

## El uso de imágenes de archivo para representar la Historia y las multitudes populares en el cine de la transición democrática

Por Viviana Montes\*

**Resumen:** En un país como Argentina, sin tradición archivística y con bastante desdén por su conservación, realizar una película con imágenes de archivo equivale a rescatar fragmentos de la Historia para evitar que caigan en un inevitable olvido. Durante la transición democrática se identifica un especial interés por recuperar este tipo de imágenes y producir filmes de montaje que permitan reflexionar sobre el pasado. Asimismo, se evidencia una particular valoración por la inclusión de las multitudes populares que protagonizaron los diferentes momentos de la Historia nacional. Se propone analizar una selección de películas que conjugan estas características para indagar el vínculo de esos textos audiovisuales con el pasado que recuperan y con su propio contexto de producción. Los filmes a trabajar son: *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983); *Evita quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignona, 1984); *Permiso para pensar* (Eduardo Meilij, 1989) y *D.N.I. (La otra historia)* (Luis Brunati, 1989).

**Palabras clave:** transición democrática, imágenes de archivo, montaje, representaciones de la Historia, representaciones de multitudes populares.

**Resumo:** Em um país como a Argentina, sem tradição arquivística e com muito desprezo pela conservação, fazer um filme com imagens de arquivo equivale a resgatar fragmentos da História para evitar que caiam em um inevitável esquecimento. Durante a transição democrática, identifica-se um interesse especial em recuperar este tipo de imagens e produzir filmes de montagem que permitam refletir sobre o passado. Da mesma forma, há evidências de uma apreciação particular pela inclusão das multidões populares que desempenharam um papel nos diferentes momentos da história nacional. Propõe-se analisar uma seleção de filmes que combinem essas características para questionar o vínculo desses textos audiovisuais com o passado que eles recuperam e com seu próprio contexto de produção. Os filmes a trabalhar são: *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983); *Evita quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignona, 1984); *Permiso para pensar* (Eduardo Meilij, 1989) y *D.N.I. (La otra historia)* (Luis Brunati, 1989).

**Palavras-chave:** transição democrática, imagens de arquivo, montagem, representações da história, representações de multidões populares.

**Abstract:** In Argentina the lack of an archival tradition is compounded by a disdain for conservation; therefore, films made with archival images implicitly preserve fragments of history. During the democratic transition there was a particular interest in recovering archival images to allow for a reflection on the

past. Likewise, films made during this period show a particular appreciation of the role of the masses in different moments of national history. This article focuses on *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983); *Evita quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignona, 1984); *Permiso para pensar* (Eduardo Mellij, 1989) y *D.N.I. (La otra historia)* (Luis Brunati, 1989) as a way to reflect on their links to the past they recover as well as to the context in which they were produced.

**Key words:** democratic transition, archive images, montage, history representations, popular crowds representations.

**Fecha de recepción:** 11/05/2018

**Fecha de aceptación:** 13/08/2018

### **Del vacío a la multitud**

En 1976 comenzó el período más oscuro de la historia argentina. El Estado dejó de ser garante de los derechos de la ciudadanía para convertirse en su verdugo. Secuestros, centros clandestinos de detención, torturas, asesinatos, desapariciones, robo y apropiación de bebés fueron prácticas sistemáticas. El modo en que el gobierno de facto se autodenominó fue *Proceso de Reorganización Nacional*, y al vislumbrar el deterioro de su poderío describió su accionar con fórmulas como “procedimientos inéditos” o “errores” surgidos en el marco de una guerra.<sup>1</sup> Como sociedad, nos llevó mucho tiempo asumir la falsedad de esa marca discursiva que, desde el minuto cero, intentaba imponer

---

<sup>1</sup> En el *Documento final de la junta militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo* (1983) pueden leerse las siguientes declaraciones con tinte justificativo: “La naturaleza y características propias de esta forma de ataque sorpresivo, sistemático y permanente, obligaron a adoptar *procedimientos inéditos* en la guerra afrontada” (p. 6). “En este marco, casi apocalíptico, se cometieron *errores* que, como sucede en todo conflicto bélico, pudieron traspasar, a veces, los límites del respeto a los derechos humanos fundamentales y que quedan sujetos al juicio de Dios en cada conciencia y a la comprensión de los hombres” (p. 9). (En ambos casos el destacado me pertenece). Disponible en <http://www.ruinasdigitales.com/revistas/dictadura/Dictadura%20-%20Documento%20Final.pdf>.

la idea del restablecimiento del orden y la paz nacional, supuestamente puestos en jaque ante la amenaza de la subversión.<sup>2</sup>

Con el correr de los años, empezaron a ganar terreno vocablos que expresan con mayor grado de veracidad lo sucedido en ese período: terrorismo de estado, dictadura (a secas, o cívico-militar-eclesiástica-empresarial y otras voces que permiten extender las cadenas de responsabilidad). Lo que sucede en el campo del discurso no es fortuito; no es posible detenernos demasiado a reflexionar sobre el carácter performativo de la palabra, pero se debe reconocer que estas modificaciones en el nivel del lenguaje expresan un cambio en la subjetividad social, resultado de diversas instancias de construcción de memoria.

En este sentido, el cine argentino, desde la primera hora de la transición democrática realizó aportes, también diversos, motivando relatos que incluyeron las huellas del horror del pasado reciente y también, algunos antecedentes de esa terrible violencia institucional. Se propone aquí recuperar algunos filmes del período que establecieron los primeros sustratos de esa memoria. Los textos fílmicos a analizar son: *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983); *Evita quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignona, 1984), *Permiso para pensar* (Eduardo Meilij, 1989) y *D.N.I. (La otra historia)* (Luis Brunati, 1989).

En todos los casos, además de tratarse de películas que permiten pensar su vínculo con la Historia, son textos que habilitan reflexiones sobre el uso de imágenes de archivo como material primario para la construcción de un filme porque configuran su materialidad con imágenes documentales que, asimismo,

---

<sup>2</sup> Construcción que se sostuvo de principio a fin como lo testimonia, por ejemplo la emisión de dos materiales audiovisuales de propaganda: *Ganamos la paz* (Francisco Javier Mendoza, 1977) y *Documento final de la junta militar argentina sobre la guerra contra subversión y el terrorismo* (1983). Disponibles, respectivamente en <https://www.youtube.com/watch?v=pZCD6IWj3O8> y <https://www.youtube.com/watch?v=uS1I9cO8jnl>.

funcionan en este marco como fragmentos del pasado en diálogo con el presente de producción. Recurrir al uso de imágenes de archivo implica la coexistencia, dentro del mismo producto, de diferentes calidades de imagen, distintas técnicas y tecnologías, cruces temporales y modos diversos de producir esas imágenes. Por lo tanto, estos filmes funcionan como sistemas complejos en los que sus elementos establecen relaciones, fricciones y tensiones. Observar qué pasados recuperan y con qué procedimientos lo hacen, permite revisar qué historia(s) construyen, es decir qué relatos de la historia proponen.

Otro punto decisivo para la selección de las películas en cuestión se funda en el rol central que éstas asignan a las multitudes populares. ¿Por qué conceder especial valor a la puesta en pantalla de la multitud? En primer lugar, porque como bien explican Comolli y Sorrel, el cine nace con y para las masas y, además, las constituye: “Llega en el tiempo de constitución de las *masas*, obreras, militantes, guerreras. Es la inscripción del mundo en el reparto de lo visible y lo no visible” (2015: 59). Por otra parte, la multitud y sobre todo, la multitud reunida en el espacio público, es un signo de época importante para pensar el retorno a la democracia. Observemos las siguientes fotografías, cuya comparación resulta por demás elocuente:



Izquierda: Plaza de Mayo, madrugada del 24/3/1976 (foto: Héctor Vázquez). Derecha: Plaza de Mayo 10/12/1983, fotograma del filme *La República perdida II* (Miguel Pérez, 1986).

Ambas imágenes fueron tomadas en el mismo sitio emblemático de la Ciudad de Buenos Aires y marcan, respectivamente, el principio y el final de la dictadura. La puesta en serie de las dos fotografías expresa el síntoma de lo que en muchos frentes (político, social, cultural) significó cada momento histórico. El golpe cívico-militar del 24 de marzo de 1976 inauguraba años de silencio, de vacío (y vaciamiento, en muchos sentidos). El 10 de diciembre de 1983 Raúl Alfonsín asumía el cargo presidencial y la Plaza de Mayo volvía a albergar a miles de ciudadanos. La imagen de esa plaza llena significa el retorno de la libertad de reunión y de expresión, fervor, celebración, expectativas y, fundamentalmente, el despertar de un pueblo que manifestaba su voluntad de volver a protagonizar la vida política del país.

### ***La República perdida***

“Este documental constituye una verdadera crónica que examina sin temores ni prejuicios nuestro pasado” (citado en Minghetti, 2013: 146), así se presentaba el filme según el aviso previo al estreno publicado en el diario *Clarín* (1983). Por otra parte, en el epígrafe que figura al inicio de la película, sobre fondo negro y en letras rojas, se lee: “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”. Así se define, desde el comienzo, la enunciación a fin de constituirse en una verdadera crónica para contribuir con la recuperación de nuestro pasado y nuestra historia. Pues bien, cuál es ese pasado nuestro y cuál la historia de nuestra República perdida.

A continuación del texto inicial, lo primero que vemos es un grupo de gente expectante en las tribunas del hipódromo, luego, la voz en *off* revela que la imagen corresponde a 1928. Acto seguido, hacen su aparición, en torno a la figura de Hipólito Yrigoyen, los radicales; la voz los caracteriza como “hombres

de pueblo, obreros, pequeños chacareros”. Poco tiempo después la voz en *off* relata: “En 1928 aplaude a Yrigoyen el mismo pueblo que lo aplaudió en 1916, otros hombres, en cambio, sienten fastidio, indignación y hasta repulsión frente al regreso de Yrigoyen, para simplificar en Argentina se los llama la oligarquía.” Allí quedan presentados los dos polos en los que la película desarrollará su relato: el binomio “pueblo-oligarquía”. Las imágenes refuerzan la dicotomía clasista y durante todo el transcurso del filme se ubicará al pueblo apoyando a los líderes elegidos democráticamente y a la oligarquía vitoreando los golpes militares.

En este documental expositivo, según las modalidades propuestas por Bill Nichols (1997), se extiende un vínculo colaborativo entre la voz en *off* y la imagen para brindar claridad al espectador y reforzar la veracidad del material. Habiendo esbozado la línea por la que el documental transcurre, no es de extrañar que los créditos iniciales se sobreimpriman a imágenes de multitudes populares, indicando el punto de identificación de la instancia enunciativa. Aun cuando la idea de contraponer estas figuras de la composición social argentina de modo tan maniqueo puede resultar demasiado simplista para leer la historia nacional, si nos situamos en el contexto de producción de *La República perdida*, evitando toda mirada anacrónica, se debe considerar que desde la pantalla se intentaba, primero, llamar la atención del espectador sobre ciertas repeticiones históricas que se habían dado desde 1930 casi con regularidad, y luego, interpelarlo respecto de cuál sería su lugar en la defensa de la democracia que ya comenzaba a clarear.<sup>3</sup>

Dicho objetivo acompaña el transcurso de toda la película y queda fuertemente explicitado en la frase final: “La lección que queda es que solo la unión nacional basada en la verdad y la justicia podrá devolvernos la salud. Lo que perdimos lo perdimos todos, lo que debemos recuperar solo entre todos podremos

---

<sup>3</sup> Recordemos que la fecha de estreno de *La República perdida*, 1° de septiembre de 1983, fue muy cercana a las elecciones en las que resultó electo Raúl Alfonsín, el 30 de octubre de 1983.

hacerlo una vez que hayamos logrado exorcizar a los demonios del miedo, del odio y del autoritarismo”.

Luego, se debe de poner en serie la segunda parte del documental, estrenada en 1986 bajo el título *La República perdida II*, también dirigida por Miguel Pérez, que siguiendo los mismos procedimientos formales, extiende la indagación histórica desde el retorno a la presidencia de Juan D. Perón en 1973, y su cercana muerte en 1974, hasta la asunción presidencial de Raúl Alfonsín en 1983, haciendo foco, principalmente, en los años dictatoriales. Nuevamente la película cierra con una reflexión dirigida al pueblo, oponiendo el presente de patria recuperada al pasado de república perdida:

Los pueblos se sobreponen a la ignominia y renacen fortalecidos de las catástrofes. Con las mayorías populares, chusma, descamisados, cabecitas negras empujamos pese a todo las puertas de la historia, porque lo mejor que tenemos es el pueblo. Construimos una democracia entre todos, por encima de las diferencias partidarias. Nos hemos devuelto la esperanza. [...] Aquí estamos, fraternizando en el dolor y la alegría, hijos de una patria recuperada.

En otro orden de cosas, hay que señalar que Miguel Pérez, director del filme, se había desarrollado hasta el momento principalmente como montajista (y aun después del estreno de la película continuó haciéndolo). Este pasaje desde otros rubros técnicos a la dirección es un rasgo característico de la cinematografía del período. Ese vínculo de Pérez con el cine, montaje mediante, deviene en su ópera prima: un documental compuesto por recortes del pasado, que a través de un relato lineal intenta brindar al espectador un resumen de los vaivenes de la historia argentina de cara a las muy próximas elecciones que permitirían el retorno a la vida democrática.

Luis Gregorich, guionista de *La República perdida*, a treinta años de la realización del filme, sostiene en una nota publicada por el diario *La Nación*:

Dispuse sólo de tres meses para terminar el guión. Recuerdo largas jornadas de revisión de material fílmico y viejos noticiosos que debían coordinarse con el texto. Me propuse presentar a la reciente historia argentina como una totalidad, como una sucesión de episodios con sentido y no como meros fragmentos sueltos, y en la que no faltaran sus protagonistas, se tratara ya de individuos o de sectores sociales (*La Nación*, 4/10/2013).

Esta necesidad de reconstruir un relato totalizador, que permitiera comprender lo que había sucedido se debe pensar en plena relación con el contexto de producción del filme. Mirar más allá de ese pasado, todavía, demasiado reciente y doloroso, se inscribía en lo que Gustavo Aprea reconoce como uno de los grandes temas de la época: “la revisión crítica del pasado histórico en la búsqueda de las raíces del autoritarismo” (2008: 51). Aun resistiendo las acusaciones de maniqueísmo, superficialidad e intenciones panfletarias o propagandísticas,<sup>4</sup> lo cierto es que la película resultó un evento absolutamente convocante<sup>5</sup> y reinstaló el debate en una sociedad silenciada y temerosa.

### ***Evita, quien quiera oír que oiga***

Por su parte, *Evita, quien quiera oír que oiga* se inicia con una cita mucho más poética, perteneciente al escritor francés René Víctor Philes: “Todos nuestros signos son, ahora, matemáticos. Sabemos de qué está hecho el canto de la Alondra y sabemos todo sobre la Alondra. Más de lo que la Alondra sabe de sí misma; pero ella puede siempre cantar por las noches”. Esta cita anticipa el

---

<sup>4</sup> Véase por ejemplo la recopilación de opiniones entre algunas personalidades de la época en el número de la revista *Somos* correspondiente al 9 de septiembre de 1983. En el copete se lee: “*La República perdida* ha conseguido lo previsible: es un respetable éxito de salas llenas y ha encendido –naturalmente– una aguda polémica”. Y los titulares que acompañan las declaraciones son: “Falsa propaganda electoral” (Rogelio Frigerio), “Es a favor del radicalismo” (Jorge Triacca), “Por momentos es injusta” (Félix Luna) y “Sirve como ilustración y recuerdo” (Fernando De la Rúa) (pp. 60-61).

<sup>5</sup> Según publicación del diario *Crónica* del 9 de diciembre de 1983, la película contaba ya con quince semanas de exhibición en los cines del centro de Buenos Aires y circulaba también por varios festivales internacionales.



especial interés del filme por la creación del mito “Evita”; el modo de indagar en ese tópico consiste en combinar una recreación ficcional del viaje en tren de María Eva Duarte desde Junín a la Capital Federal (actuado por la actriz Flavia Palmiero) y la alternancia entre imágenes de archivo y testimonios que se suman al relato.

El viaje en tren, presente durante toda la película, opera como metáfora de la vida de Eva hasta convertirse en Evita. Así se sitúa la película, entre la ficción y el documental, pero no al modo de la tradición del documental político argentino, que intentaba provocar la reflexión o, incluso, incitar a la acción política. Se podría decir que *Evita* “utiliza herramientas probatorias propias del documental –no para impartir conocimiento con rigurosidad epistémica–, sino para conmover” (Margulis, 2013: 59).

Esta apelación a lo emotivo por sobre lo reflexivo apunta, por un lado, a revisar el lado humano y sentimental de Evita, más que el personaje histórico y sus acciones. Dicha modalidad tiende al fortalecimiento del mito en lugar de postularse como un modo de revisionismo. Esto se anticipa ya en la cita de apertura en la que Evita queda igualada en signo con la *Alondra*, y si además leemos el “quien quiera oír que oiga” del título de la película con el “pero ella puede siempre cantar por las noches” de la cita, lo metafórico vuelve a expresarse y Evita se aleja del personaje histórico controversial para ser representada como un ave libre, capaz de cantar la *verdadera historia*.

Evita es aquí el núcleo en el que refractan las escenas históricas y las masas aparecen como su contrapartida, ella es la gran protagonista del filme. Otro de los grandes condensadores de sentido del texto es la canción que funciona como *leitmotiv* y que además está presente en el título original de la película. Nos referimos a *Quien quiera oír que oiga* (Letra: Eduardo Mignona. Música: Litto Nebbia):

Cuando no recordamos lo que nos pasa,  
nos puede suceder la misma cosa.  
Son esas mismas cosas que nos marginan,  
nos matan la memoria, nos queman las ideas,  
nos quitan las palabras...  
Si la historia la escriben los que ganan,  
eso quiere decir que hay otra historia:  
la verdadera historia,  
quien quiera oír que oiga.

¿Qué memorias llama a construir el filme? ¿Cuál es el espectador que busca interpelar y cómo intenta hacerlo? En este juego que la película propone entre lo ficcional, lo documental, lo testimonial y lo metafórico se expresa *la estructura del sentir* (Williams, 1997: 155) de la época como una búsqueda que precisa de muchos elementos diversos para tratar de articular un nuevo relato porque, tal vez, las imágenes de otros tiempos resultan ya insuficientes para pensar la historia y el presente. La película, con toda su carga emotiva “logró acercar a una nueva generación de argentinos al conocimiento de una realidad hasta entonces soslayada casi totalmente por el cine nacional” (Getino, 1998: 49).

Hay que recordar que los estrenos de estas películas se dieron en un momento muy singular de la cinematografía argentina, con un marco de políticas que favorecían la pluralidad y la libertad de expresión. Este hecho, contrapuesto a la censura histórica ejercida en el cine por el Ente de Calificación Cinematográfica, significaba un escenario novedoso y positivo para plantear nuevas miradas o reescrituras de la historia mediante el rescate de imágenes ocultadas y acalladas.

De alguna manera, y aunque con menor proporción de imágenes de archivo que las otras películas escogidas, la *Evita* que el filme propone es una mujer que observa el devenir de la historia con ojos de niña. Tal vez, esa sea otra de las metáforas que instaura: una metáfora de la sociedad argentina durante la

transición democrática; un pueblo observando el pasado, aún detrás de un vidrio, aún con ojos demasiado inocentes. Una historia que, más que ser relatada con imágenes de archivo, es evocada sin estar exenta de nostalgia.

### ***Permiso para pensar***

En el inicio del filme se pone en evidencia el material con que se confeccionó: “Esta película ha sido realizada con secuencias de documentales de Propaganda Política, de exhibición obligatoria en su época, producidos por la Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación y notas de Noticieros Cinematográficos”. Acto seguido vemos los pasos de varios hombres y mujeres, los pies se hunden en el barro y algo similar ocurre con la posición de la cámara, que está ubicada al nivel del suelo, un tanto ladeada como si también ella estuviera hundida en el barro. Entonces comienza la secuencia de los obreros (interpretados por Fanny Navarro y Pedro Maratea). Sus líneas son elocuentes: “Yo soy la pobre obrera que trabaja en la fábrica con la pena en los ojos y con las manos ásperas”; “Yo era el pobre obrero que con su esfuerzo construía la forma de la patria”. Estos versos rimados y en primera persona confluyen: “Los dos éramos carne, mordida y maltratada por los dientes voraces de cualquier oligarca”.

Esas imágenes funcionaban en su época como sinécdoque, condensando en un rostro el de todo un movimiento obrero, víctima de la explotación oligárquica. Además, la cercanía que subraya el primer plano de los rostros, incluso con la mirada a cámara, buscaba provocar un inmediato efecto de identificación. A continuación, se observa la transición de esos obreros de la angustia de saberse explotados al orgullo de la pertenencia de clase en virtud de la intervención de Juan Domingo Perón y Eva Duarte de Perón. Luego de ese fragmento inicial en el que el personaje femenino y el masculino exponen sus penurias, se suceden imágenes de multitudes que avanzan, en *off* se escuchan nuevamente sus voces, ahora entusiastas: “Y llegó la fecha que

nuestra fe llamaba, 17 de octubre, corazón de la patria”. Ingresa a gran volumen la marcha peronista y hay una alternancia de imágenes de la multitud en contrapicado, tomas de pies avanzando, banderas, camiones, el escudo del partido peronista, planos más cerrados en los que se observa una o varias personas cantando o viviendo a Perón, hasta que el líder hace su entrada en escena acompañado de Evita y el plano se abre para mostrar la plaza toda, llena y estallando en un éxtasis de papeles lanzados al aire como si se tratara de un evento deportivo.

Se vuelve a escuchar a los obreros: “Ahora soy la obrera que trabaja en la fábrica con un brillo de dicha ferviente en la mirada”; “Y yo soy el obrero que sin cesar trabaja por un pan más caliente que a todos nos alcanza”; “Ya el rico no me mira con desprecio y con lástima, soy mujer como todas y de todas, hermana”; “Y esta verdad gritad, con la boca cuajada de fervor y fiereza, ahora es nuestra la patria. Esta patria perfecta, dos nombres la levantan, Perón que es la grandeza y Evita, la esperanza”.

Hasta aquí la apertura del filme, de algún modo acudiendo, también, a una cita, pero esta vez audiovisual, y no casualmente se elige un fragmento de propaganda política en lugar de un noticiero. En este sentido, es importante señalar que todas las imágenes que la película utiliza en su montaje, ya sean ficciones propagandísticas o segmentos de noticias, tienen el mismo estatuto y funcionamiento. Todas se utilizan como documento de la circulación de imágenes durante el primer peronismo. Se pone de manifiesto, entonces, la hipótesis del filme sobre cierto uso doctrinario de estas imágenes que habrían impedido la libertad de pensamiento de la ciudadanía durante el período mencionado.

Explica el propio Meilij, director de *Permiso para pensar*, abogado de profesión, sin trayectoria cinematográfica previa o posterior a su estreno:

Comencé el trabajo hace cuatro años con una primera investigación histórica. [...] Encontré material por explorar, noticieros y discursos, nada del otro mundo, películas guardadas en el Museo del Cine, en la Cinemateca Argentina y en el Archivo General de la Nación. Trabajé con los capítulos de *Sucesos Argentinos*. No utilicé narrador, coloqué en el fondo las voces de los protagonistas de aquel período y las que ya traían los noticieros y los documentales (*La Nación*, 30/01/1989).

A partir de ese material, el filme indaga en la retórica peronista recorriendo desde la llegada de Perón al poder en 1946, hasta el regreso del exilio y la asunción de la última presidencia en 1973. Las masas comparten el protagonismo con el líder y tienen una presencia importante en la película, de inicio a fin. Eso responde al valor que se le daba a la presencia popular y masiva en las imágenes que el peronismo mostraba para construir la imagen propia del movimiento. Se evidencia aquí “la tendencia a reunir en el mismo plano a los líderes políticos con las multitudes, reemplazando la disposición de los planos campo-contracampo para mostrar la relación de contigüidad” (Kriger, 2013: 98).

Luego del recorrido histórico, hacia el final del relato volvemos a encontrarnos con la imagen del líder ante la Plaza de Mayo colmada de militancia. Creemos que la última frase que se le asigna a Perón en el filme es una interpelación directa al espectador, dato que –leído en serie con la proximidad entre la fecha del estreno (30 de marzo de 1989) y las anticipadas elecciones presidenciales (14 de mayo de 1989)– carece de ingenuidad: “Los procesos argentinos nos están demostrando la verdad de la historia, solamente en un país cívicamente analfabeto e incapacitado puede haber sucedido lo que sucedió en la República Argentina”.

Como sostiene Marcela Gené, en cada reinscripción histórica, que es lo que este tipo de filmes propician, las imágenes “se modifican incorporando nuevos

significados funcionales a cada contexto, pero se conservan ciertas invariantes que remiten a su significado primigenio” (2013: 109). Por eso es importante estudiar las imágenes relacionando los dos tiempos de producción, el original y el que las recupera, pensando qué preguntas plantea esa reapropiación y qué significados dialogan entre ambos tiempos, en otros términos, aceptando que la imagen de archivo “está sujeta a un movimiento pendular, a un doble orden o doble ritmo que permanentemente redefine su valor de uso” (Didi-Huberman, 2007: 3).

El estreno de *Permiso para pensar* no estuvo exento de polémica y eso también es signo de época. En el diario *La Nación* del día 30 de marzo de 1989 se publica: “Entre los propósitos figura el de no ser una *historia contada* sino una *historia reproducida, que deja librado al espectador el juicio de valor*”.<sup>6</sup> Aun con tales propósitos (supuestamente) objetivistas, la película fue tildada de contener excesiva subjetividad e incluso de antiperonista. El propio Meilij, en diálogo con Jorge Abel Martín, declaró al diario *La Prensa*, en marzo de 1989, que su película era una protesta por todo aquello que le había impedido ser ciudadano y que aspiraba a vivir en un país donde no existieran movimientos ni militantes y sí partidos políticos y ciudadanos; luego, cierra la nota indicando que: “La suerte ya está echada. Algunos la aplaudirán. Otros, abandonarán la sala indignados. Será una nueva exigencia a nuestra madurez no volver a tener que pedir permiso para pensar”.

Volviendo al filme, hacia el final, la cámara gira hacia la multitud, se acerca y la recorre hasta que, por último, se congela la imagen en pantalla, eternizando la escena popular del regreso de Perón al balcón presidencial. Entonces se observan varias banderas de la agrupación Montoneros al tiempo que ingresan los melancólicos acordes de un tango y aparece el texto que cierra la película: “Nuestro recuerdo y reconocimiento a los hombres de la prensa filmada, que

---

<sup>6</sup> El destacado corresponde al original.

nos legaron estas imágenes, muchas de ellas logradas con riesgo de sus propias vidas, que hoy nos permiten evocar nuestro pasado”.

### ***D.N.I. (La otra historia)***

De los cuatro filmes seleccionados para este análisis, *D.N.I.* es el que recorre el período más extenso. Abarca desde las invasiones inglesas (cuando todavía no se había fundado la República Argentina) hasta el final de la última dictadura en 1983. Si se pone en serie el recorrido histórico con el título de la película que remite claramente a la identidad nacional<sup>7</sup> y la suma entre paréntesis de la construcción *la otra historia*, resulta clara la apelación al revisionismo de la historia como una forma de recuperar la identidad. La identidad a la que refiere el filme tiene que ver con lo popular, por lo tanto intenta reafirmar el protagonismo popular en la construcción de la patria después de tantos años de oprobio. Refuerza esta idea la cita que cierra la película: “El fuego para calentar tiene que venir desde abajo y abajo somos millones llenos de esperanza para ponerle el hombro al hermoso sueño de la patria grande”.

¿Cómo se construye lo popular a lo largo del filme? Por un lado, en ciertos fragmentos resulta llamativo el reemplazo de las imágenes de multitudes tomadas de archivo por escenas de murgas. La murga reemplaza al pueblo durante la recreación de las invasiones inglesas, de la Vuelta de Obligado y del 17 de octubre de 1945. Este desplazamiento de la imagen literal por la inclusión de un elemento del folclore popular, como bien podría ser la murga, contribuye a mostrar al pueblo desde otra óptica. Sin embargo, esta dislocación se torna compleja; por ejemplo, en la escena correspondiente al 17 de octubre de 1945, que así configurada tiene un efecto extraño, pues la murga es acompañada por un violín. Este instrumento, junto con el modo en que aparece versionada la canción “Yo te daré, te daré patria hermosa, te daré una cosa,

---

<sup>7</sup> La sigla D.N.I. significa Documento Nacional de Identidad.

una cosa que empieza con P: Perón”, aportan una solemnidad que pareciera alejarse del calor del canto popular.

Por otra parte, la inclusión de una historia particular, la del obrero y su familia, sus penurias económicas y la vida en el barrio humilde, remite a una realidad más amplia. De hecho, la película hace bastante hincapié en los problemas económicos que aquejan al pueblo. Si lo pensamos en relación con su contexto de producción (se estrenó el 23 de noviembre de 1989) en el marco de una crisis económica-institucional que provocó la salida anticipada del entonces presidente Raúl Alfonsín y la entrega del mando a Carlos Saúl Menem, lo económico no parece remitir a algo menor o meramente anecdótico.

Con motivo del estreno *Clarín*, bajo el titular “Un inquietante discurso”, publicó:

La historia se cuenta de muchas maneras pero, en materia de medios, quizá el cine esté proporcionando una de las vías didácticamente más interesantes para llegar al espectador masivo. Luis Brunati, probado documentalista, llega al largometraje con un ambicioso y encomiable proyecto: plantear ciertos aspectos de la historia nacional, desde sus orígenes, señalando aspectos conflictivos que, atravesando los siglos, tocan a la realidad presente con permanente intensidad (*Clarín*, 24/11/1989).

Hay en *D.N.I.* un afán revisionista paralelo al interés por poner de relieve lo popular y una línea que se traza para intentar ubicar los orígenes de los problemas económicos del presente en el pasado. La estrategia narrativa implica yuxtaponer historias en la Historia, cruzar fragmentos de ficción con materiales documentales en una conjugación que dialoga sin fricciones, pues “la ficción convierte en *verdadero* lo ficticio, el documental interroga las realidades y nos hace dudar de ellas. El documental no cuenta nada que no sea al mismo tiempo crítica y reconstrucción del relato mismo” (Comolli y Sorrel, 2016: 151). La transición representaba un buen momento para ejercitar



la mixtura, para proponer modos y miradas nuevas, aun cuando contuvieran – todavía– restos del pasado, tanto en forma como en contenido. Ese cruce de tiempos, incluso la confusión, es sin duda, marca y síntoma de la transición.

En el final de la película se ve a un grupo de gente observando una escena que transcurre en un escenario, los personajes son el sufrido obrero y su familia. El pueblo observa una situación que lo representa, es decir se observa a sí mismo. A continuación, un tren saliendo a la superficie (por contraposición al montaje previo que alterna la oscuridad del túnel con imágenes de allanamientos y tortura durante la dictadura), un asado como el gran evento popular y nacional convocante y la multitud avanzando con banderas hacia un nuevo amanecer, terminan de configurar la otra historia como un puente entre pasado y futuro que, desde la óptica del filme, solo podría superar la desigualdad social y los avatares de la economía recuperando cierta soberanía perdida demasiado temprano.

En la prensa de la época, el filme fue tan celebrado como negativamente criticado. Señalado por didactismo, imparcialidad,<sup>8</sup> nombrado como la “contrapartida peronista” de *La República perdida*. Pero lo verdaderamente interesante es observar este tipo de filmes en relación, aportando voces y miradas, recuperando historias y proponiendo discutir el pasado como hecho constitutivo de nuestra identidad.

### **Montajes de multitudes: pueblos en pantalla**

Los cuatro textos audiovisuales con los que trabajamos fueron óperas primas; si bien algunos de los directores contaban con cierta experiencia en el terreno cinematográfico, ya sea por haber dirigido cortometrajes o por haberse desempeñado en otras áreas de la industria, estas películas son sus primeros

---

<sup>8</sup> Luis Brunati, su director, tenía trayectoria de militancia peronista, había sido secretario general del Partido Justicialista por la provincia de Buenos Aires, ministro durante el gobierno de Antonio Cafiero y asumió el 10 de diciembre de 1989 como diputado nacional.

largometrajes estrenados comercialmente. En este sentido, la emergencia y proliferación de nuevos realizadores –algunos habían quedado relegados a la inacción por la interrupción de la vida democrática; otros eran jóvenes cineastas que se iban incorporando al campo– fue producto de políticas impulsadas desde el Instituto Nacional de Cinematografía, bajo la dirección de Manuel Antín.

Por otra parte, es notable cómo se reiteran en el cine del período la mirada al pasado y la recuperación de la figura de la multitud como sujeto excluido de la política durante los años dictatoriales. Ese pasado, o esos pasados que el cine recupera, no siempre tienen relación directa con la última dictadura; sin embargo, la recurrencia al revisionismo tiene mucho que ver con un intento por explicar qué fue lo que sucedió en los últimos años, ya sea relacionándolo con otros hechos de la historia, examinando repeticiones o interrupciones de procesos populares. En el cine de la transición la tendencia revisionista fue significativa y según las investigadoras Lusnich y Kriger tuvo “tres objetivos claramente definidos: a) seleccionar y desarrollar desde un punto de vista crítico momentos históricos precisos de nuestro pasado, b) alentar el restablecimiento de la democracia perdida en 1976, y c) despertar el interés de los espectadores en la recepción de producciones nacionales” (1994: 83).

Otro punto donde es importante focalizar la atención es en el montaje de imágenes de archivo: imágenes elevadas al estatuto de documentos, fragmentos de la historia de un país cuya vida democrática se vio interrumpida demasiadas veces y que intentaba erguirse en medio de los escombros de la devastación golpista. Devastación que, por supuesto, también había afectado al campo cinematográfico. El uso de fragmentos para intentar reconstituir un relato histórico intermitente, a causa de sucesivos golpes de estado, y la necesidad de incorporar a la ciudadanía en las películas bien puede leerse como modo de incorporarla a la vida democrática.

Las multitudes parecen reingresar en la historia de la mano de estos filmes y regresar en su calidad de sujetos políticos, como agentes de la historia. Siguiendo a George Didi-Huberman (2014b) en su consideración de que no existe pueblo, en singular, ni siquiera al interior de una misma sociedad (o sobre todo dentro de una misma sociedad), entonces, existen pueblos y, en nuestro caso, esos pueblos se diferencian incluso temporalmente, según qué momento de la historia les tocó protagonizar u observar. Podríamos también decir que las multitudes se configuran alrededor de determinados aglutinantes: la demanda, el repudio, la adhesión a determinado líder, lo trágico o lo festivo. Alrededor de estas situaciones las multitudes se nuclean y se articulan como pluralidad. El modo de representación que reciben en pantalla también los constituye como sujeto colectivo. En los filmes analizados aparecen diferentes tipos: oligarquía, pueblo, masas. La masa suele ser una representación indiferenciada, exultante, desbordante, por lo tanto, no exenta de peligrosidad, y el pueblo aparece mayormente asociado con ciertos líderes o doblegado por las desigualdades que la historia arrastra. También se apela al pueblo con esperanza, como aquel que puede producir imágenes más felices para el futuro.

En todos los casos trabajados, la necesidad de revisar el pasado en plena transición democrática planteaba preguntas sobre el presente y también sobre el futuro a construir, sobre cómo establecer una democracia sólida y duradera al cuidado de toda la ciudadanía. Sin embargo, existía una necesidad de comenzar a balbucear siquiera, a bosquejar, a intentar respuestas sobre la atrocidad del pasado reciente. Hay que considerar que “estos documentales desandaron la tarea destructiva que realizó la dictadura, organizando un esfuerzo de relocalización de los materiales que sobrevivieron a la destrucción, y esto, en un país que nunca tuvo una fuerte política de resguardo de los archivos” (Margulis, 2012: 103).

Se iniciaba así un largo camino –que aún transitamos resistiendo el presente negacionista– de construcción de memoria. Pareciera que lo prioritario era generar un sujeto colectivo, consciente de su responsabilidad en la escritura de la historia, por lo tanto, necesitado también de conocer la historia transcurrida hasta entonces desde perspectivas diversas.

El cine, que durante la dictadura había vehiculizado valores castrenses, que había sido víctima de censura, clandestinidad, muertes y desapariciones se convertía, durante la transición, en un territorio reflexivo, con la libertad necesaria para encarar temas silenciados en años anteriores y de modos plurales.

Resulta entonces que el “ejercicio de memoria” estaría constituido por dos instancias: una referida a la motivación, al impulso que promueve el acto de rememoración, instancia en la que el presente urge al pasado, abriéndolo. Paralelamente, una segunda instancia estaría referida más específicamente al acto rememorativo, pues los sentidos de lo acaecido sólo pueden ser recuperados “en contexto”: es el pasado, entonces, el que provee los elementos para que el presente pueda comprender y por tanto posibilita la elaboración de un balance (Oberti y Pittaluga, 2012: 58).

No es casual que varios de estos filmes se estrenaran, como se mencionó, próximos a fechas de elecciones, en los dos primeros comicios post dictadura, en un contexto en el que muchos votaban por primera vez y no únicamente aquellos que recientemente habían alcanzado la edad mínima para votar. El derecho al voto constituye uno de los ejercicios de soberanía popular por excelencia. El otro sería, como explica Judith Butler (2014), la conformación de un *nosotros* de cuerpos reunidos en el espacio público. Esas son las dos caras del poder popular y ambas se combinan en los filmes recorridos.

Volviendo sobre el valor de la imagen de archivo como materia prima para la confección de estos filmes de montaje –porque no existe un solo uso posible de

este tipo de imágenes y porque “el archivo no es ni reflejo del acontecimiento ni tampoco su demostración o prueba” (Didi-Huberman, 2007: 9)– es que el foco de atención debe señalar las cesuras, el remontaje de esas imágenes y la puesta en relación que las constituye como relato. Por lo tanto, el modo de inserción de estos tramos de historia en el presente del filme dependerá fundamentalmente de las preguntas que se le formulen a esas imágenes y del estatuto de verdad que se les asigne. Si se las interroga en el mismo tono en que se las creó solo se conseguirá que reiteren anquilosadas miradas sobre los hechos. Pero si se las logra articular con los interrogantes que asedian el presente se podrá establecer un diálogo dinámico, dialéctico, superador y no una simple acumulación de imágenes con estatus de ruinas.

Si de algo no caben dudas, es que las imágenes –incluso repetidas– que integran estos filmes forman parte ya del acervo de nuestra memoria visual y que esa memoria se estructuró, en gran medida, a partir de la recuperación de archivos olvidados que estas películas posibilitaron. Algunas de las tomas que contienen son verdaderos hallazgos de fragmentos de la historia cuyas imágenes se encontraban perdidas, cubiertas del polvo del desdén en algún sótano olvidado.<sup>9</sup>

Por último, todas estas películas fueron “acusadas” de ser por demás partidarias (radicales o peronistas de acuerdo con el bipartidismo aún imperante por entonces en la política argentina) y por lo tanto tendenciosas porque, recordemos que las “imágenes, como las palabras, se blanden como armas y se disponen como campos de conflictos” (Didi-Huberman, 2014a: 19). Pero más allá del fuego cruzado y de las chicanas, lo importante del cine de la transición democrática –que además fue un cine de y en transición– es que a pesar de sus temores, ambigüedades, errores y titubeos vuelve a tomar

---

<sup>9</sup> Por ejemplo, el *videotape* del discurso de Balbín en el sepelio de Perón fue encontrado casualmente en un sótano de Canal 11. Véase Margulis (2014 :55).

posición como sujeto político de la historia e invita a los espectadores a imitar su actitud.

### Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2012). "La historia más allá del cine (el documental argentino y el retorno de la democracia)" en *Revista Archivos de la Filmoteca* 70, pp. 107-117.
- Aprea, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Butler, Judith (2014). "Nosotros, el pueblo. Apuntes sobre la libertad de reunión" en Alain Badiou y otros. *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Comolli, Jean-Louis y Vincent Sorrel (2016). *Cine, modo de empleo: de lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos/ Universidad del Cine.
- \_\_\_\_\_ (2014a). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- \_\_\_\_\_ (2014b). "Volver sensible/hacer sensible", en Alain Badiou y otros. *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- \_\_\_\_\_ (2007). "Das Archiv brennt" en Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds). *Das Archiv brennt*. Berlín: Kadmos. Disponible en español en: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>.
- Gené, Marcela (2013). "Fueron millones... Las masas en la gráfica política y los noticieros cinematográficos" en Mariano Mestman y Mirta Varela (coords). *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Getino, Octavio (1998). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Gregorich, Luis (1983). *La República perdida. Crónica ilustrada de medio siglo de desencuentro argentino, 1930-1983*. Buenos Aires: Sudamericana/ Planeta.
- Kruger, Clara (2013). "Los trabajadores, entre el uniforme y la fiesta", en Mariano Mestman y Mirta Varela (coords). *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lusnich, Ana Laura y Clara Kruger (1994). "El cine y la historia" en Claudio España (org). *Cine argentino en democracia (1983-1993)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Margulis, Paola (2014). "La transición como documento del pasado. Un análisis de los filmes *La República Perdida* y *Evita, quien quiera oír que oiga*" en *Revista Cine Documental*, número 9.

Disponibile en <http://revista.cinedocumental.com.ar/la-transicion-como-documento-del-pasado-un-analisis-de-los-films-la-republica-perdida-y- evita-quien-quiera-oir-que-oiga/>.

\_\_\_\_\_ (2012). "El montaje de la transición argentina. Un análisis de los films *La República perdida, La República perdida II y Evita, quien quiera oír que oiga*" en *Culturales*, volume VII, número 16, julio-diciembre. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Baja California Mexicali.

\_\_\_\_\_ (2007). "Hacia una clave estética de las imágenes mediáticas. Un estudio sobre la representación de las masas durante la transición a la democracia". *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Mignona, Eduardo (1984). *Evita, quien quiera oír que oiga*. Buenos Aires: Legasa.

Minghetti, Claudio (2013). *Cine argentino de colección*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Niney, François (2009.) *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.

Oberti, Alejandra y Roberto Pittaluga (2012). *Memorias en montaje: escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Santa Fe: María Muratore Ediciones.

Peña, Fernando Martín (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos/ Fundación OSDE.

Williams, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península S.A.

---

\* Viviana Montes es Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (2014) y becaria doctoral de la misma institución. Actualmente cursa el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes, con una tesis titulada *La reconstrucción del cine nacional: emergencia de óperas primas en la reapertura democrática argentina (1984-1994)*. Es adscripta de la cátedra de Historia del Cine Universal de la Licenciatura en Artes, Facultad de Filosofía y Letras UBA. Participa del proyecto de investigación *¿De la modernidad a la experimentación? Chris Marker y el lugar del cineasta en la historia* y participó del PRIG *Figuras de lo invisible. Imágenes ausentes, espectrales, persistentes* (2014-2016) y del PRI *Vanguardia y experimentación en el cine europeo (1955-1970)* (2011-2013). E-mail: [vivimontesgotlib@gmail.com](mailto:vivimontesgotlib@gmail.com)