

Tercer Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2012)

EJE CULTURA

TÍTULO: LA PUJA POR LA HISTORIA. *D.N.I. de Luis Brunati, una versión peronista*

AUTOR: Marta Noemí Rosa Casale

Institución de pertenencia: Instituto de Historia del Arte argentino y Latinoamericano
–Facultad de Filosofía y Letras - U.B.A.

Dirección electrónica: casillademarta@yahoo.com

Introducción

La transición democrática fue un período de auge para el documental histórico-político. Los años de la dictadura, marcados por el terror, impactaron en nuestro devenir como nación como una herida, un corte que era necesario suturar mediante alguna explicación para recomponer la continuidad histórica perdida. En esta coyuntura aparecieron numerosos films que, desde distintas perspectivas y abarcando períodos de diversa duración, bucearon en nuestro pasado trazando líneas genealógicas de Yrigoyen a Perón, de la Colonia a los más recientes imperialismos. Sin embargo, no todos los relatos se inscribieron en la misma línea ni contemplaron los mismos hechos.

Es el propósito de este trabajo comparar dos documentales paradigmáticos de esta etapa, ambos surgidos de los riñones de los partidos mayoritarios: *La República perdida*, de Miguel Pérez (1983), versión radical, y *D.N.I.*, de Luis Brunati (1989), la peronista, marcando puntos de contacto y divergencias no sólo entre los films sino entre los contextos de producción y exhibición, al mismo tiempo que posibles vinculaciones con otras realizaciones históricas del período.

La puja por la historia

La idea de Historia ha ido variando a lo largo de los siglos, es decir, de la Historia. Curiosa paradoja del lenguaje que nos pone directamente en el centro de la cuestión: no hay Historia fuera de las sociedades que la escriben, como tampoco hay un único pasado inamovible, patrimonio de los historiadores, uno escrito de una y vez y para siempre. Cada vez más la historiografía es consciente de esta relación vital entre el pasado y el presente de cada grupo humano. “Si el pasado cuenta es por lo que significa para nosotros”, afirma Jean Chesneaux (1984:22), y agrega: “La historia es una relación *activa* con el pasado”. Por su parte, Waldo Ansaldi subraya también esta inclusión del presente en la historia al definirla “un proceso continuo, en el tiempo y en el espacio,

que se prolonga hasta el tiempo presente, hasta hoy, y en el cual existe una permanente tensión entre las tendencias al cambio, a la ruptura, y las tendencias a la continuidad, a la permanencia.”(2007: 11) De estas tensiones da cuenta el historiador francés cuando sostiene “La relación dialéctica entre pasado y futuro, hecha a la vez de continuidad y de ruptura, de cohesión y de lucha, es la trama misma de la historia.” (1984: 25) Y agrega: “El pasado, el conocimiento histórico, puede funcionar al servicio del conservatismo social o al servicio de las luchas populares... jamás es neutral.” (1984: 24)

A la luz de estas consideraciones, es fácil entender no sólo el resurgimiento de la disciplina a partir de 1983, con el advenimiento de la democracia, sino también su impacto en el arte, en especial en el cine de la transición en el que floreció en forma de documental histórico. Este auge se debió, principalmente, a dos razones. En primer lugar, en relación con lo expuesto más arriba, a la necesidad de recuperar la continuidad histórica minada por los años del Proceso, período vivido por la sociedad como una “catástrofe”, en la acepción que Fernando López Trujillo da al término, es decir, como pérdida del mundo tal cual se lo conoce (2007). En este sentido, los años signados por el terrorismo de Estado fueron una experiencia colectiva traumática que obró a modo de un profundo quiebre en nuestro devenir. De allí la necesidad de volver sobre el pasado, muchas veces remoto, en busca de una explicación que permitiera salvar la brecha, integrando los sucesos –aún los más oscuros- en una interpretación global que los hiciera de algún modo comprensibles, al tiempo que devolviera la continuidad perdida. Por otro lado, la historia aparecía como un campo propicio para la acción política, sobre todo en el cine, al presentarse como un modo eficaz de propagar ideas, permitiendo, además, la recuperación de determinados hechos o personalidades, así como el trazado de líneas sucesorias que podían proyectarse, incluso, a un futuro cercano. Así sucedió -antes de las elecciones de 1983 en las que, según se afirmó, tuvo notable influencia¹- con ***La República perdida***, surgida del riñón del radicalismo y pionera en estas lides. De hecho, el film se transformó en un *documento*, imponiendo, por así decirlo, su recorte de la historia nacional por mucho tiempo en tanto que fueron esas imágenes las únicas que circularon. La película sirvió, además, como material de estudio de la disciplina en los colegios.

¹ El film dio paso a un intenso debate político. No parece azaroso, entonces, que Eduardo Meilij –quien, según declaraciones al diario *Página 12*, realizara ***Permiso para pensar*** (1989) inspirado en ***La República perdida***- estrenara su propio film igualmente poco antes de las elecciones presidenciales de 1989. (*Página 12*, 18/12/89)

Aunque lejos de la neutralidad –imposible, por otra parte²- y a pesar del origen partidario de algunas producciones, gran parte del cine de la transición tuvo un discurso conciliatorio, construyendo una imagen única del pueblo, más allá de cualquier proselitismo. Las polaridades pueblo/oligarquía y voluntad popular/ dictadura sobre las que trazaron sus narrativas la mayoría de estos films propició una mirada tolerante sobre las diferencias al constituir un nosotros/ellos aglutinante. Sostienen Lusnich-Kruger a propósito del cine político del decenio 1983/1993:

Las películas hacen hincapié en la necesidad de reconocer las bondades y miserias de los movimientos populares de la historia. Por ello, en un marco general de revalorización del sistema político que admite todas las líneas de pensamiento, se ha trocado la oposición peronismo-antiperonismo por la diada democracia vs. dictadura (1994: 96).

En qué medida confrontaron –políticamente hablando- películas como *La República perdida* y *D.N.I.* se analizará más adelante. Cabe aclarar aquí, no obstante, que el discurso conciliatorio tuvo sus excepciones que confirmaron la regla. Tal es el caso extremo de *Permiso para pensar*, de Eduardo Meilij, documental abiertamente antiperonista que se estrenó antes de las elecciones presidenciales de 1989. Realizado, según su director, sólo con material de propaganda oficial del primer peronismo, construyó una imagen de Perón, Evita y el Movimiento absolutamente negativa en base a distintas manipulaciones del material de archivo.³ El film dejó de circular poco después de su estreno y se mantuvo al margen de los circuitos de exhibición hasta los primeros años de este siglo, oportunidad en que volvió a circular demostrando así, una vez más, que la historia es un productivo campo de lucha política.

El documental histórico en la transición democrática

Más allá de sus diferencias estéticas e ideológicas –notables, por otra parte- los documentales histórico-políticos de este período comparten una serie de características. En primer lugar, la propuesta de una revisión de nuestro pasado a través de una mirada abarcadora que muchas veces se remontó a sucesos muy lejanos en el tiempo –ese es el

² Como se ha sostenido más arriba, la historia es un campo de lucha de distintas fuerzas. Por eso, afirma Chesneaux :”El saber histórico, atrincherado tras su objetividad, finge ignorar que refuerza con toda la autoridad del Tiempo el poder de esta institución o de aquel aparato” (1984:38)

³ Cfr. Casale, Marta. “El documental histórico en los primeros años de la postdictadura. *Permiso para pensar* (Meilij, 1988), un caso atípico.” Ponencia presentada en XIII Jornadas Interescuelas. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca 11 al 13 de Agosto de 2011.

caso, precisamente, de los dos films objeto de nuestro estudio- en busca de elucidaciones que permitieran entender no solo el presente sino, fundamentalmente, el pasado cercano; es decir, los años de dictadura. Y esto fue así aún en muchas de las realizaciones que se concentraron en sucesos o figuras puntuales, ya que estos fueron enmarcados en un panorama histórico más amplio. Tal fue el caso de *Evita, quién quiera oír que oiga* (Eduardo Mignona, 1984), *El misterio Eva Perón* (Tulio Demicheli, 1987) y *País cerrado, teatro abierto* (Arturo Balassa, 1989), los dos primeros abocados, obviamente, a Eva, el último al gran encuentro teatral que en 1981 movilizó a artistas y público, convirtiéndose en un gesto de resistencia.

En segundo lugar, en cuanto al contexto de producción se refiere, se trata de films cuyos realizadores llegaban por primera vez al largometraje, provenientes de otras áreas: la publicidad, la investigación, la política u otros roles dentro de la misma industria como sucedió con Miguel Pérez quien, teniendo una considerable trayectoria como montajista, asumió la dirección de las dos partes de *La República Perdida*, aunque en este caso particular las tareas de montaje y dirección puedan aproximarse ya que éstos son films exclusivamente de archivo. Excepciones en este sentido son Eduardo Mignona –cuyo primer largometraje fue *Evita quien quiere oír que oiga*, pero cuya carrera continuó en el cine de ficción industrial hasta su muerte en 2006– y Tulio Demicheli, poseedor de una vasta producción cinematográfica anterior, en el país y en España. Para la mayor parte de los otros directores estas óperas primas constituyeron su única incursión en el circuito comercial.

Por último, en cuanto al contexto de exhibición, es necesario puntualizar que se trata de producciones que, aún con distintos orígenes, se encuadraron dentro de los cánones de la industria cinematográfica y siguieron los circuitos de exhibición habituales, estrenándose en las salas comerciales con mayor o menor repercusión en cada caso. En este sentido, *D.N.I.* constituye una excepción ya que algunas de sus proyecciones siguieron un itinerario diferente siendo acompañadas por un debate posterior.

En cuanto al plano estético, la estructura de estos documentales no aportó demasiada novedad, puesto que se inscribieron en una tradición de larga data, incluso en nuestro país. Un antecedente a tener en cuenta en nuestro caso particular son los noticiarios y cortos institucionales de la productora de Federico Valle durante la década del veinte y los documentales de la décadas del cuarenta y cincuenta, de donde los films más recientes tomaron gran parte del material que ilustra la época. Estas realizaciones tuvieron como principal objetivo, en especial durante el primer peronismo, la difusión

de obras de gobierno y “causas patrióticas” (Marrone; Moyano Walker, 2006: 99). Por esta razón, son en primer lugar registro de una memoria oficial, cristalizada en determinados temas que estas filmaciones privilegiaron, tales como homenajes, actos públicos o funerales, memoria que sufrió transformaciones al echar un nuevo gobierno una mirada crítica –y, a veces, hasta maliciosa- sobre el anterior (Marrone, 2006)⁴. Estas imágenes constituyeron un archivo en el cual abrevaron los documentales histórico-políticos de la década del ochenta, favoreciendo de este modo formas de presencia y ausencia en el relato fílmico de la historia.⁵

En general, tanto estos documentales como la mayor parte de producción histórico-política de la transición⁶, adoptaron la forma de un relato lineal y didáctico que articula, por medio del montaje, fragmentos fílmicos de distinta procedencia (noticiarios, otros documentales, incluso ficcionalizaciones). Desde la banda sonora, la voz *over* de un relator confiere unidad a la narración proponiendo una lectura única de las imágenes, a veces diferente y hasta contrapuesta a la que pudieran haber tenido en el contexto del cual fueron extraídas (Franco; Marrone, 2006). En cuanto a la tipología pueden encuadrarse dentro de lo que Bill Nichols denomina modo expositivo: “toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto [...] La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión” (Nichols, 1997: 68). Necesidad de convencer que está claramente al servicio de la ideología que sustenta la obra; es decir, la del realizador o la de la institución contratante, en el caso de que la hubiera. En este sentido, es lícito suponer que aún desde un enfoque que pretende ser supra-partidario, los films objeto de este estudio responden a la ideología del partido que les dio origen.

⁴ Tadeo Bortnowski da múltiples ejemplos de esta manipulación al contar cómo el gobierno de facto de “La libertadora” hizo uso de las imágenes filmadas en primer término bajo ideología peronista para desacreditar el gobierno de Perón (Marone, Irene (2006). “La historia se escribe con “i” de imagen. Entrevista a Tadeo Bortnowski, 22 de julio de 2005”. Ver bibliografía)

⁵ Ninguna selección es inocente ni en lo que toma ni en lo que desecha. “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: la ideología.” (Manetti, 1994: 260). En el mismo sentido Raymond Williams habla de “tradicción selectiva” (Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 2000).

⁶ Llamamos transición democrática al período comprendido entre los años 1982 y 1990, siguiendo los lineamientos propuestos por Daniel Mazzei en sus trabajos. Cfr. Mazzei, Daniel (2011). “Reflexiones sobre la transición democrática argentina”, en *Polhis*, Boletín Bibliográfico electrónico del programa Buenos Aires de Historia Política, año 4, N°7, primer semestre 2011: 8-15

La República perdida: el documental histórico como construcción de la memoria colectiva

No es exagerado considerar *La República perdida* como un film emblemático del cine político del primer tramo de la transición ya que, como ningún otro, contribuyó a la consolidación de un ideario nacional hasta ese momento no hegemónico.⁷ Su propuesta de lectura de cincuenta años de historia argentina tuvo una enorme repercusión, no solo en cuanto llegó a ser un importante éxito de taquilla (hecho extremadamente inusual en el ámbito del documental), sino en tanto se convirtió –en calidad de *documento*– en una herramienta de enseñanza en distintos niveles del sistema educativo, intensificándose de este modo su difusión y consolidando, en consecuencia, un determinado modo de interpretación del pasado reciente.⁸

El film surgió de una idea original de Enrique Vanoli, por entonces secretario del Comité de Acción Política Radical, quien encomendó el guión a Luis Gregorich, intelectual alfonsinista. El material, de diverso formato y procedencia (fílmico, fotográfico, gráfico), fue recopilado tras una ardua búsqueda en distintos archivos: el Archivo General de la Nación, el Museo de la Ciudad, archivos de noticieros de distintos canales de televisión y noticieros de Lowe, la Biblioteca del Congreso, la Biblioteca Nacional, la Biblioteca del Concejo Deliberante y el archivo gráfico de los EE.UU. en Washington, gracias a las gestiones del Dr. Celso Rodríguez, miembro del Departamento Cultural de la OEA.⁹ La investigación misma puso de manifiesto en qué medida el Estado –deliberadamente la mayor parte de las veces– condenaba a la destrucción o el olvido las imágenes y textos que documentan nuestro devenir. La constancia de este primer descubrimiento ha quedado plasmada en la frase que da inicio al film: “La Argentina se está convirtiendo en un país sin memoria.” Será tarea de la película, entonces, restituirla.

Esta referencia explícita a la función del cine como productor de memoria colectiva¹⁰ vuelve a poner de manifiesto la cuestión –extensamente debatida por la teoría

⁷ En tanto se constituyó como memoria colectiva y, como tal, consolidó modos de ver nuestro pasado e ideales comunes.

⁸ En este sentido, es notable como toda incursión histórica posterior abrevó de algún modo en esta fuente documental para ilustrar los hechos referidos, dando como resultado que la particular selección de imágenes propuesta por el film se impusiera sobre cualquier otra, sobre todo ante la ausencia –durante muchos años– de nuevo material (Margulis, 2007:1).

⁹ La variedad de las fuentes y lo exhaustivo de la investigación fueron decisivas en el producto final. Para García Martínez “la singularidad de este tipo de películas reside en que se juegan el éxito en la etapa de búsqueda de material” (2006: 74).

¹⁰ Uno de los intertítulos de apertura afirma: “Esta película quiere contribuir a la recuperación de nuestro pasado y nuestra historia.”

cinematográfica– del peso de las imágenes en general y del cine en particular en la construcción de nuestro pasado común, nuestra identidad nacional o, más ampliamente, nuestra representación del mundo. “El cine ha representado el mundo. Este trabajo ha provocado que las imágenes filmadas, documentales o de ficción, se constituyan como parte de la memoria, de los sueños y de la historia de la propia humanidad”, concluye Ángel Quintana (2003:167), uno de los estudiosos del tema. En el caso de *La República perdida* esta función está subrayada por ser un documental expositivo que como tal representa el mundo histórico (y no el imaginario), condición que inscribe al film en un marco institucional que le otorga legitimidad, adquiriendo sus imágenes en dicho contexto calidad de *pruebas* de la argumentación que va desarrollando el narrador, es decir, fortaleciendo su punto de vista (Nichols, 1997). Por otro lado, los sucesos más recientes que refiere el film eran conocidos en el momento de su estreno por muchos de los espectadores y algunas de sus imágenes coincidían, en mayor o menor grado, con su propia memoria de los acontecimientos. El hecho de haber sido realizada y exhibida durante la última dictadura militar (aunque en sus postrimerías), período en el cual el gobierno de facto había intentado sistemáticamente destruir la memoria colectiva como parte de un proceso de hegemonía política, confiere una relevancia especial a esta aspiración de recuperación del pasado en tanto se opone abiertamente al proyecto hegemónico. En este sentido, *La República perdida* es un film político puesto que, en ese momento en particular, representa una visión del mundo y del pueblo distinta y opuesta a la oficial, oposición que se hace evidente en la construcción de un eje nosotros/ellos antagónico al sostenido desde el discurso del poder.¹¹

En cuanto al modelo de exposición y selección de imágenes, ya hemos mencionado su relación con los noticiarios y cortometrajes documentales de la década del cuarenta y cincuenta. Por otra parte, el film fue concebido como instrumento político en vista a las elecciones generales que tendrían lugar pocos meses después. En este sentido, podría entroncarse con una tradición que en toda América Latina concibió el cine como un arma, si bien lejos –estética e ideológicamente– del cine militante. Aunque mucho más convencional en su construcción del relato, *La República Perdida* incorpora algunos elementos novedosos que utilizó profusamente la escuela cubana –con Santiago Álvarez a la cabeza– y, en nuestro país, grupos como Cine Liberación, en especial en lo que se refiere al trabajo sobre las imágenes fijas y la yuxtaposición de distintos registros que

¹¹ Esta es, precisamente, la definición de cine político para Octavio Getino y Susana Velleggia, en *El cine de 'las historias de la revolución* (Buenos Aires, Grupo Editor Altamira, 2002), definición que orienta nuestra investigación.

dinamizan la narración (fotos, material filmico de variada procedencia, publicidades, titulares de prensa y dibujos).¹² Otro elemento a destacar es que, aun dentro del tratamiento de sobriedad que el modo expositivo reclama para el documental histórico (Nichols, 1997), el discurso no tiene pretensiones de neutralidad; por el contrario, a menudo el narrador toma posición mediante variaciones en el tono con el que relata algunos hechos (irónico, de sorpresa o incredulidad) o el uso de expresiones que modulan el discurso valorizando los sucesos positiva o negativamente. Este constante posicionamiento ideológico, notable también en la selección de sucesos e imágenes, reafirma su carácter político, ya que como sostiene Raúl Beceyro: “Un film cuya posición no sea explícita no podría ser considerado un documental político” (2007: 86). En esta misma línea otro factor de gran importancia es la banda sonora, no solo porque el discurso verbal es el que encadena las imágenes, sino también porque provee de otros recursos como la música o los sonidos que ayudan a realzar la atmósfera del momento.¹³ El guión de Gregorich permite el acoplamiento de palabra e imagen en una argumentación simple y lineal que posibilita el máximo aprovechamiento del material visual utilizado. La música, a cargo de Luis María Serra, constituye un valioso elemento de significación: crea clima de época, sirve de comentario en algunos pasajes y contribuye a la construcción de los polos antagónicos democracia/dictadura mediante la repetición de distintos *leitmotifs* que acompañan a uno u otro otorgando unidad al relato. El ritmo de los sucesos así como el sentido de la historia se construyen, en gran parte, gracias a esta codificación y reiteración de los motivos sonoros en concordancia con determinadas imágenes que se repiten, como por ejemplo el desfile de militares en las calles y de vacunos en la Sociedad Rural que acompañan a los gobiernos de facto.¹⁴ El período que aborda el film comienza con la asunción de Hipólito Yrigoyen en 1928 y concluye con el golpe militar de marzo de 1976, es decir, abarca una etapa de casi cincuenta años de nuestra historia institucional.¹⁵ La premisa fundamental que lo

¹² Con *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968) puede, incluso, establecerse, en los tramos iniciales, algunas analogías en el planteo ideológico y el modo de representar a la oligarquía: mientras la primera la muestra jugando al golf, la segunda la presenta entreteniéndose en el Hipódromo; en ambos casos la Sociedad Rural sirve de símbolo. Hay, además, imágenes que se repiten.

¹³ Martine Joly considera estos elementos sonoros signos de dramatización a la cual no es ajeno el documental: *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Barcelona, 2003, Paidós.

¹⁴ “Las imágenes o frases recurrentes funcionan como estribillos clásicos, que subrayan puntos temáticos o sus connotaciones emocionales ocultas...” (Nichols., 1997:71).

¹⁵ El relato se centra en la historia institucional. El mismo título de la película –*La República perdida*– marca la clave del recorrido que hará la narración: seguirá sus momentos de ascenso, de la mano de las mayorías populares, y de caída, por obra de los golpes militares. Es notable como, más allá del origen anecdótico de la expresión –una frase de Ricardo Rojas–, esta idea subyace en el entramado cultural de la

sustenta podría sintetizarse con palabras del propio director: mostrar “cómo algunas minorías, aliadas con el imperialismo, habían llevado al país a la ruina”.¹⁶ En concordancia con esta idea directriz el relato irá constituyendo dos polos: por un lado, las mayorías – el pueblo – y sus líderes; por el otro, las minorías oligárquicas y los intereses foráneos que ellas representan. La conclusión será la superación de la antinomia peronismo/antiperonismo mediante la construcción de una entidad única que aglutina lo nacional y popular más allá de la forma que adopte históricamente, sea radicalismo o peronismo. En última instancia, el film llama a la unidad mediante la adhesión a la República como lugar primario de identidad nacional.

Las mayorías populares son representadas como protagonistas activas de la historia. Ya sea acompañando a sus líderes, colmando calles y plazas, ya sea trabajando en silencio, ellas son consideradas el motor y corazón del país. Las imágenes de multitudes manifestantes se repiten a lo largo del relato como signo de legitimación de las figuras a las que apoyan o de repudio de las que rechazan.¹⁷ El origen diverso de las imágenes permite hacer un seguimiento de los distintos modos en que el pueblo es representado en diferentes momentos de la historia, así como establecer variaciones en el grado en que la cámara se involucra en los acontecimientos que documenta. Desde los planos muy generales de los primeros tiempos que muestran una masa indiferenciada, a veces unida a su líder en el montaje por simple yuxtaposición de imágenes, se va pasando a otros más cercanos que permiten reconocer rostros, actitudes y consignas, sobre todo a partir del primer peronismo; a veces, sin embargo, debido a la interpolación que realiza el montaje, es difícil juzgar a qué preciso momento pertenecen. Dentro del relato algunas imágenes se destacan sobre otras por la fuerza emotiva que adquieren, tal es el caso de las que registran la despedida de las masas a sus gobernantes más queridos: el féretro de Yrigoyen cargado por una multitud ondulante captada por una panorámica aérea; la interminable fila esperando entrar al velatorio de Evita, los rostros llorosos en torno a su cadáver y, años más tarde, el nutrido cortejo fúnebre de Perón. Pero, sobre todo, la narración potencia cualquier ocasión en que la multitud gana la calle espontáneamente para protestar o para mostrar apoyo, ya sea copando la plaza el 17 de

época. Un ejemplo evidente es la estructuración de la *Breve historia de la Argentina* del historiador José Luis Romero (Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965) quien ha denominado a cada uno de los seis apartados que constituyen la última parte de su texto como un modo de república: la república liberal; la república radical; la república conservadora, etc.

¹⁶ “La cara oculta de la República”, en *Tiempo Argentino*, 29 de agosto de 1983.

¹⁷ Por ejemplo, con referencia a José Félix Uriburu, el relato hace hincapié en que son “pocos” los que lo aplauden (la imagen muestra el apoyo de cierta cantidad de personas) y agrega que murió casi olvidado en París donde fue despedido con unos funerales “sin pueblo”.

octubre de 1945 o marchando sobre el centro de la ciudad de Córdoba en mayo de 1969. Jalonado por momentos de plenitud en los que los dirigentes logran interpretar y satisfacer las necesidades populares, el film aparece como un largo trayecto del pueblo en busca de su determinación, camino lleno de avances y retrocesos que, sin embargo, el relato se encarga de mostrar con un futuro prometedor. Aunque para ello su epílogo tenga que pasar demasiado rápidamente por los años más terribles de su historia.¹⁸

D.N.I.: las luchas populares como centro de la memoria colectiva

A menudo se afirma que *D.N.I.* es la respuesta peronista a *La República perdida*. La conclusión adolece de cierta simpleza ya que no solo los procesos de producción y de exhibición fueron distintos sino que los productos difieren tanto estéticamente como políticamente. A pesar de que ambos ponen sobre el tapete la cuestión nacional –uno, antes de la presidencia de Raúl Alfonsín; otro, pocos meses después de la asunción de Carlos Menem– hacen hincapié en diferentes hechos con propósitos diversos.

D.N.I. se estrenó el 23 de noviembre de 1989. Fue el resultado de un proyecto colectivo que involucró a numerosas personas y agrupaciones que colaboraron gratuitamente en las distintas etapas: debate y elaboración histórica, guión, actuación, producción, música, escenografía, vestuario y rodaje. Algunas de las agrupaciones involucradas en el proceso fueron: Juventud Peronista Provincia de Buenos Aires y Capital, Juventud Universitaria Peronista de Morón, Juventud Radical – El Radicalismo que no Baja las Banderas de Capital, Juventud Peronista (San Martín), Partido Justicialista de la Provincia de Buenos Aires, Partido de la Izquierda Nacional (PIN), Partido Socialista Auténtico, Partido Demócrata Cristiano, Partido Intransigente (corriente Opinión Militante), Confederación Socialista de la Republica Argentina, Unión Trabajadores de Prensa de Buenos Aires, Asociación Trabajadores del Estado, Sindicato Único de Trabajadores de la Educación, Unión Obrera Metalúrgica y Sindicato Industria Cinematográfica Argentina. La heterogeneidad de estas agrupaciones da cuenta de una voluntad no sólo conciliadora sino ecuménica que pretende albergar todas las voces en un relato único, al mismo tiempo que da cuenta de la historia como patrimonio de todos, o mejor dicho, del pueblo.¹⁹

¹⁸ Sólo unos pocos minutos son dedicados al final del relato a resumir el período 1976-1983. El film concluye con un llamado a la unidad nacional sobre imágenes de nuevas manifestaciones populares previas a la asunción de Alfonsín.

¹⁹ Gabriel Vommaro en su artículo “Cuando el pasado es superado por el presente: las elecciones presidenciales de 1983 y la construcción de un nuevo tiempo político en la Argentina” da cuenta de un cambio de paradigmas en el período de la transición con referencia al concepto de *demos*: el paso de “el

Fue filmada inicialmente en 16 milímetros²⁰ y su realización total demandó casi dos años. Es el primer largometraje dirigido por Luis Brunati al frente del denominado Grupo de Cine Argentino,²¹ que ya tenía en su haber algunos cortometrajes institucionales para la provincia de Buenos Aires de cuyo gobierno Brunati había formado parte desde 1983 con distintos cargos. Si bien el film no tuvo aporte económico oficial alguno, contó con el apoyo del partido justicialista a través de numerosas agrupaciones militantes y organismos de gobiernos provinciales y municipales.

El guión propone una lectura del largo período de la historia argentina comprendido entre 1806 –primera invasión inglesa– y 1983 –fin de la dictadura, simbolizada en el film como un largo y oscuro túnel subterráneo–. Fue elaborado después de un extenso debate preliminar que se desarrolló en distintos plenarios entre octubre de 1987 y enero de 1988,²² finalizados los cuales se conformó una comisión redactora encargada de elaborar los borradores que fueron sometidos una vez más a discusión. En el guión histórico participó una nutrida nómina de agrupaciones de distinta extracción política, demostrando la voluntad de concertación multipartidaria que alentó su realización, en concordancia –por otro lado– con el espíritu de la mayor parte de la producción de la época.

El film está estructurado como un documental expositivo llevado adelante por las voces *over* de tres relatores que describen los sucesos seleccionados dentro del marco de sobriedad requerido. Este discurso se complejiza al completarse con fragmentos de ficción que, por un lado, ilustran determinados hechos históricos de los cuales no existen registros filmicos o fotográficos (los más antiguos)²³ y, por el otro, narran la vida de un hombre común en el tiempo presente que propone el film (el advenimiento de la democracia en 1983). A estos desarrollos ficcionales hay que agregar algunos

pueblo” (ligado al peronismo) a “la gente”, como un conjunto de ciudadanos políticamente independientes que definen su voto en cada ocasión. Sin embargo, el documental histórico-político del período no registra este cambio; el pueblo, sujeto político por excelencia, sigue siendo uno solo, idéntico a lo largo de toda de la Historia. Es, sin dudas, el que acompañó a Perón a partir de 1945, pero, también, el que antes estuvo junto a Yrigoyen y, en cada momento, se opuso a las dictaduras de turno.

²⁰ Fue ampliada posteriormente a 35 milímetros.

²¹ El grupo se formó alrededor de un proyecto de realización de cortometrajes institucionales para la provincia de Buenos Aires y se agotó con esta producción (*Está todo bien*, 1987; *NBA –Núcleo básico ampliable–*, 1988; *La tierra en el ojo ajeno*, 1989; *DNI*, 1989). Fuente: sitio oficial de Luis Brunati, www.brunati.com.ar Fecha de consulta: marzo 2009

²² Realizados en el Teatro Leopoldo Marechal de Moreno y el anfiteatro de la Asociación Trabajadores del Estado (ATE).

²³ Por ejemplo, los que se refieren a la época colonial.

pasajes simbólicos en los que aparece una murga representando al pueblo²⁴ o un tren atravesando un túnel. Otro recurso reiterado en la construcción del relato es la apelación a monumentos y nombres de calles para ilustrar episodios o personajes de nuestra historia. Este procedimiento –que persiste aún en los períodos en los que existen imágenes de los temas tratados– resulta redundante y hasta estéticamente ingenuo aún cuando grafica con claridad en qué medida la memoria colectiva puede construirse sobre bases falaces.

La variedad de registros (ficción/ no ficción) convierte al film en un híbrido en el que el relato documental, construido en base a un montaje expositivo, se cruza con breves pero significativos pasajes biográfico/observacionales,²⁵ permitiendo un permanente juego pasado/presente que no permite al espectador desprenderse de la realidad cotidiana. Sin embargo, en cuanto a su concepción cinematográfica, el film no supera el marco del documental tradicional, con su visión lineal y didáctica. “Quienes hacen documentales convencionales de compilación –sostiene Antonio Weinrichter– tienden a emplear recursos como rótulos, comentarios, entrevistas actuales y bustos parlantes para mantener bajo control la inestable relación entre imagen y significación histórica” (2005: 53). En ellos el discurso verbal tiende a borrar cualquier opacidad de la imagen anclándola a un significado preciso. No obstante, en este caso, la intercalación de pasajes claramente ficcionales, aún los menos alegóricos, vuelve a dotar al discurso de cierta ambigüedad al no haber una voz omnisciente que ciña la interpretación.

En cuanto al aspecto ideológico, *D.N.I.* tiene puntos de coincidencia con *La República perdida*, en especial la adhesión a la causa nacional y popular, la oposición al imperialismo y la representación del pueblo como protagonista de la Historia.²⁶ Concuerdan, además, en la propuesta de una lectura global que, sin embargo, presenta en ambos casos notables diferencias. En primer lugar, el período abarcado es mucho más extenso en el caso de *D.N.I.* que incluye en la narración los últimos años del período colonial, traspasando de este modo los límites de la historia institucional. Por otra parte, y en esta misma dirección, recoge a lo largo del relato luchas populares de distinta envergadura,²⁷ abriendo su discurso hacia el interior del país tanto en el plano histórico como en el ficcional, ya que Carlos Orellana –el trabajador cuyos avatares

²⁴ El recurso remite a *Los hijos de Fierro* de Fernando Solanas en la que cumple análoga función.

²⁵ Los que narran la historia de Carlos Orellana, personaje de ficción.

²⁶ “Sólo el pueblo salvará al pueblo” afirma un cartel en una manifestación sobre el final del film.

²⁷ Este es un punto de coincidencia con *La hora de los hornos*: la genealogía trazada toma como punto de partida “la aparición de los caudillos y las montoneras”.

sigue el film– y su familia son gente del interior que emigró a los suburbios en busca de mejores posibilidades de empleo. El tema del trabajo y, por ende, de la desocupación son preocupaciones centrales y la miseria un paisaje recurrente. En este contexto Buenos Aires es representada como un polo antagónico, al servicio de intereses extranjeros.

D.N.I. más que corregir el planteo de *La República perdida*, intenta completarlo: de la hora y media que dura el film cerca de una hora está dedicada al período no abordado por ésta²⁸. En el lapso en el que coinciden, *D.N.I.* reitera muchas de las imágenes rescatadas por su antecesora aunque no siempre con las mismas implicancias ni en el contexto histórico al cual pertenecen. Del mismo modo, el plano estético revela disimilitudes en el montaje y el tratamiento de las imágenes fijas, demasiado estáticas e inconexas en la película de Brunati cuyos recursos parecen un poco toscos a la hora de integrar un relato histórico visual fluido que acompañe el discurso verbal, sin dudas, más homogéneo.²⁹

Como muchos otros documentales del período, *D.N.I.* propone una genealogía –más amplia que la de otros films puesto que el período abarcado es mayor– que culmina con la muerte de Perón. Con su desaparición el relato cierra un ciclo, tomando distancia de Isabelita³⁰ y su gobierno. En este sentido, el film más que hacer hincapié en la antinomia peronistas/radicales echa una mirada crítica dentro del propio peronismo. En concordancia con esta lectura un artículo publicado el 30 de noviembre de 1989 concluye: “no está destinada a las masas sino al presidente de los argentinos, otro peronista, o mejor: un peronista otro.”³¹ Esta última observación, por otro lado, pone de relieve algunas de las importantes diferencias que el film tiene con *La república perdida*, no solo en cuanto al contexto de producción sino en cuanto al espectador que construye y las oposiciones que entabla.

A pesar de que *D.N.I.* empezó a concebirse mucho antes que *Permiso para pensar* – realizada durante 1988 y estrenada en marzo del año siguiente, seis meses antes que la de Brunati–, en el resultado final *D.N.I.* puede considerarse una respuesta al planteo del

²⁸ Un tramo en el que no coinciden, en función del período histórico abordado por una y otra, es en la primera presidencia de Yrigoyen. Aún desde el conciliador punto de vista elegido, que busca no desprestigiar al líder radical, el film de Brunati debe dar cuenta de sucesos tales como la Semana Trágica o la “Patagonia rebelde”, ausentes en *La República perdida*.

²⁹ Uno de los procedimientos reiterados que más llaman la atención es la apelación a las figuras de los próceres recortadas sobre un fondo negro.

³⁰ Isabelita: María Estela Martínez de Perón, esposa de Juan D. Perón. Fue vicepresidente durante su tercer mandato quedando a cargo de la presidencia a su muerte.

³¹ Revista *Los Periodistas*, 30 de noviembre de 1989, pág. 30.

film de Meilij, cuyo relato se adelanta a una nueva etapa – la que comenzará oficialmente durante el gobierno de Carlos Menem- en la que el “peronismo de Perón” será mirado críticamente³² y la noción de pueblo acabará disolviéndose en ciudadanos cada vez más alejados de la militancia política. La misma idea de un relato abarcador, un mega-relato como el que propone Brunati, es fruto de una mentalidad que entrará pronto en descomposición, sobre todo en el arte. El montaje irónico de *Permiso para pensar* representa, estéticamente, un paso adelante en dirección a concepciones artísticas que sobrevendrán poco tiempo después.

En cuanto al espectador implícito construido por los relatos, hay diferencias notables, ya desde las primeras imágenes, entre *La República perdida* y *D.N.I.*, debidas, fundamentalmente, a un cambio en el contexto histórico-político que ha tenido lugar en los años que median entre ambos estrenos. En este sentido, es destacable que el film de Brunati se abra con un tramo ficcional dedicado a la vida de Carlos Orellana, primero peón de campo, luego trabajador textil, ahora obrero de la construcción dedicado a “changas”³³. Son importantes estas primeras escenas en cuanto colocan el planteo central del film en el tiempo presente, en lo acuciante del momento actual, a diferencia de *La República perdida* que desde los mismos títulos se aboca a recuperar el pasado que nos había sido negado por la dictadura, aunque luego la narración se encargue de recalcar el efecto aglutinador de este pasado y, por lo tanto, su trascendencia para la nueva etapa que comienza con las elecciones de 1983. Esta diferencia de acento entre una y otra película es entendible a la luz de las transformaciones que siguieron a la consolidación democrática. Habiéndose recuperado las instituciones que *La República perdida* se proponía rescatar -a pesar de los sucesivos levantamientos militares que, ocasionalmente, volvieron a ponerlas en jaque-, las necesidades políticas, sociales y económicas se modificaron³⁴. Estas transformaciones explican cierto desplazamiento en el eje del planteo histórico-político de *D.N.I.* que lo lleva a hacer foco sobre todo en la cuestión económica, en especial, la actual del universo ficcional (1983) pero, también, indirectamente, en la del momento de su exhibición (1989). Dicho desplazamiento es notable, además, en la construcción de su destinatario, en este caso mediante una sustitución del pueblo como sujeto primordial de la Historia por uno más específico: la clase despojada. Es por esta razón que el llamamiento para el cambio se hará desde los

³² “Se quedó en el 45” fue, durante la presidencia de Menem, una expresión que sirvió tanto para desacreditar reclamos económicos provenientes del seno mismo del partido como para justificar la necesidad de un peronismo “nuevo” y, sobre todo, distinto.

³³ Es decir, trabaja esporádicamente, en forma independiente, fuera de toda protección legal.

³⁴ La transición democrática finaliza, según el marco teórico adoptado, pocos meses después. Ver nota 6.

títulos a aquellos comprometidos con la causa nacional y popular, sin importar su color político³⁵.

Más allá de todas estas disquisiciones, lo cierto es que la película, cuya exhibición fue seguida muchas veces por un debate protagonizado por distintas fuerzas, volvió a poner en cuestión, en un momento de cruciales definiciones políticas, el tema del modelo económico y el papel que le corresponde a las masas en el devenir nacional.

Conclusiones. La construcción del pasado en el documental histórico-político de la transición democrática.

Una de las características fundamentales del film político es ser portador explícito del discurso de quienes lo realizan (Beceyro, 2007; Getino-Velleggia, 2002). “Los objetivos comunicacionales que persigue el realizador o el grupo en el caso de las obras colectivas, determinan la selección de *temas y contenidos* en torno a los cuales se modula el material”; en todo caso “la institución emisora del discurso es la política, antes que la cinematográfica” (Getino-Velleggia, 2002: 27-28). En este sentido, los documentales históricos realizados durante la transición pueden considerarse políticos tanto por la intención como por la forma con que abordan nuestro pasado, proponiendo una interpretación de los hechos a la luz de una concepción integral de nuestro devenir y nuestro destino; es decir, en función de una postura ideológica. En ellos el discurso va construyendo una sucesión de acontecimientos que finaliza con la exaltación de determinada figura, partido o movimiento al situarlos como puntos culminantes de una larga serie. En general, los relatos tienen por eje la democracia considerada valor absoluto y momento por excelencia en el que los intereses nacionales y populares son respetados. En su mayoría, estos films esbozan una mirada optimista al futuro basada, fundamentalmente, en el papel protagónico del pueblo aunque siempre dentro del marco institucional. Frente a un pasado inmediato vivido como catástrofe, los relatos se abocan a la revisión de extensos períodos de la historia, buscando claves que posibiliten la explicación de los sucesos más terribles y formas de lectura que permitan integrarlos en una línea diacrónica sin hiatos. Sin embargo, salvo raras excepciones, la perspectiva que adoptan no es distinta de la entonces hegemónica que imponía un discurso conciliatorio y la construcción de un “nosotros” más allá de cualquier diferencia partidaria. En este

³⁵ Un ejemplo de este cambio de foco es el constante alegato contra la importación indiscriminada y el libre comercio.

sentido, *La República perdida* adelanta una concepción que pasará a ser dominante poco después.

En cuanto a los medios utilizados, el material de archivo es el principal recurso del documental histórico-político, ya se trate de fragmentos de noticiarios, otros documentales o, incluso, escenas de ficción. Estas imágenes son extraídas de su contexto original y resignificadas, mediante el montaje. Una de las principales fuentes de este material la constituyen los noticiarios cinematográficos y los documentales de propaganda del primer peronismo, con los cuales comparten, además, ciertos procedimientos tales como el uso de distintos registros –fotos, titulares de prensa, fragmentos filmicos– y la voz *over* de los relatores. Debido al origen común del material, muchas imágenes se repiten en los distintos films pasando a constituir éstos la memoria colectiva, el modo en que oficialmente se recuerdan determinados acontecimientos. Por otra parte, la reiteración de imágenes -e, incluso, de algunas tesis históricas- hace que muchos de estos documentales sean intertextuales entre sí, constituyendo una especie de trama en la que encuentran su legitimación determinadas representaciones.

“Filmado, el pasado se fija [...] el cine es lo que nos ha dotado de memoria”, sostiene Jacques Aumont (citado por Quintana, 2003: 167). Al poner en imágenes nuestro devenir como Nación, los documentales histórico-políticos de estos primeros años de la postdictadura no sólo se convirtieron en memoria filmica de nuestro pasado sino, también, en testimonio de cómo una sociedad imaginó el futuro en determinado momento de su historia.

Bibliografía

Aprea, Gustavo (2007), “El cine político como memoria de la dictadura”, en Sartora, Josefina y Rival, Silvina (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Libra.

Aprea, Gustavo (2008), *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional/ Universidad General Sarmiento.

Ansaldi, Waldo (2007), “Prólogo” en Ansaldi, Waldo (director), *La democracia en América Latina, un barco a la deriva*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Beceyro, Raúl (2007), “El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico”, en Sartora, Josefina y Silvina Rival, Silvina (eds), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería.

Bernini, Emilio (2007), “El documental político argentino. Una lectura”, en Sartora, Josefina y Rival, Silvina (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería.

Cevallos, Milena; de la Cruz, María Eugenia y Serra, Bernardita Serra (2006). “*Imágenes del conflicto: la configuración del enemigo interno en la sociedad posperonista (1955-1959)*”, en Marrone, Irene y Mercedes Moyano Walker, Mercedes (comps.), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Buenos Aires, Editorial del Puerto.

Chesneaux, Jean (1984), *¿Hacemos tabla rasa del pasado? A propósito de la historia y los historiadores*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Diz, Verónica y Fernando López Trujillo, 2007. *Resistencia libertaria*. Buenos Aires, Madreselva.

Franco, Marcela e Irene Marrone, Irene (2006), “El noticiario cinematográfico y el documental institucional en la segunda posguerra. Un caso: la representación de las políticas sociales y de género en España y Argentina”, en Marrone, Irene y Mercedes Moyano Walker, Mercedes (comp.), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Buenos Aires, Editorial del Puerto.

García Martínez, Alberto N. (2006). “El film de montaje. Una propuesta tipológica”, en *Revista Secuencias* N° 23.

Getino, Octavio y Susana Velleggia, Susana (2002), *El cine de “las historias de la revolución”. Aproximación a las teorías y prácticas del cine de “intervención política” en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira.

García Borrero, Juan (2003), “Santiago Álvarez (Cuba)” en Paranaguá, Pablo, (comp.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Lusnich, Ana Laura y Clara Kriger, Clara (1994), “El cine y la historia” en España, Claudio (comp.), *Cine argentino en democracia 1983 / 1993*, Buenos Aires, Fondo de las Artes.

Manetti, Ricardo (1994), “Cine testimonial” en España, Claudio (comp.), *Cine argentino en democracia 1983 / 1993*, Buenos Aires, Fondo de las Artes.

- Maranghello, César (1999), *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Buenos Aires: Senado de la Nación Argentina - Comisión de Cultura.
- Margulis, Paola (2007), *El pueblo enfrenta a la cámara. Un análisis sobre distintas imágenes cinematográficas de las masas durante la transición a la democracia*. Ponencia presentada en las Primeras Jornadas sobre “Culturas populares – Culturas masivas: los desafíos actuales de la comunicación”, Universidad Nacional de General Sarmiento, Instituto de Desarrollo Humano
- Marone, Irene (2006), “La historia se escribe con “i” de imagen. Entrevista a Tadeo Bortnowski, 22 de julio de 2005”, en Marrone, Irene y Mercedes Moyano Walker, Mercedes (comps.), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Buenos Aires, Editorial del Puerto.
- Marrone, Irene y Mercedes Moyano Walker, Mercedes (2006), “Actores y escenarios rurales en el *Noticiario Bonaerense* (1948-1958)”, en Marrone, Irene y Mercedes Moyano Walker, Mercedes (comp.), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Buenos Aires, Editorial del Puerto.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Buenos Aires, Paidós.
- Paranaguá, Pablo (2003), “Orígenes, evolución y problemas”, en *Cine documental en América Latina*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Quintana, Ángel (2003), *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado.
- Vommaro, Gabriel (2006), “Cuando el pasado es superado por el presente: las elecciones presidenciales de 1983 y la construcción de un nuevo tiempo político en la Argentina” en Pucciarelli, Alfredo (coord.). *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia al poder?* Buenos Aires: Siglo XXI
- Weinrichter, Antonio (2005), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, TPB.

