

*Viejos republicanos españoles
y joven democratización latinoamericana:
imagen de exilados en películas de Argentina y Chile:
“La historia oficial” y “La frontera”*

Tzvi Tal
Universidad de Tel Aviv

Las décadas de los 60 a los 80 del siglo veinte fueron un período de transición radical para Argentina y Chile. Frente al alza de la movilización popular emparentada con las luchas del Tercer Mundo, dictaduras militares guiadas por una ideología conservadora y autoritaria vieron en la “cruzada anticomunista” la máxima expresión de su patriotismo. Durante los años sesenta lograron las izquierdas chilenas consolidar la Unidad Popular y ubicar en 1970 a Salvador Allende en la presidencia nacional. La elección fue fruto de una legislación electoral problemática, según la cual fue designado primer mandatario, pese a no contar con una mayoría decisiva de la votación. En 1973 derrocó el ejército, comandado por Augusto Pinochet, al presidente constitucional, e instituyó una dictadura que subsistió hasta 1990. En Argentina mantuvieron en jaque las masas obreras peronistas a los diversos gobiernos civiles y militares que desde 1955 las excluían del consenso político y cultural. En 1966 tomó el poder el ejército y se mantuvo en él hasta 1973, protagonizando una auto-titulada “Revolución Argentina”. Entre 1973 y 1976 hubo un interregno democrático signado por el retorno legal del Peronismo y su titular al poder. La desintegración del frente político y económico peronista, las luchas armadas entre facciones y el insistente enfrentamiento entre el ejército y la izquierda armada desembocaron en un vacío de poder que llenaron las fuerzas armadas en

1976, desatando la “Guerra Sucia” despiadada. Sólo en 1983 devolvieron los militares el poder a los civiles, luego de demostrar su insolvencia militar y la incapacidad de conducir un proyecto de modernización, pacificación y justicia social.

Sintetizada como “Doctrina de la Seguridad Nacional”, y enunciada de acuerdo a las particularidades de cada sociedad, la ideología de los militares se manifestó en la desterritorialización del “Otro” y en la negación de su condición humana. Negando la humanidad y los derechos ciudadanos del enemigo ideológico, se creó la legitimidad de su exterminio físico o su expulsión fuera de las fronteras nacionales. (1)

El proyecto histórico que los ejércitos pusieron en práctica anuló la democracia constitucional y marginó a gran parte de la sociedad civil. La concretización estaba supeditada a las posibilidades y las limitaciones que las peculiaridades de cada sociedad establecían. Las dictaduras militares neutralizaron el alza de los movimientos populares ejerciendo mecanismos de represión, intimidación, co-optación y eliminación física de la oposición. (2) Los beneficiados fueron los sectores oligárquicos y burgueses que se habían asociado a los intereses de las empresas multinacionales y las finanzas internacionales. Practicando una retórica nacionalista, los gobiernos militares permitían la conquista de más sectores de la economía nacional por el capital financiero internacional. Así comenzaba el proceso de la globalización y su correlativa estandarización cultural.

Los ejércitos actuaron como grupo de poder ideológica y políticamente autónomos, detentando el monopolio de la fuerza y promoviendo un proyecto propio, lo que marca la especificidad de esta etapa respecto a las frecuentes irrupciones de los militares en las políticas nacionales desde los años veinte, con la aparición de las burguesías medias y el proletariado en la escena política. El aspecto internacional de la Doctrina de la Seguridad Nacional los llevaba a una identificación militante con el Occidente Capitalista y Cristiano, mientras que el apoyo casi incondicional de la política exterior norteamericana les hacía creer no sólo en la justicia de su actuación sino también en lo factible de su política a largo plazo. (3)

Efectos estéticos surgidos como reacción a las dictaduras se han detectado en la producción cinematográfica a nivel nacional, como, por ejemplo, una perceptible inclinación a la representación de la muerte y cuerpos humanos mutilados en el cine argentino en reacción a la “desaparición” de miles de personas. La representación de la mutilación del cuerpo continúa la tradición estética argentina que se condensa en la metáfora nacional del matadero, a partir del cuento homónimo de Esteban Echeverría y hasta las películas de Fernando Solanas. “El matadero” es un cuento corto incorporado al canon argentino. Su narrativa describe la tortura en público de un opositor al dictador Juan Manuel de Rosas, realizada por los trabajadores del matadero que provoca carne a la ciudad de Buenos Aires, allá por el 1835. En “La hora de los hornos” (1968), película que abre el ciclo del “cine de la liberación” argentino, y en “Sur” (1989), introdujo Solanas imágenes del matadero y la industria frigorífica de la carne, metafóricas de la problemática nacional; la exportación de carnes en esos tiempos era la principal fuente de recursos y divisas del país. Otro efecto notable son las alegorías no siempre comunicativas con las que el cine brasiler reaccionó a la dictadura militar que tomó el poder en 1964, hasta tal punto que el director “no recordaba que había querido decir”. (4)

En este artículo analizo la imagen de viejos exilados republicanos españoles en dos películas producidas durante el período de transición a la democracia. La favorable recepción que tuvieron en el público local las hace testimonio del estado de ánimo social en esos momentos y nos permite suponer que sus imágenes fueron objeto de identificación para amplios sectores de la población. Ambas presentan narrativas que van del melodrama familiar al drama político, con patente ejercicio del realismo mágico y el simbolismo. Ninguna se atreve a representar militares uniformados de alto grado en forma crítica, pero ambas realzan cuestiones de memoria popular, reconstruyéndola en sus imágenes o convocando a su

reconstrucción. Estos filmes son protagonizados por personajes que revelan aspectos no conocidos por ellos de la realidad nacional que viven, contrarios a películas posteriores que tratan el problema del olvido y revelan “un trabajo dentro de los límites inestables que ocultan la realidad objetiva, buscando el significado a través de los ecos de la violencia en la memoria. Memorias fragmentadas de los personajes son organizadas en narrativas basadas en la conjectura y la incertidumbre durante la tentativa de reencontrar y explicar el pasado político nacional”. (5)

El repudio generalizado a las dictaduras en sus finales y durante la transición a la democracia crea una situación de rico potencial para la producción estética crítica, pero también crea limitaciones obvias de temor y cautela en la enunciación de esa crítica. (6) El retorno de los militares a sus cuarteles fue un proceso generalizado pero particular en cada país. Las dictaduras llegaron a una pérdida de respaldo en la opinión pública que reclamaba la vuelta a la democracia, pero la situación de los militares no era de debilidad. La posibilidad de que vuelvan a tomar el poder era tomada en cuenta por los ciudadanos de forma seria. (7)

Los discursos emitidos en las películas aquí estudiadas aspiran a perturbar la construcción del sujeto conforme con la legitimidad del régimen militar que llega a su fin. Esto es posible tanto en el marco textual realista, por medio de momentos que escapan al control del discurso dominante, como también por medio de la desarticulación de la narrativa o su uso como nexo entre momentos “liberados”. (8) El potencial crítico o anti-hegemónico de la estética cinematográfica no acepta códigos normativos, razón por la cual cada texto debe ser visto en su especificidad. Esta generalización imposible es producto del carácter ambivalente y ambiguo de la expresión cinematográfica: universalista en sus medios de expresión, pero asentada sobre tradiciones estéticas identificadas, localista en sus imágenes y portadora de versiones historiográficas que expresan discursos políticos. En los dos casos estudiados, los esquemas narrativos son lineales y cohesivos. El montaje elíptico permite describir durante la proyección sucesos que transcurren durante meses, y cuyas raíces remontan a varios años antes. El montaje opta por la concatenación analítica que sirve al desarrollo narrativo, sin intentar crear montaje intelectual o metáforas visuales. Estas, cuando aparecen, son parte del mundo imaginario de los personajes.

El objetivo de este estudio no es verificar la influencia o el impacto de los exiliados republicanos en las sociedades latinoamericanas -tema que es tratado por diversos investigadores-, ni la verosimilitud de sus imágenes en las películas, sino analizar la implementación de sus representaciones como recurso estético cinematográfico. La forma filmica recurre a códigos culturales compartidos por la audiencia y los productores, posibilitando así que “el mensaje” sea comprendido por los espectadores. La lectura del film por estos es un permanente ejercicio de clasificación de información audiovisual que despierta sentimientos y es elaborada tomando como base los conocimientos previos. Posiciones ideológicas de los productores -me refiero a todo el grupo humano que contribuye a la factura del film hasta su exhibición- influyen en la concretización de las imágenes, mientras que posiciones ideológicas de los espectadores influyen en su percepción. Ideología, sentimientos y conocimiento son partes inseparables de la producción de significado por el público. Al representar a los exiliados republicanos, manifiestan las películas los conceptos habituales que circulan en la cultura donde el film es producido y se apropián de las historias individuales para hacerlas vehículo del discurso social emitido.

“La historia oficial”, Argentina, Luis Puenzó, 1983.

Producción comenzada los últimos meses del régimen militar y estrenada al comienzo de la democracia, tuvo un singular éxito de audiencia y fue galardonada con un premio Oscar.

Esto demuestra la capacidad de convocatoria popular que la película ejerce por medio de un lenguaje cinematográfico aparentemente hegemónico, “main stream”, hollywoodense, pero subversivamente alegórico y simbólico. El director Puenzo trabajó anteriormente en publicidad televisiva, por lo que se hace patente en algunas escenas una “estética publicitaria” que hace incapié en la composición, el uso de los decorados y el color.

La película cuenta el proceso de toma de conciencia de Alicia, cuarentona profesora de historia que aprende de sus alumnos las verdades no relatadas en los libros del discurso hegemónico. (9) El personaje es una clara alusión intertextual a “Alicia en el país del espíritu” de Lewis Carroll. En la banda de sonido se incluye una canción infantil de la poetisa María Elena Walsh -perseguida por la dictadura-, motivo musical que plantea a Argentina como una sociedad tenebrosa y amenazante. La heroína comprende que ni la historia ni el presente son lo que había sido inducida a pensar, y se derrumba su pequeño y sólido mundo burgués.

Roberto, el marido de Alicia, es un oportunista que ha usufructuado haciendo negocios con miembros de la élite militar. Llegado el momento crítico, ejerce sobre Alicia una sorprendente habilidad de torturador, insospechada por esta. La hija que el marido trajo a casa una noche, y que ha sido adoptada sin ningún inconveniente burocrático-legal, resulta ser el bebé de una “desaparecida” posteriormente eliminada. Al final de la película, la heroína abandona a Roberto, representante de una Argentina dictatorial y violenta, justificada por el engaño y la mentira histórica, para salir a enfrentarse a un futuro incierto a partir de la dolorosa verdad recién descubierta.

La narrativa es construida sobre convenciones genéricas del melodrama familiar. La vida de Alicia gira en torno a su hogar, su hija, su marido, sus alumnos, su amiga de la juventud. La trama comienza con la ceremonia que da comienzo al año lectivo, cuya puesta en escena recalca ostensivamente la iconografía del Holocausto: trenes, alambres de púa, seres humanos en formación bajo la lluvia, altavoces que hacen escuchar una versión disonante del Himno Nacional Argentino. Esta escena, filmada en un auténtico colegio secundario en Buenos Aires, crea una sensación de “verdad histórica”, corporizando la idea de que los argentinos han sobrevivido a un genocidio. Simultáneamente, evoca también la imagen mitológica de los habitantes de Buenos Aires reunidos el 25 de mayo de 1810 bajo la lluvia para reclamar el fin del virreinato español, acto constitutivo de la voluntad política independiente en la versión oficial de la historia.

El desarrollo de la trama durante el año lectivo es paralelo a los sucesos de 1983 en Argentina, durante los cuales aprenderá la profesora de sus alumnos que la historia oficial la escribieron los asesinos eliminando a sus oponentes. La película inserta en la narrativa la realidad histórica de la protesta popular y el derrumbe del régimen militar por medios estéticos diversos: filmación testimonial de Alicia con las Madres de Plaza de Mayo en la manifestación semanal frente al palacio presidencial, otra manifestación escenificada para enfrentar a Alicia con verdades que no quería ver, pasando por carteles y panfletos enfocados en forma tal que el espectador no los puede ignorar.

De acuerdo con la tradición melodramática, Alicia se ve llevada de crisis en crisis, y puede percibirse el momento exacto de su cambio, casi como si la película cumpliera los preceptos de un manual para argumentistas de cine. Alicia libera su cabello hasta entonces permanentemente recogido, se permite flirtear con el profesor de literatura y “putear”, en un estilo coloquial porteño. Simultáneamente, califica con sobresaliente al alumno que anteriormente quiso sancionar por haber propuesto una interpretación revisionista de hechos históricos pasados, donde mutilación y asesinato son parte indivisible de la versión presentada. El esquematismo genérico no logra neutralizar momentos estremecedores, como el relato verbal de las torturas que sufrió una amiga que regresa del exilio, puesto en escena con un

minimalismo que lo transforma en un testimonio histórico, no faltó de acompañamiento musical melodramático.

Los vínculos del marido de Alicia con el régimen militar son claros al espectador y a la protagonista desde un principio. Es el carácter terrorista del régimen lo que Alicia “no veía”. Uno de los socios es denominado “el General”; los negocios son oscuros y conectados con norteamericanos; la fidelidad mutua y el silencio son una condición básica para el éxito. Todos los socios demuestran solvencia cuando se trata de hacer callar a quien el próximo cambio de gobierno le hace perder el control sobre sí mismo; viajan en automóviles del modelo usado por los “servicios” y los grupos de exterminio, conduciéndolos como si estuviesen en pleno operativo para-policial. Esta representación no deja lugar a dudas: el marido de Alicia ha participado en acciones de exterminio junto con sus socios, y así ha conseguido el bebé que han adoptado. La esterilidad fisiológica del matrimonio es alegórica a lo que la unión entre el Pueblo, que Alicia simboliza, y la dictadura corrupta, que su marido simboliza, pueden producir. (10)

La aparentemente convencional estética de la película es de-construida no solo por esos mismos “momentos” de discurso opositor, sino también por la inclusión de actores que volvieron del exilio político en esa época. Ana, la amiga que cuenta las torturas sufridas, es “Chunchuna” Villafañe, conocida modelo y actriz que había salido al exilio con su marido, el director Fernando Solanas. Héctor Alterio, que actúa como el marido, había estado exiliado en España, donde actuó en diversas películas. El profesor de literatura “adorado por sus alumnos” y que intermedia entre Alicia y la verdad histórica -convención genérica hollywoodense- es el actor chileno exiliado Patricio Contreras. (11)

La película logra intercalar lo fictivo con lo auténtico construyendo una representación altamente estetizada y aparentemente “realista” de la que han desaparecido militares con uniforme. Un tabú discursivo permite mostrarlos vestidos de civil, hablar sobre ellos, sugerir, metaforizar, pero no representarlos visualmente con sus atributos identificatorios. La amenazante presencia militar en la sociedad argentina, que se manifestó en rebeliones durante los primeros años del gobierno democrático, crea una limitación que “La historia oficial” no se atreve a desafiar. Las razones de índole político, ideológico o económico pueden dar lugar a un artículo de por sí. (12)

El padre de Roberto es un viejo español a quien su acento denuncia sin lugar a dudas y aparece en sólo una escena. Su persona no tiene ninguna función narrativa propia, salvo establecer la contradicción entre los valores éticos de los que es portador y el pragmatismo oportunista y egocéntrico que caracterizan a Roberto. En Argentina logró levantar una carpintería y pequeña fábrica de muebles que en el presente (1983) funciona a manos de otro hijo, viudo con tres hijos, a quien el coste de la vida ha hecho volver a vivir con los padres. Roberto es el hijo que ha logrado salir de la humildad y enriquecerse. Los interiores de las casas manifiestan claramente las diferencias socioeconómicas. La madre de Roberto le agradece haberle regalado una lavadora, que a la vejez le evita el pesado trabajo manual. El aspecto de barrio humilde donde habitan los padres se contradice con el de las calles donde habitan Alicia y Roberto con su hija, fácilmente reconocibles para los espectadores porteños.

El conflicto entre Roberto y su padre explota en medio de un almuerzo familiar organizado para pacificar las relaciones entre ambos, que no se encuentran desde hace tiempo, indudablemente desde que el viejo revolucionario desaprueba la vida que lleva Roberto. En medio del acontecimiento familiar, donde participan tres generaciones, Roberto es un elemento disonante que se entretiene acosando al perro de la casa. Su forma de abrazar a la madre es sorprendente y desagradable: la “ataca” por la espalda. Bajo la mirada despectiva de Roberto, el viejo enseña a sus nietos que es preferible ser humilde con la conciencia tranquila, y que “ladrones no son solo como los de la televisión”, frase portadora de la máxima

anarquista “la propiedad privada es robo”. El viejo hace reír a los presentes diciendo que Roberto mira hacia el cielo sólo para ver si llueven dólares. Ante la explosión de ira de su hijo, el viejo condena dolorosamente a Roberto por contarse entre los pocos que se han enriquecido de la miseria popular causada por el régimen militar. La respuesta no es menos hiriente: las tesis anarquistas del viejo han fracasado en la Guerra Civil Española, sus palabras se han vaciado de significado, se ha quedado fijado en el pasado, y la historia le ha pasado por encima. El hermano acusa a Roberto de difundir la versión engañosa de los acontecimientos. La deuda externa e interna, en dinero y en sangre humana, la pagarán las generaciones futuras. La escena concluye sin desembocar en otra. Ha servido para establecer que la “familia argentina” sufre de contradicciones internas insalvables.

La imagen del viejo español reproduce el estereotipo de “obcecado” o “atrasado” que circulaba en la cultura argentina, pero invierte su significado: ha quedado fiel a principios de ética igualitarista anti-estatista en un momento en que el estado argentino fue transformado en herramienta de enriquecimiento por una minoría cuyo proyecto fue irónicamente apodado “la patria financiera”. Frente a la actitud acomodaticia de la clase media que usufructúa la situación, el viejo representa la herencia histórica de quienes estuvieron dispuestos a luchar por los ideales de república y socialismo. “Patria socialista” había sido el proyecto que la izquierda peronista intentó concretar y fue aplastado por la dictadura militar que llega a su fin. El film sugiere así una tímida reivindicación de los grupos clandestinos que intentaron resistir al golpe militar, y recuerda que también ellos fueron aplastados por la represión. Desapareciendo el viejo del resto de la película, la opción que representa queda descartada, mero recuerdo en la memoria popular pero falto de relevancia actual. La actitud de las guerrillas urbanas durante el gobierno constitucional entre 1973 y 1976 carga también su parte de responsabilidad por el desencadenamiento de la “Guerra Sucia”, hecho que no justifica la estrategia genocida de los militares. La imagen del viejo republicano anarquista es utilizada como construcción estética mitológica que encubre la contradicción entre el ideal revolucionario pasado y el pragmatismo presente necesario.

“La frontera”, Ricardo Larraín, 1990.

Estrenada el mismo año en el que el dictador Augusto Pinochet abandonó el palacio presidencial de “La moneda” para ocupar una banca vitalicia en el Congreso Nacional, esta película narra la aventura del profesor de matemáticas Ramiro -el actor Patricio Contreras, vuelto del exilio argentino-, confinado por la dictadura a “La frontera”, un lejano pueblito en el sur de Chile. El protagonista es una víctima de la represión a la ola de protesta popular contra el régimen que comenzó en 1983 y se prolongó durante 1984. La narrativa se desarrolla durante 1984\5, como sugiere una página de diario que anuncia la suspensión de los confinamientos. La frágil situación chilena impone la evasión al pasado de la narrativa como “seguro” frente a la posible censura.

Ramiro es conducido al sur en un vehículo civil por agentes ignorantes, insensibles, vestidos de civil. Como en “La historia oficial”, la película no se atreve a construir representación de militares uniformados ejerciendo el poder represivo. Al confinamiento forzado se suma la desintegración de su familia: su ex-mujer salió anteriormente al exilio llevándose a un hijo que casi no llegó a conocer. La solidaridad de sus amigos es ineficiente para liberarlo, y Ramiro se siente abandonado. En un panorama simbólico desolado donde casi permanentemente llueve, el protagonista descubre las expresiones simples y espontáneas de solidaridad humana entre la gente del pueblo, pero también las manifestaciones de la represión en su nivel más simple: la ignorancia brutal y el miedo a lo extraño, al “otro” encarnado en él. Los gendarmes han sido retirados del pueblo, y en su lugar se desempeñan

los habitantes civiles “delegados” por las autoridades, ignorantes de las leyes e incapaces de interpretarlas. Los agentes locales de la represión y el Orden provocan sufrimiento sin siquiera comprender qué supuesta amenaza constituye Ramiro. Son la representación del Saber que se insituye por el monopolio de la fuerza. Paradójicamente, estos personajes fictivos liberan de responsabilidad histórica a quienes actuaron en favor del régimen sin comprender lo terrible de su actuación.

El pueblo es la frontera entre lo verosímil y lo sobrenatural. Un veterano republicano español y su hija son la conexión con un pasado en el cual el conflicto era claro y se combatía contra la marea fascista que amenazaba inundar el mundo. Una curandera indígena que viaja en automóvil combina lo tecnológico y la magia. Un buzo con equipo mecánico busca el contacto entre el océano superior y un océano submarino misterioso que ha inundado en el pasado al pueblo y lo arrasará nuevamente, al fin de la película.

El pueblo es frontera entre el pasado y el presente. Viajando hacia el pueblo, el coche policial que traslada a Ramiro pasa por la esquina de las calles O’Higgins y Pratt, nombres del Héroe de la Independencia Chilena y del general legalista asesinado que había apoyado la gestión constitucional de Allende. Hacia el final de la película, Ramiro y el buzo extraen del fondo del mar una estatua que representa “El abrazo de Maipú” entre O’Higgins y San Martín, símbolo de solidaridad militar continental en las guerras de liberación del siglo pasado, aquí contrapuesta a la colaboración represiva entre dictaduras. De este modo, la etapa dictatorial queda marcada como un período no coherente con la “línea” histórica construida por la película.

La supuesta actitud liberadora de los militares a lo largo de la historia chilena, que emite el discurso, es una construcción ideológica que ejerce una memoria selectiva apropiada a la búsqueda de consenso en la sociedad chilena de 1990. O’Higgins fue un Director Supremo autocrático y San Martín se retiró de la escena latinoamericana luego del Encuentro de Guayaquil con Bolívar, cuando comprendió que su proyecto, sospechadamente realista, no era factible. (13) Chile independiente llevó a cabo una política expansionista e imperialista que le valió el apodo de “la Prusia de Sudamérica”. El tristemente recordado “Plan Cóndor”, ejecutado por los servicios secretos de las dictaduras militares durante la década del setenta, ejerció en un sentido cruel y nefasto la supuesta solidaridad continental, ocupándose del secuestro y asesinato de exiliados. (14)

Cuando Ramiro recibe la noticia de que su confinamiento ha sido rebatido, la urgencia por volver a la gran ciudad ha desaparecido: ha encontrado un sistema de vida alternativo al neo-liberalismo que la dictadura ha impuesto, ha encontrado nuevas amistades alternativas a la inefficiente solidaridad de la izquierda intelectual y tiene un nuevo amor que no quiere perder; entonces busca una solución de compromiso imposible. El final llega cuando una nueva marejada cubre el pueblo y obliga a la población a evacuarse, en un final “abierto”. La inundación deja a Ramiro frente al futuro incierto de Chile a construirse según las condiciones que impuso la dictadura antes de retirarse a los cuarteles. Esta nueva crisis es la que acompañará el retorno de Chile a la democracia, en un marco de limitaciones impuestas por la presencia amenazante del tirano, ahora senador, el ejército y la derecha política que lo respalda.

Dos elementos señalan en forma clara la entrada de Chile en la post-modernidad que el neo-liberalismo y la globalización producen. El realismo maravilloso, fruto de la fractura cultural que funciona como narrativa alternativa a la hegemónica, y la crisis de identidad que afronta Ramiro, semiborracho, cuando descubre que los hombres del pueblo, donde casi no hay mujeres, bailan entre ellos. Primero los denomina maricones y faltos de conciencia política, pero luego pide bailar con uno de ellos. Ramiro descubre no la homosexualidad sino la confraternidad y la solidaridad, el calor humano, que la izquierda política e intelectual

representada en su personaje no logaría comprender. El conocido conflicto narrativo entre lo urbano y lo rural, producto de los temores frente a la industrialización, sirve aquí para extraer una enseñanza histórica post-moderna, donde lo político-organizativo queda neutralizado. (15)

La película convoca a la resistencia cuando el sistema económico vigente entre la población rechaza el modo capitalista neo-liberal que la dictadura fomentó. En el bar “se fia” (crédito informal, sin intereses), a la curandera le pagan lo que pueden o en especies, el buzo no puede pagar salario a su ayudante, sino que le ofrece dividirse lo que encuentren, el cura reparte consuelo espiritual y alimentos, también a quien no frecuenta la iglesia. Es una economía solidaria que surge de la realidad social que viven los personajes fictivos, y no del mercado de bienes de consumo simbólicos que reifica a los seres humanos. El cura del pueblo es quien convoca a la solidaridad y posteriormente solicita el perdón de Ramiro por haberlo llamado “terrorista”. Simbólicamente, el cura, en la narrativa, reconstruye una imagen de la iglesia menos complicada con la dictadura; por consiguiente, su acento extranjero, anglosajón, permite la ambivalencia: la iglesia es humana y solidaria, pero no el clero chileno.

Absteniéndose de representar militares uniformados y manteniendo la crítica a la dictadura en el marco de la protesta legitimizada por la oposición masiva desde 1983, “La frontera” logra producir una atmósfera muy cercana a la lograda por la novela latinoamericana en la tradición del realismo maravilloso, mediante la cual manifiesta oposición política no sólo al régimen sino también a la nueva etapa económica y cultural que este ha producido.

La dictadura de Pinochet es indirectamente denominada fascista por el viejo español Don Ignacio, que ve en Ramiro un anti-fascista militante. Del fracaso republicano lo salvó Neruda, el poeta nacional chileno, quien lo embarcó con su hija rumbo a Chile. El viejo se pasea por el pueblo cargando una valija, como los personajes de Buñuel o Kishlovsky condenados a arrastrar toda su vida los recuerdos agobiantes del pasado. El viejo se sienta cada día frente al mar, y en su delirio senil “retorna” cotidianamente al pasado republicano en la Madre Patria; sus recuerdos presentes, “frescos”, están en los húmedos recortes de diarios de la Guerra Civil Española que nunca terminan de secarse. El desvarío combativo de Don Ignacio es contrarrestado por la resignación y la paciencia de Ramiro, cuya forma de resistir a la dictadura descarta la lucha armada.

Mayte, su hija, fue abandonada por un marido cobarde que la dejó embarazada. El hijo fue arrastrado por una misteriosa marea pasada cuyo recuerdo signa la vida del pueblo y que, en forma indirecta, rememora los secuestrados y los desaparecidos durante la represión pinochetista. Estos personajes, actuados por actores españoles, son un recurso aparentemente necesario para justificar la inversión de capital en la producción por parte de Televisión Española. Estéticamente, traen al narrativo el punto de vista éticamente superior de quienes lucharon contra el alzamiento militar, pero esa combatividad queda reducida a un delirio senil.

La relación amorosa entre Ramiro y Mayte, y la complicidad entre el viejo y Ramiro, transfieren al protagonista la herencia histórica ética y combativa republicana. La izquierda chilena se había agrupado en la Unidad Popular que respaldó a Allende, pero no había logrado cristalizar en una resistencia armada al golpe militar. La izquierda revolucionaria actuaba en forma extraparlamentaria, el comunismo y el socialismo se oponían tradicionalmente a la revolución violenta, la situación constitucional impedía a la coalición de gobierno violar por sí misma la legalidad. Uno de los mitos que surgieron después del golpe de Pinochet propagó la imagen de Salvador Allende luchando con arma en la mano hasta su muerte. Cuando el film fue hecho ya se comenzaba a aceptar que en realidad Allende se había suicidado. El cobarde hombre que abandonó a Mayte embarazada con un hijo maravilloso insinúan una crítica a Allende, que gestó la esperanza de un socialismo “con vino y empanadas”, pero no logró conducir el proceso. Las reminiscencias de lucha popular que porta el viejo republicano

reconstruyen la memoria popular chilena y le atribuyen una unidad combativa que no existió en 1973 y ha quedado irrelevante en 1990.

Conclusión

Tanto “La historia oficial” como “La frontera” son films con méritos estéticos resaltables. Ambas han tenido amplia repercusión en el público local e internacional, y contribuyen a la reconstrucción de la memoria popular. “La historia oficial” tiende a una visión maniquea de la sociedad argentina, donde los “buenos” son inocentes que no tenían conciencia de los delitos contra la humanidad cometidos bajo sus propias narices. “La frontera” representa un mundo social donde se desarrollan manifestaciones de resistencia a la hegemonía, y los personajes tienen una profundidad psicológica no falta de contradicciones.

Ambos filmes presentan narrativas de una estructura simple y lineal, donde el ámbito familiar es de una gran importancia. En “La historia oficial”, la familia es una alegoría nacional donde se esconden contradicciones y hechos terribles que la protagonista logra desnudar, purificándose a sí misma cuando abandona al marido torturador. En “La frontera”, la familia desintegrada de Ramiro simboliza una izquierda intelectual y urbana que necesita aprender el significado de la solidaridad humana de raíz cristiana y la combatividad irredimible aunque irrelevante de los viejos exiliados españoles: la esperanza logra detener a la muerte.

“La historia oficial” pone en práctica estrategias estéticas características del melodrama familiar hollywoodense, pero las contrarresta incorporando otras originarias del cine político argentino: la investigación de la historia, la recuperación de las luchas populares y su memoria, el final abierto que invita a la elaboración intelectual. “La frontera” recurre a un realismo maravilloso atenuado: no se producen en el mundo de los personajes hechos sobrenaturales, pero el estilo de la vida que desarrollan es casi un milagro de humanidad y solidaridad. Ambos filmes manifiestan el estado de las sociedades sometidas a dictaduras militares sanguinarias y prolongadas. El impacto del terror y el control tienen su expresión en la falta de representación de militares uniformados. Ese es el producto estético factible de la negociación entre civiles y militares, entre democracia y dictadura. En el marco de dichas limitaciones, la representación de los viejos republicanos españoles permite introducir en el mundo fictivo de los personajes una retórica que recupera el pasado de luchas populares. Esta reconstruye en forma mitológica la frustración de la inútil resistencia armada a los golpes militares, creando un puente estético con el mundo simbólico de la Guerra Civil Española, pero, simultáneamente, pone en claro la futilidad y la falta de relevancia actual.

La imagen de los viejos republicanos han sido expropriada por el discurso democratizante. Recordar y neutralizar la lucha popular armada es una estrategia necesaria para gestar el apoyo masivo a la pacificación. El discurso convoca a los sectores populares a respaldar las incipientes democracias. A los militares les propone tolerar el cambio de sistema y reconocer la naturaleza anti-humana de la represión, prometiéndoles encauzar la protesta: el final abierto que caracterizaba la estética politizada funciona como elemento discursivo desmobilizador, convoca a la reflexión más que a la acción. Los viejos exiliados han sido vaciados de su contenido original: reivindicando la ética republicana, se neutraliza la práctica combatiente. Sus imágenes reflejan a los exiliados latinoamericanos, que son bienvenidos de retorno a la patria, pero de los que se espera que no vuelvan a la militancia revolucionaria. Esta preocupación de los textos cinematográficos por el exilio anuncia la entrada a la posmodernidad, donde migración y nostalgia se convertirán en tema recurrente.

Las dos películas aquí analizadas son expresión de una particular coyuntura histórica. Por consiguiente, no planteo hacer de la comparación presentada un criterio estético apto para el cine de la democratización en los países latinoamericanos. Tal afirmación debe someterse a

un estudio minucioso que escapa al alcance de esta nota. Quien intente enfrentarse con semejante tarea, deberá tener en cuenta la especificidad de las culturas nacionales y los procesos históricos locales, evitar las generalizaciones y recordar que la historia no retorna sobre sí misma, aunque los fenómenos estéticos puedan convertirse en convenciones. A través de la historia se puede comprender el cine, pero hay que ser muy cauto cuando se intenta entender la historia a través del cine.

Nota do autor

Anteriormente apresentado em: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. El URL de este documento es: http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/tzvi_tal.html.

Notas

(1) El caso argentino presentó un particular uso de la metáfora orgánica, según la cual la Nación sufría un cáncer, creando legitimidad ideológica para extirpar los miembros enfermos del organismo social. Esta patología era de origen “extraño”, ajena a la tradición y la cultura argentina oligárquica-autoritaria, de modo que su expulsión constituiría un asunto de “profilaxis” cuya razón está por encima de lo político o lo jurídico. La metáfora profiláctica tiene su base en la sociología orgánica de Émile Durkheim. Su uso no es exclusivo del régimen militar argentino. Actualmente es frecuente en la retórica de las potencias que ejecutan bombardeos aéreos “quirúrgicos” usando armas “inteligentes” y se disculpinan por los errores técnicos cuando afectan a civiles. Respecto al discurso represivo de la dictadura argentina y sus antecedentes registrados en las restricciones a la libertad de publicación, véase Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura - Argentina 1960-1983*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986; Juan E. Corradi, *The Fitful Republic - Economy, Society and Politics in Argentina*, Westview Press, Boulder and London, 1985, pp. 83-130; Kathleen Newman, *La violencia del discurso - El Estado Autoritario y la novela política argentina*, Catálogos Editora, Buenos Aires, 1991.

(2) Escapa al alcance de este artículo un análisis detallado. Pinochet gobernó durante toda la dictadura chilena; en cambio, los generales argentinos se iban reemplazando de acuerdo a sus fracasos y al balance de fuerzas entre los sectores militares.

(3) Ver descripciones de los procesos económico-políticos de las dictaduras en: Joseph Ramos, *Neoconservative Economics in Southern Corner of Latin America*, John Hopkins University Press, London, 1986; también, en Philip MacMichael, “Globalization: Myths and Realities”, *Rural Sociology*, 61(1), 1996, pp. 25-55.

(4) Ver Ana Amado, “Histoire, mémoire et leur site dans le film”, *Semiotica*, No. 112, 1/2 (1996), pp. 77-91; Id., “Valores ideológicos de la representación y violencia política: secuestros y desaparecidos en el cine argentino de la democracia”, Ponencia en el *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, UNAM, Instituto de Investigaciones Científicas. Túlio Halperín Donghi, “Argentina’s Unmastered Past”, *Latin American Research Review*, Vol. XXIII, No. 2, 1988, pp. 3-23. 1995. Sergio Wolf, “El cine del proceso: estética de la muerte”, en Id. (comp.), *Cine argentino - La otra historia*, Ediciones Letra Buena, Buenos Aires, 1994, pp. 265-279; Id., “El cine del proceso: la sombra de una duda”, *Film*, Dossier Cine Político en Argentina, Buenos Aires, 1994, pp. 38-46. Testimonio auto-parodial de Nelson Pereira dos Santos en entrevista conmigo, 26/10/1997. También, Ismail Xavier, *Alegorias do Subdesenvolvimento*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1993.

(5) Amado, 1996, p. 77.

(6) Las películas pueden funcionar como salvaguarda de la memoria popular, rescatando del olvido hechos, personas y tradiciones que la Historia manejada por el discurso hegémónico tiende a ocultar o deshechar. Esta idea está expresada en el manifiesto “Hacia un Tercer Cine”, que sentó las bases del Cine de la Liberación, y es elaborada en un análisis estético general del cine terceromundista. Ver Gabriel H. Teshome, “Toward a Critical Theory of Third World Films”, and: “Third Cinema as Guardian of Popular Memory”, en Jim Pines and Paul Willeman (eds.), *Questions of Third Cinema*, British Film Institute, London, 1989, pp. 30-64.

(7) En Argentina habían fracasado los militares en lo económico y en su propia profesión durante la guerra que provocaron con Inglaterra. En Chile permanecía el ejército en amenazante cuarto de espera mientras Pinochet imponía su presencia vitalicia en el Parlamento. Un panorama de la transición a la democracia y sus problemas puede verse en Manuel Antonio Garretón, “La redemocratización política en Chile: transición, inauguración y evolución”, *E.I.A.L.*, Vol. 4, No. 1 (1993), pp. 5-26; Mario Sznajder, “Legitimidad y poder políticos frente a las herencias autoritarias: transición y consolidación democrática en América Latina”, *E.I.A.L.*, Vol. 4, No. 1(1993), pp. 27-56; Deborah Norden, *Military Rebellions in Argentina*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1996; Mary Helen Spooner, *Soldiers in a Narrow Land-The Pinochet Regime*, University of California Press, Berkeley, 1994.

(8) Una posición brechtiana sostiene que lo fundamental es la de-construcción de la ilusión fictiva; otra sostiene que lo fundamental es desenmascarar las formas complejas que transforman el punto de vista de los que dominan en “sentido común”. Ver: Colin MacCabe, “Realism and the Cinema: notes on some Brechtian Theses”, en *Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature*, Manchester University Press, Machester, 1985, pp. 33-57; Dana B. Polan, “The Politics of Brechtian Aesthetics”, en Id., *The Political Language of Film and the Avant Garde*, U.M.I. Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1981, pp. 79-99.

(9) La concepción gramsciana de “hegemonía ideológica” adquiere particular relevancia en Argentina, donde desde principios de siglo comenzó a desarrollarse una corriente historiográfica revisionista de peso académico y político considerable. La Historia se transformó en un campo de batalla simbólico y la interpretación de la historia en un acto político. Hacia la década de los 60, el peronismo -desplazado por la fuerza de las armas fuera de la legitimidad- adoptó al revisionismo histórico como “verdadera historia”. La historiografía revisionista se transformó en bandera ideológica; y los historiadores, en abanderados. Representaciones del historiador como sujeto subversivo fueron elaborados en los filmes “Tangos-El exilio de Gradel” (Fernando Solanas, Francia-Argentina, 1985) y “Sur” (Fernando Solanas, Argentina, 1989).

(10) El carácter alegórico de la literatura del tercer mundo ha sido propuesto como una dimensión inevitable en la comprensión de las representaciones. Como otros críticos, hago extensiva al cine esta teoría, pero criticando la generalización absoluta que reproduce el discurso colonialista. Ver Frederick Jameson, “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text* 15, (1986), pp. 65-88.

(11) Esta colaboración internacional sería la antítesis de la colaboración entre los organismos represivos, que detenían y asesinaban exiliados, ejerciendo una nefasta “solidaridad” continental recordada como “Plan Cóndor”.

(12) Otras lecturas de “La historia oficial” han comentado un cierto maniquismo que confirma la “Leyenda Negra” sobre Argentina y América Latina como pueblos dominados por crueles dictaduras, o han señalado que, como vehículo de reconstrucción del pasado, “La historia oficial” no puede evadirse a las limitaciones del medio cinematográfico y no aclara la visión de los sucesos. Ver David William Foster, *Contemporary Argentine Cinema*, University of Missouri Press, Columbia and London, 1992, pp. 38-53; también, Marck D. Szuchman, “Depicting the Past in Argentine Films - Family Drama and Historical Debate in Miss Mary

and The Official Story”, en Donald Stevens (ed.) *Based on a True Story - Latin American History at the Movies*, SR Books, Wilmington, 1997, pp. 173-200.

(13) La Entrevista de Guayaquil ha quedado como un enigma histórico cuya interpretación admite opciones variadas. Ver también: Thomas E. Skidmore And Peter H. Smith, *Modern Latin America*, Oxford University Press, New York and London, 1997 (first 1984), pp. 113.

(14) Consideración que se ha generalizado entre historiadores. En este caso cito a Alan Knight, “Pueblo, política y Nación - siglos XIX y XX”, en *Revista de Historia*, Universidad Nacional de Costa Rica, No. 34, Julio-Diciembre 1996, pp. 45-74.

(15) Jameson propone ver en el Realismo Mágico un efecto que denuncia el conflicto entre el modo de producción capitalista, o revoluciones tecnológicas, y el sistema pre-capitalista todavía no totalmente superado. Ver Frederick Jameson, “On Magic Realism and Film”, *Critical Inquiry*, No. 12, Winter 1986, pp. 301-326. El realismo fantástico es también atribuido a estrategias representacionales de resistencia al neocolonialismo y subversión de modelos hegemónicos racionales positivistas. Ver Amaryll Chanady, “The Territorialization of the Imaginary in Latin América: Self Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigmas”, en Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris (eds.), *Magical Realism - Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham and London, 1995, pp. 125-144.