandestino de detención antes de haber abandonado el país. En su relato Ana dice que en el lugar donde estuvo detenida nacían bebés que separaban de sus madres para dárselos a “esas familias que los compraban sin preguntar de dónde venían”. Al escuchar estas palabras Alicia se siente interpelada y reacciona poniéndose a la defensiva: ¿“Por qué me decís eso a mí?””. Luego se da vuelta y su rostro, como si se hubiera quedado pensando en algo, expresa preocupación (ver la imagen que sigue). La reacción adoptada por Alicia en este pequeño incidente sugiere que, en realidad, por más que no quiera saber, sí sabe.



El segundo momento se corresponde con la escena en que las abuelas (que están buscando a sus nietos) se presentan a la salida del jardín de infantes donde Alicia ha ido a retirar a su hija Gaby (Analía Castro). En esta instancia las abuelas son presentadas por el relato como una amenaza: la oposición entre las mujeres y la protagonista aparece marcada a través de una alteridad espacial entre los “dos bandos”, sostenida y subrayada a su vez por un enfrentamiento de las respectivas miradas. En la construcción de la escena la cámara permanece casi siempre del lado de Alicia, favoreciendo con ello la identificación con su posición de víctima a expensas de las mujeres paradas en la vereda de enfrente con una actitud con la que parecieran estar acosándola. ¿Qué es lo que teme Alicia?



Por último, el tercer momento tiene lugar cuando se produce el reconocimiento de la verdad que va a llevar a la protagonista a tomar conciencia de la real dimensión de los hechos. Alicia ha ido a dejar a su hija al jardín y se encuentra nuevamente allí con una de las abuelas que la está esperando, a quien finalmente acepta escuchar. Como puede observarse a continuación, el acercamiento entre las dos mujeres está marcado en términos espaciales: ambas aparecen reunidas en un plano que resuelve así la disyunción espacial que previamente las enfrentaba. De modo que en los dos casos la construcción de la puesta en escena contribuye a significar y a resaltar el conflicto que moviliza el avance del relato.



Entonces en este último momento la protagonista va a asumir la verdad: lo que antes *supuestamente* no sabía y ahora confirma es que su hija de cinco años, traída por su marido apenas nacida, es hija de padres desaparecidos. Sin embargo, que la anagnórisis se produzca no cambia el hecho de que lo que el filme está mostrando es la vida de una familia de apropiadores, obligando así al espectador a entrar, bajo el amparo consolatorio de su identificación con la protagonista “inocente”, a ese mundo familiar que cobija encubrimientos, secretos, negaciones, dudas, culpas, alianzas con el poder, etc. Más allá de la construcción del personaje de Alicia como “víctima del ocultamiento de su marido” y, en este sentido “inocente”, el relato propone una identificación con la mujer del apropiador de una beba con la que ella se quedó. Lo sepa o no, Alicia también es una apropiadora. Considerada desde esta perspectiva la operación resulta en cierto sentido perturbadora, en la medida en que desde una mirada ingenua, tal vez más allá de lo que se proponía, *La historia oficial* está adentrándose en una *zona gris*, al ubicarnos del lado de “los malos” a través de la conciencia de quien se está reconociendo como tal.

El problema radica en que el filme rescata el cambio de actitud de Alicia, en cuanto a *querer saber* la verdad, para redimirla y no llega a cuestionar el hecho de que la mujer no se haya preocupado por *saber* mucho antes. Porque la decidida toma de conciencia de Alicia tiene lugar después de varios años de haber hecho a un lado sus sospechas sobre el origen de su hija... la complicidad está en ese tiempo de “haber hecho como que no pasaba nada”, en el silencio como negación. Como vimos, en el relato hay indicios fehacientes de ese ocultamiento por parte de Alicia. Lo problemático es que no sea condenado por el filme. Como si al final, el cambio de actitud de la heroína bastase para saldar un pasado de desentendimiento y de falta de responsabilidad y compromiso con una realidad que no se podía pasar por alto así nomás. Ese cambio a favor del saber la verdad “oculta”, que encubre su anterior pretensión de no saber, favorece la percepción del personaje de Alicia como “inocente”, aunque no lo sea. Este sería el rasgo que remite a esa significación de los “dos demonios” según la cual la sociedad se sentía ajena, y por eso inocente, frente a lo que estaba sucediendo. Las *multitudes de indiferentes* a las que se refiere Schmucler en el pasaje que utilicé como epígrafe.

Palabras finales

Mi abordaje de *La historia oficial* ha intentado señalar algunos matices y singularidades de la película con la idea de repensar el panorama del cine argentino de los 80 desde una mirada que no tienda a uniformarlo de manera unívoca u homogénea bajo el estigma de los “dos demonios”. En *La historia oficial* no hay una explicación de la dictadura a partir de la idea de dos terrorismos enfrentados, los *dos demonios*. Aunque una significación particular de esta idea, ligada al desentendimiento de la sociedad frente a lo que estaba aconteciendo, se juega a través del trayecto narrativo en busca de una verdad “oculta” por parte de la protagonista. La cuestión del saber y de la inocencia está implicada en la reacción de la sociedad en el momento en que los crímenes de la dictadura fueron reconocidos públicamente, que es cuando se realiza el filme. En correspondencia con ese contexto histórico específico, la cuestión marca una línea de interpretación textual hegemónica. Más allá de ella, se podría abrir el ángulo de enfoque en la lectura del filme para significar otras cuestiones presentes en *La historia oficial*. Por ejemplo, la complicidad empresarial, que es un tema casi ausente en las

ficciones del cine argentino, en las que aparece sólo de modo tangencial o en forma conexas a la trama principal. En ese sentido en uno de los primeros apartados decía que desde *lo pensable* de nuestro presente podemos intentar formular nuevas preguntas a las películas y construir otras *figuras* que hasta hoy parecen *ausentes*, tal vez porque no hemos podido o porque no supimos significarlas.

Bibliografía

Aguilar Gonzalo Moisés (2012) “La historia más allá del cine (el documental argentino y el retorno de la democracia)”, *Archivos de la filmoteca*, nro. 70, octubre, pp. 107-117.

Altamirano Carlos (2001) “Contra nuestra propia certidumbre”, *Puentes*, Nro.5, octubre, pp. 46-49.

Beceyro Raúl (1997) *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.

Blaustein David (2008) “La mirada del cine: de la dictadura hasta hoy”, en Alicia Lo Giúdice (compiladora) *Centro de Atención por el Derecho a la Identidad de Abuelas de Plaza de Mayo. Psicoanálisis: Identidad y Transmisión*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo, pp. 153-158.

Calveiro Pilar (2001) [1998] *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

CONADEP (1999) [1984] *Nunca Más*. Buenos Aires: Eudeba.

Filc Judith (1997) *Entre el parentesco y la política: familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Biblos.

Gelman Juan y Mara La Madrid (editores) (1997) *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta.

Oubiña David (1993) “Exilios y regresos”, en Claudio España (compilador) *Cine argentino en democracia 1983/1993*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 69-81.

Prieto Sol (2012) “Se quedó acá y lo mataron”, entrevista a León Ferrari, *Página 12* [online], 26 de marzo, [consultado el 3 de agosto de 2012]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/1-58385-2012-03-26.html>.

Schmucler Héctor (1999) “El olvido del mal. La construcción técnica de la desaparición en la Argentina”, *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica* [online], nro. 3, [consultado el 9 de agosto de 2013]. Disponible en: <http://www.revista-artefacto.com.ar/revista/nota/?p=76>

Vezzetti Hugo (2009) [2002] *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.