



CyP

Revista Cambios y Permanencias

Publicación multi e interdisciplinar
orientada a los estudios sociales

Revista Cambios y Permanencias

Grupo de Investigación Historia, Archivística y Redes de Investigación

Vol. 9, Núm. 1, pp. 593-614 - ISSN 2027-5528

Representación cinematográfica del periodo de transición democrática en la Argentina de 1983 El caso del film nacional *En retirada*

Film representation of the democratic transition period in Argentina of 1983
The case of the national film Retired

Claudia Chantal Arduini Amaya
Universidad Nacional de Quilmes
orcid.org/0000-0003-3642-4457

Recibido: 5 de marzo de 2018
Aceptado: 28 de mayo de 2018



Grupo de
Investigación
Historia
Archivística y
Redes de
Investigación

Representación cinematográfica del periodo de transición democrática en la Argentina de 1983.

El caso del film nacional *En retirada*

Claudia Chantal Arduini Amaya
Universidad Nacional de Quilmes

Estudiante avanzada de la Licenciatura en
Comunicación Social.

Correo electrónico: yantyarduini@gmail.com

ORCID ID: orcid.org/0000-0003-3642-4457

Resumen

Con la llegada de la democracia, el cine argentino buscó representar de diversas maneras el pasado reciente, es decir, lo vivido bajo el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Aquí se estudia una de esas representaciones que corresponde a las primeras películas filmadas luego de la dictadura en un periodo cinematográfico condicionado por la teoría de los dos demonios y la de la sociedad víctima. Para ello se recurre a un análisis formal y contextual del film. *En retirada* fue estrenada el 28 de junio de 1984 y producida bajo la ley 23.052/84 que elimina la censura instaurada en 1974.

Palabras clave: Memoria; cine; transición democrática

Film representation of the democratic transition period in Argentina of 1983

The case of the national film *Retired*

Abstract

With the arrival of democracy, Argentine cinema sought to represent in a variety of ways the recent past, that is, what was experienced under the National Reorganization Process (1976-1983). Here one of those representations is studied that corresponds to the first films filmed after the dictatorship in a cinematographic period conditioned by the theory of the two demons and that of the victim society. For this, a formal and contextual analysis of the film is used. *Retired* was released on June 28, 1984 and produced under law 23,052 / 84 that eliminates the censorship established in 1974.

Keywords: Memory; cinema; democratic transition

Introducción

El objetivo general del artículo es analizar de qué manera *En retirada* representa el último tramo del periodo dictatorial. Como objetivos específicos se busca determinar si la ficción presenta características del primer momento del cine argentino desarrollado luego del gobierno de facto y por otro lado, observar cómo la película construye el contexto histórico en el que es producida (transición democrática argentina) que además coincide con el tiempo de la historia que propone la ficción.

Para ello consideramos relevante comprender cuáles son las características de los distintos momentos de la memoria del cine argentino de post dictadura, con lo cual nos basamos en: Zarco, J (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina, 1983 – 2013* y Aprea, G (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*.

En segundo lugar, con el propósito de acercarnos al contexto de producción del film recurrimos a: Feld, C y Franco, M (2015). “Democracia y derechos humano en 1984, ¿hora cero?”. En Feld, C y Franco, M (directoras) *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* y Franco, M (2015). “La teoría de los dos demonios en la primera etapa de la posdictadura”. En Feld, C y Franco, M (directoras) *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Mediante Sirlin (2006). “La última dictadura: genocidio, desindustrialización y el recurso de la guerra (1976 – 1983)”. En Luque, *Pasados presentes. Política, economía y conflicto social en la historia argentina contemporánea* fue posible dar cuenta de las incursiones de las fuerzas represivas argentinas en jurisdicciones extranjeras durante los años 80 con el fin de exterminar los focos revolucionaron que resistían en Centroamérica. *En retirada* alude a El Salvador y en este sentido, pudo establecerse una relación entre la película y la situación internacional de lucha contra el marxismo.

En cuanto al análisis de la representación que la película hace de los medios de comunicación de la época tomamos como referencia a Feld, C (2015), “La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del show del horror”. En Feld, C y Franco, M (directoras) *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*.

Para analizar la burocratización y normalización del trabajo del torturador en los campos de concentración, las diferentes jerarquías dentro de los grupos de tareas, las cualidades de la ceremonia iniciática y el *show del horror* recurrimos a los aportes de

Calveiro (1996) en su libro *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*.

A partir de López y Rodríguez (2010). *La historia como problema. Las imágenes como estrategia* realizamos un análisis dramático, narrativo y estético del film. Mientras que mediante Rossenstone, R (1997). “Capítulo 1: Historia en imágenes. Historia en palabras” y “Capítulo 2: El cine histórico”. En Rossenstone, R *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia* identificamos y definimos los mecanismos de representación del pasado que contiene la película además de clasificarla en las categorías de: drama, documental y experimentación que propone dicho autor. Finalmente, vinculamos *En retirada* con la clasificación de: ficción histórica, reconstitución histórica y reconstrucción histórica ofrecida por Caparrós Lera (2004) en el capítulo “Introducción” de su obra *100 películas sobre historia contemporánea*.

Metodología

Para abordar el presente objeto se proponen: un análisis contextual de su contexto social de producción y un análisis formal, es decir, el análisis de las formas audiovisuales en que está construido el film: los elementos estéticos, dramáticos, narrativos y el uso de las operaciones cinematográficas de representación del pasado.

El terror y la censura

El 24 de marzo de 1976 una Junta militar integrada por los tres comandantes en jefe de las Fuerzas Armadas: Emilio Eduardo Massera de la Marina, Orlando Ramón Agosti de la Aeronáutica y Jorge Rafael Videla del Ejército llevó adelante el último golpe de estado que derrocó al gobierno constitucional de Estela Martínez de Perón.

Bajo el lema Proceso de Reorganización Nacional el gobierno de facto produjo profundos cambios en la estructura social, cultural y económica de la Argentina. Implementaron el neoliberalismo como modelo económico y dejaron sin efecto la Constitución Nacional y el Congreso.

El discurso de la Junta afirmaba que ellos tenían la responsabilidad de reorganizar el país y de defenderlo de lo que denominaban el cáncer marxista. A fin de que las ideas de izquierda no se propagaran por Argentina, debían exterminar a los subversivos que las fomentaban. Sin embargo, no solo aquel que fuese partidario del marxismo podía ser una víctima, sino también todos aquellos estudiantes de secundario, estudiantes universitarios, docentes, obreros, sindicalistas, periodistas, abogados, entre otros, que se posicionaran en contra de las medidas establecidas.

Mediante un régimen de terror desde 1976 hasta 1983 se crearon más de trescientos centros clandestinos de detención a lo largo y ancho del país. Allí quedaban detenidos los civiles que luego fueron llamados desaparecidos¹ buscados por sus familiares. Fue un periodo de extrema censura y autoritarismo.

Respecto del cine muchos directores y artistas debieron exiliarse con lo cual disminuyó la producción de películas argentinas. No obstante, aquellos que se quedaron en el país continuaron en el rubro bajo la ley 18.019 sancionada en 1968. En ella se creaba la figura de un ente de calificación que tenía la potestad de censurar aquellas películas que afectaran la moral pública, la educación y las buenas costumbres. Con la llegada de la Junta, además de las restricciones impuestas por dicha norma, se adhirió la intervención militar al Instituto Nacional de Cinematografía.

¹ Los secuestros de personas iniciaron ni bien empezó la Dictadura. Las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo era un grupo de mujeres que todos los jueves asistía a dicho lugar ubicado en Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Como estaba prohibido reunirse, daban vueltas caminando en la plaza con un pañuelo blanco en sus cabezas y la fotografía de sus hijos. Ellas pedían información en las Comisaría, hospitales, brigadas y acudían también al arzobispado; sin embargo, no obtenían respuesta.

Frente a la presión de los organismos de derechos humanos extranjeros que llegaron al país en especial con el Mundial de 1978, Jorge Rafael Videla debió hablar del tema y denominó desaparecidos a aquellos que no estaban ni vivos, ni muertos, con lo cual no podían tener algún tipo de tratamiento.

En este periodo predominó el género comedia familiar en el que se ponían de manifiesto los valores respetables de los militares, la seguridad de la policía, la unión y alegría de una familia argentina. Este énfasis temático contrastaba con la realidad vivida por la sociedad en aquel momento que sufría las desapariciones de sus familiares y las primeras consecuencias de un modelo económico que desindustrializaba el país y dejaba sin empleo a varios sostenes de familia.

El retorno de la democracia

En diciembre de 1983 asumió la presidencia Raúl Alfonsín. La sociedad luego de siete años de dictadura militar recuperaba la democracia. Las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo (entendidas como organismos de derechos humanos) exigían al presidente la aparición con vida de sus familiares y castigo a los culpables. Así pues, desde el Estado (en un principio) se incentivó la búsqueda de la verdad al investigar en profundidad los hechos atroces cometidos durante el Proceso. Ejemplo de ello es la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) en este mismo año y su informe presentado en 1984 donde yacían testimonios de detenidos - desaparecidos que habían sobrevivido, sumado a la lista de centros clandestinos de detención que los investigadores lograron identificar en el país.

En aquel entonces cobró relevancia la teoría de los 2 demonios sustentada en el informe *Nunca más* elaborado por la CONADEP. “Dicha explicación binaria no fue una construcción enteramente novedosa de la post dictadura, sino la reemergencia, reactualizada y resemantizada, de un esquema interpretativo instalado en el discurso político dominante de los años setenta previo a la dictadura.” (Franco, 2015, p. 29)

Según esta teoría la violencia del pasado reciente era producto de la guerra entre la extrema izquierda (representada por las organizaciones guerrilleras) y la extrema derecha cuya conducción eran las Fuerzas Armadas. De aquí se desprende la teoría de las víctimas

inocentes, es decir, la sociedad que no participaba en ninguno de los polos antagónicos había quedado en medio del enfrentamiento con lo cual no era ni culpable de los sucesos ni cómplice de los mismos.

“Una de las funciones esenciales de aquel discurso demonizador no era solo ofrecer una interpretación sobre los responsables de la violencia anterior, sino, especialmente y por oposición, mostrar el rechazo hacia una serie de valores y conductas de ese pasado y afirmar la validez superior de la nueva democracia entendida como paz, respeto por el disenso y valorización del orden legal. Con ello se legitimaba un orden, pero también los actores privilegiados que se identificaban con él y lo conducían: el gobierno radical de Raúl Alfonsín” (Feld y Franco, 2015, p. 395).

¿Cómo hacer memoria después de tanto horror?

En el cine seguía vigente la ley 18.019 sancionada en 1968. Dicha norma fue derogada por el presidente Alfonsín a partir de la ley 23.052 en marzo de 1984 y posteriormente reglamentada mediante el decreto 828/84. En ella se estableció la disolución del ente de calificación y la eliminación de la censura. Se proponía que el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) sería el único órgano capaz de calificar las películas en base a distintas categorías: apta para todo público, solo apta para mayores de 13 años, solo apta para mayores de 16 años, solo apta para mayores de 18 años y solo apta para mayores de 18 años de exhibición condicionada. A pesar de la calificación, el INC no podía recortar ni modificar los materiales audiovisuales, pero sí exigía que toda película contuviera al principio una placa donde figurase la calificación del film. En esta política de cine se incluye *En retirada* que antes de iniciar muestra la siguiente placa:

CALIFICACIÓN DEL INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA.

LEY 23.052. Decreto 828/84.

SOLO APTO PARA MAYORES DE 18 AÑOS.

Zarco (2016) reconoce 3 etapas en el cine post dictadura a las que denomina momentos de la memoria. La primera es *Recordar para no repetir* (1983-1989), la segunda es *Reconciliación e indultos* (1989-1995)² y la última es *Reivindicación y crítica* (1996-2013)³. A los efectos del presente análisis nos enfocaremos en profundizar el primer momento de la memoria ya que *En retirada* fue estrenada el 28 de junio de 1984.

En *Recordar para no repetir* el cine buscó denunciar el pasado reciente dictatorial. “En este contexto buena parte de la producción fílmica de la época se orientó alrededor de dos grandes temas: la denuncia de la dictadura militar y una revisión crítica del pasado histórico en la búsqueda de las raíces del autoritarismo.” (Aprea, 2008, p. 51) *En retirada* corresponde a los films de la primera línea temática.

Las películas se enfocaban en reivindicar la democracia y en criticar los hechos violentos del periodo anterior, a modo de enfatizar la idea de no retornar a ese pasado violento y defender la libertad, la verdad y la justicia. Estos principios se corresponden con el discurso de los organismos de derechos humanos y con las políticas de estado impulsadas por el nuevo gobierno.

A partir del informe *Nunca más* comenzaron a conocerse testimonios de la represión, muchos de éstos usados como base de varias películas. (Aprea, 2008, pp. 51-56) Al igual que el discurso estatal la sociedad era construida desde el cine como víctima: tanto los que fueron torturados como los que descubrieron la violencia eran inocentes. Había relatos basados en historias individuales que reflejaban lo que le había sucedido a la sociedad en su conjunto, predominio de lazos filiales, repudio a la violencia estatal y no existía referencia al partido político de los actores. (Zarco, 2013, p. 156)

² Gobierno de Carlos Menem caracterizado por la sanción de los decretos 1002, 1004 y 1005 donde se indultaba a los militares. Es una etapa de perdón y olvido.

³ El cine es producido por hijos de desaparecidos y exiliados durante la dictadura. Es una etapa de crítica al Estado y de cuestionamiento a la sociedad que no fue ajena a los hechos ocurridos en el periodo.

Estamos en retirada

“Temáticamente parecía definirse la búsqueda casi obsesiva por una identidad nacional que contestara las preguntas: ¿por qué nos pasó lo que nos pasó? ¿Qué enseñanzas podemos sacar de todo este sufrimiento?” (Aprea, 2008, p. 32) En diálogo con Caparrós Lera (2004) *En retirada* es un film de reconstitución histórica ya que tiene voluntad de hacer historia. Este tipo de categoría nos habla más sobre la forma de pensar de la sociedad en una época que del hecho en sí.

El tema de la película gira en torno a la caída del régimen represivo y al advenimiento y triunfo de la democracia. Llegado 1983 el contexto había cambiado: los familiares de desaparecidos seguían buscando a sus nietos e hijos, las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo pedían justicia y verdad y se dio la posibilidad de elegir presidente de manera democrática por lo que los partidos peronista y radical pudieron presentarse. Se avecinaba así un periodo de búsqueda, de castigo a los culpables y un notable rechazo al autoritarismo de los años previos.

En retirada es un drama⁴ policial⁵ situado en los últimos meses de 1983 en la Ciudad de Buenos Aires. Tiene como protagonista a Oso, un ex integrante del grupo de tareas del Proceso de Reorganización Nacional que con la llegada de la democracia se ha quedado sin trabajo. Su nombre verdadero es Ricardo⁶ y desea sobrevivir trabajando en su antiguo labor de secuestrador, torturador y asesino. Sin embargo, se le interpone la transición democrática: los militares se han debilitado y sus antiguos amigos del grupo de tareas están en retirada borrando registros que los puedan comprometer en esa nueva coyuntura. Dichos amigos (Arturo y Sr Thomas) son antagonistas para Oso pues lo mandan a matar al ver que

⁴ Una de las clasificaciones de Rosenstone (1997) para las películas históricas es el drama. Se trata de una historia con principio, desarrollo y desenlace que personaliza y dramatiza. Está protagonizada por un individuo que tiene conflictos por resolver a lo largo de la película para lograr su objetivo. La historia se cuenta como un proceso, es lineal.

⁵ Según Aprea (2008) “La búsqueda de realismo se articuló con el cine de género.”

⁶ Es interesante destacar que Oso es un villano, sería el anti-héroe de una historia. Él es un asesino, violador y torturador. Esta decisión de Desanzo (director) quiebra la idea de que el protagonista siempre es bueno y que el antagonista es un personaje malvado.

representaba un peligro, ya que Ricardo no desea retirarse y continúa cometiendo crímenes. El último antagonista es el personaje de Julio que busca vengarse de Oso debido a que hizo desaparecer a su hijo.

El primer punto de giro en la película se da cuando un día en el subte de la Ciudad de Buenos Aires Oso es reconocido por Julio. A partir de aquí comienza su huida hacia el pueblo donde él creció. Sin embargo, allí torturará a su ex novia Cecilia y asesinará a un hombre por lo que deberá regresar a la ciudad. He aquí otra retirada, otro punto de giro. Una vez en Buenos Aires Oso desea contactar a su antiguo jefe Arturo, no obstante, sus antiguos colegas se han esfumado. Al encontrarse solo decide hablar con el editor de una revista para contarle información sobre su rol en la dictadura y así obtener dinero. Como el editor le dice que debe poner su rostro además de sus datos Oso opta por amenazar al Sr Thomas, gerente general de una empresa para quien él había trabajado tiempo atrás. De esta manera, exige dinero y un pasaje aéreo para cualquier destino. Este es el tercer punto de giro ya que amenazó a uno de los suyos. Arturo será el encargado de reunirse con el protagonista para entregarle la plata y un pasaje hacia El Salvador. Cuando todo parecía arreglado para retirarse definitivamente Julio arriba al departamento de Oso dispuesto a matarlo y comienza una pelea que continúa en la terraza del edificio hasta que una mano con guantes dispara desde otro punto y mata a Ricardo.

Oso mantiene un conflicto con la democracia. En efecto, a lo largo de la película no hay cambio en él respecto a la postura de torturar y asesinar personas, sigue pensando que esa es la única vía correcta para la sociedad argentina. Ejemplo más significativo de ello se observa en la escena con el editor de la revista quien le pregunta si está arrepentido por lo que ha hecho en el pasado a lo cual el protagonista contesta que no. Otra prueba es la conversación entre Arturo y Ricardo en la plaza donde se expone la idea de que todo lo que hizo Oso fue porque creía que debía ser así y tenía que seguir siendo así. En suma, él está en contra de retirarse y de reconocer que la democracia es un hecho.

Nivel narrativo y elementos estéticos

“Para lograr un realismo testimonial la cinematografía apeló a formas narrativas clásicas definidas por un narrador omnisciente capaz de expresar la lógica que mueve a los personajes e interpretar las situaciones que se presentan en función de valores claros.” (Aprea, 2008, p. 32)

En retirada no posee una voz en off narradora. Sin embargo, parte de la narración se construye mediante flashback por acción directa a partir del punto de vista de Julio. Él nos permite saber que a su hijo se lo llevaron de su casa una noche y que el secuestrador fue Oso. Desde ese momento, Julio y su esposa comenzaron a buscarlo. Estos flashback permiten comprender por qué Julio quiere vengarse de Oso y muestra a qué se dedicaba Ricardo tiempo atrás.

Por otra parte, podría decirse que hay uso de flashforward en la primera escena. Ya se estableció que el asesinato de Oso fue planeado por sus antiguos colegas. Al asesino nunca se lo conoce pero ya aparece en la primera escena de la película. Allí hay un maletín con balas y unas manos. Las imágenes del asesino vuelven a figurar cuando Arturo habla con el Sr Thomas luego de ser amenazado por Oso y le dice que debe tranquilizarse porque “el asunto está arreglado”. Acto seguido, las manos se ponen unos guantes y comienzan a preparar el arma. Al principio del film los colegas no quieren matarlo, simplemente le advierten que el contexto no era el de antes, por lo que debía desaparecer. Luego de todos los crímenes se dan cuenta de que es peligroso y por ello hay que exterminarlo. La primera escena muestra lo que le pasará a Oso en un futuro cercano. No obstante, a pesar de los recursos explicados la historia es lineal: tiene un principio, un desarrollo y un desenlace.

En cuanto a los planos que predominan se identifican: detalle, primerísimo primer plano y primer plano con el objetivo de enfatizar las expresiones, gestos y miradas de los actores. La paleta de colores usada es: azul, gris, negra, celeste y blanca. De hecho, los personajes utilizan vestimenta de esos colores a lo largo de toda la película y en muchos casos contrastan con la luz natural de día de las locaciones como las escenas en la plaza, la

ciudad o el pueblo. También el taller de Julio está pintado de azul al igual que la habitación de Cecilia. La música en su mayoría es instrumental, extradiegética y responde a la temática de detectives y espías, esto busca generar tensión por ejemplo en las escenas donde Julio persigue a Oso o bien en la pelea final.

Finalmente, cabe destacar que las escenas del asesino se construyen siempre con plano detalle, música de espías tensionante, colores azulados e iluminación artificial. También se escucha el segundero de un reloj. Esto da la sensación de que quien prepara el arma tiene una víctima elegida y que le está contando las horas de vida. Las últimas apariciones del asesino carecen de música.

Versión de la historia, violencia y operaciones de construcción

Hay marcas históricas en la película que nos sitúan en el contexto de transición democrática de Argentina en 1983. Una de ellas es la aparición por TV de las Madres y Abuelas de Plaza de mayo pidiendo por sus familiares desaparecidos y castigo a los culpables. Otra marca se observa en las calles de la Ciudad de Buenos Aires donde varios jóvenes cantan alegres la marcha peronista, recitan versos alfonsinistas y algunos debaten acerca de a quiénes van a votar. Luego aparecen televisados discursos de Alfonsín en el periodo de elecciones. Además, se hace mención de la Ley de amnistía⁷ y se muestra cómo algunos ciudadanos buscaban juntar firmas para derogarla. Por otra parte, hay referencia al caso del hijo de Julio que está desaparecido y sus padres lo buscan mediante la visita a Iglesias, comandos y abogados. Este último aspecto es muy propio de las películas del primer momento de la memoria ya que “se caracteriza por la lucha de las madres en la que se ponía en primer plano la búsqueda de verdad y justicia con relación a sus hijos desaparecidos o apropiados. En estos casos, el desaparecido es re - presentado desde sus familiares y no desde sí mismo”. (Zarco, 2013, p. 70)

⁷ Con el evidente retorno de la democracia los militares (para evitar su enjuiciamiento en un futuro cercano) sancionaron la Ley de amnistía en septiembre de 1983 donde se impedía realizar acciones penales sobre aquellos militares que hubiesen cometido delitos entre 1973 y 1982.

La violencia en la película es explícita. Se muestran: violación sexual, tortura, golpes y fusilamiento. “El cine argentino ha propuesto (y lo sigue haciendo) diferentes estrategias discursivas para representar la experiencia de extrema violencia por la que atravesó la sociedad durante la última dictadura militar. En esa dirección, un conjunto de films organiza su relato sobre la base de metáforas, elipsis y alegorías; todos ellos otorgan al diseño del espacio y a la puesta en escena la capacidad de representar y expresar los conflictos vigentes en los planos narrativos y semánticos.” (Zarco, 2013, p. 71)

Entre los mecanismos de representación del pasado planteados por Rosenstone (1997) es posible identificar: Metáforas: la escena de Oso teniendo relaciones sexuales con Cecilia. En un momento ella estira los brazos y se agarra de los barrotes de la cama. Oso mira los barrotes y se empiezan a escuchar gritos de chicas que dicen: “Soltame, basta, déjame”. Esto da la idea de que en el pasado Oso violaba muchachas en esa posición y que los barrotes eran la celda donde ellas estaban atadas contra su voluntad. En vez de mostrarlas directamente se construye una escena que se asemeja a dicha situación con la ex novia.

Otra metáfora es la escena que recrea la ceremonia de iniciación en un campo de exterminio. Calveiro (1996) define este ritual claramente: cuando secuestraban a la persona por la fuerza llegaba al centro clandestino de detención atada, golpeada y encapuchada. Luego la hacían desvestirse y la conducían hacia el quirófano (habitación de tortura). Allí la acostaban en la parrilla (una camilla), le aplicaban picana en las zonas del cuerpo más sensibles para que “cantara” y en algunos casos se le añadía la violación sexual como tortura. El objetivo de los represores era, en primera instancia, obtener nombres e información; sin embargo, también se buscaba el castigo de la víctima en una suerte de venganza. Terminado el ablandamiento se la desataba y llevaba a su celda. (Calveiro, 1996, pp. 59-72)

Dicho esto analicemos la escena en la película: la habitación de Cecilia representa el quirófano, por otra parte, ella misma está en el lugar de las chicas que fueron torturadas en los campos de concentración, la cama que (no es casual) tiene resortes en la base se

asemeja con la parrilla, en la mesa de luz hay una radio igual a la que estaba en la mesa cercana a la parrilla y la lámpara reemplaza la picana usada por el torturador. Además, la ceremonia se cumple tal como explicaba la autora: en primer lugar, Oso entra por la fuerza a la casa de la mujer y la golpea salvajemente hasta dejarla débil, luego saca el colchón y deja la cama con los resortes, la acuesta allí y le amarra sus extremidades a los barrotes de la cama. Después, rompe el velador y picanea a la mujer en sus pechos mientras eleva el volumen de la radio. Por último, viola a la víctima. El objetivo de Oso en un primer momento es que Cecilia le responda con cuántos hombres ha estado ya que él la vio cenando con otro y esto lo llenó de ira, pero después al no obtener respuesta la tortura pasa a ser disfrute y castigo por haber salido con ese hombre.

Por último, hay un tercer momento metafórico. Al final de la película Oso es fusilado con un disparo en la cabeza. Acto seguido se escuchan gritos de varios muchachos, la cabeza explota con sangre y aparece un rostro por unos segundos que no es ningún personaje de la película. Aquí se busca reflejar en esa muerte todos los chicos que Oso había fusilado tiempo atrás.

“En el cine del renacimiento democrático la mirada se vuelve hacia atrás para conjurar la violencia de tal manera que se la pueda nombrar o mostrar de forma metafórica manteniéndola en el pasado.” (Aprea, 2008, p. 56)

Condensación: En una de las primeras escenas situada en la Ciudad de Buenos Aires hay una reunión de ciudadanos en la calle donde debaten sobre a quiénes van a votar en las próximas elecciones. Aquí vemos condensadas tres posturas respecto al contexto: una mujer va a votar al partido peronista, mientras que un hombre votará por Alfonsín. En ambos casos, están a favor de la democracia electoral. Oso, que por allí camina se detiene a mirarlos con desagrado y cuando una muchacha le entrega un volante, lo destruye. Tampoco tolera a los jóvenes que cantan la marcha peronista en la calle. Ricardo representa la otra postura frente a la democracia: la del gobierno de facto que la rechaza totalmente.

Elipsis: una de ellas se da cuando Julio vigila el departamento de Oso. Al principio es de noche y luego se hace de día. La película elige recortar toda la noche que Julio pasa allí en la calle y directamente enfoca el edificio con luz y la cara de sueño del personaje. Otra elipsis se observa en el momento en que Oso está preparando la valija para huir al pueblo. De la escena en el departamento en Buenos Aires se pasa a la imagen de Oso en la estación de tren del destino. Aquí se quita el viaje. Una tercera elipsis se ve cuando Ricardo regresa a la ciudad: primero se lo muestra en las vías y la próxima escena está arriba de un taxi ya en la Ciudad de Buenos Aires. Por último, Oso amenaza al Sr Thomas de noche, la siguiente escena es de día y Ricardo está en la plaza.

Omisión: no hay referencia al motivo por el cual se llevan al hijo de Julio y tampoco se dice si pertenecía a un partido político. Esto responde al contexto de producción, ya que las películas de los 80 construyeron a la sociedad como víctima y no aludían a su relación como activistas políticos.

No se muestran las chicas que Oso torturó y violó ni tampoco los muchachos que fusiló. De hecho, no hay imágenes de los centros clandestinos de detención ni personajes que interpreten a militares. Como dice Aprea: “Durante los primeros años de la democracia, los films que narraban la represión dictatorial relataban las historias de aquellos que [...] conocieron a las víctimas. Todavía no se podía exhibir directamente el accionar de la represión. [...]” Además, el autor señala: “No había un interés por desarmar la trama que sostenía la política militar, sino por denunciar sus consecuencias.” (Aprea, 2008, pp. 55-57).

Por otra parte, tampoco se explica de qué es la empresa que dirige el Sr. Thomas, ni hay detalles de la *Operación Candado*. Respecto a este punto es interesante el vínculo que se establece con la propuesta de Sirlin (2006). El autor postula que durante la dictadura existieron muchos casos de trabajadores que fueron entregados por la Gerencia General a los grupos de tareas ya que representaban una inestabilidad en la empresa. (Sirlin, 2006, p. 386). Esta situación es puesta en juego en la película debido a que Oso amenaza al Sr

Thomas y le recuerda que éste le había pedido desaparecer a tres delegados de su empresa que “molestaban”. A esto se le llamó *Operación Candado*. Finalmente, nunca se conoce al asesino ni se lo muestra. Las veces que aparece sólo hay plano detalle de sus manos y del arma.

La tarea y el perfil del torturador

Analicemos ahora el personaje de Oso. La película nos muestra que en tiempos de dictadura se encargaba de secuestrar y torturar personas. Lo primero lo sabemos por los flashbacks desde Julio. Lo segundo lo sabemos no sólo por las escenas de tortura a Cecilia y el asesinato del hombre, sino también por las primeras imágenes de la película que hacen plano detalle a la cartuchera con herramientas que Oso tiene para cuidar sus plantas. Se nota que son varias, están usadas y pueden ser las que él utilizaba en el centro de detención con las víctimas. En paralelo se escucha una música diegética proveniente del TV que dice: “Se va a acabar esa costumbre de matar” sumado al canto de las Abuelas y Madres. Estos fragmentos Oso los silencia.

En diálogo con Calveiro (1996) tomamos la clasificación de los distintos integrantes que componen el grupo de tareas del sistema represivo. La autora distingue: patota y grupo de inteligencia/ torturadores. El primer grupo se encargaba de secuestrar en las viviendas o en las calles a los prisioneros por la fuerza. Luego de llevarlos al centro de detención encapuchados y golpeados los recibía el grupo de inteligencia que les asignaba un número y daba paso a la ceremonia iniciática. Como se vio, el protagonista cumplía ambos roles.

Respecto de las jerarquías dentro del centro clandestino la autora reconoce: la alta oficialidad que tomaba las decisiones y no mantenía trato con los prisioneros, la oficialidad de campo que ejecutaba los secuestros y torturas y los suboficiales que eran guardias y constituían la tropa de las patotas. (Calveiro, 1996, p. 92) En relación con *En retirada* los personajes del Sr Thomas y Arturo se los puede ubicar en el primer nivel de represores ya

que le asignan las tareas a Oso. En este sentido, la escena en la que Arturo está quemando planillas con rostros de jóvenes nos da la pauta de que tenía un cargo más que Oso al tomar otro tipo de decisiones. Finalmente, Ricardo está en el lugar de ejecutor de las misiones tanto del segundo como del tercer nivel.

Por otra parte, el accionar de Oso se relaciona con la burocratización y normalización de las tareas que se cumplían en los centros. Calveiro (1996) afirma que el torturador podía ser hijo, padre, hermano y tener un trabajo que cumplir. Esa labor era su rutina: tenía un jefe al que responder, tareas que hacer con determinadas reglas y de a poco comenzaba a naturalizar la tortura. Cada eslabón en la cadena de represión poseía su rol igual que obreros de fábrica fordista: la patota chupaba secuestrados y los llevaban al centro, allí el grupo de inteligencia les daba un número y los interrogaban en la máquina, luego los guardias los depositaban en las celdas, por último, (en algunos casos) otro grupo los trasladaba hacia aeropuertos (previa inyección de somníferos) donde eran recibidos por otros represores que los tiraban al mar. Allí terminaba la cadena de montaje: el “paquete” estaba listo.

En retirada alude a El Salvador. Este es el destino que los jefes de Oso le asignan para escaparse con el fin de que descansa y tal vez pueda hacerse “una changuita”. Respecto de la relación de Argentina con Estados Unidos en la lucha contra el marxismo, Sirlin (2006) afirma que la segunda incursión de las fuerzas represivas argentinas en jurisdicciones extranjeras tuvo lugar en El Salvador, Nicaragua y Guatemala. Se llamó *Operación Calipso*. Fechada en 1981, los militares argentinos participaron de la contrainsurgencia liderada por EE UU de Reagan. (Sirlin, 2006, p. 387) Desde dicho año, un grupo militar llamado “los contras” fue organizado por la resistencia al gobierno sandinista nicaragüense, financiado por EE UU y algunos países de América Latina, entre ellos, Argentina. La lucha entre esta fuerza paramilitar y el ejército sandinista se perpetuó hasta 1990 momento en el que se disolvió “la contra”. La base de operaciones se encontraba en Honduras y contó con la cooperación de varios torturadores de diferentes dictaduras de la época. Oso viajaría a fines de 1983 coincidiendo con este campo de batalla

que se gestaba en Centroamérica, Arturo refiere a que Ricardo en ese lugar podría seguir dedicándose a los labores de tortura que su país le impide.

El destape mediático

“Suele recordarse que, con el destape mediático de los inicios de la transición desatado en la prensa sin censura, la cuestión de los desaparecidos emergió como un tema central de la información bajo un formato que se ha denominado “show del horror” (Feld, 2015, p. 269)

Con el debilitamiento del régimen militar ya en 1983 salieron a la luz muchos testimonios sobre los centros clandestinos de detención, provenientes de quienes habían sido torturados allí como de quienes habían ejercido la tortura. Los medios de comunicación comenzaron a saturar de información a la sociedad y buscaron incesantemente reunir más datos para venderlos. Este es el caso del editor que quería el rostro de Oso en la portada de su revista y estaba dispuesto a comprar información del tema ya que le proporcionaría una significativa alza en las ventas. “Los testimonios de sobrevivientes o de torturadores arrepentidos y confesos, podía dar lo mismo, en todo caso, garantizaban un alto porcentaje de ventas. [...] La memoria se convirtió en un producto de consumo [...] La repetición de lo aterrador lo convirtió en banal.” (Calveiro, 1996, p. 160).

Tanto las revistas de actualidad como la prensa gráfica incluían en sus publicaciones entrevistas a ex integrantes de los grupos de tareas y explicaban en detalle las torturas y el procedimiento de los vuelos de la muerte; sin embargo, el objetivo no era denunciar esos crímenes sino vender más ejemplares. Además, en sus discursos continuaban reafirmando las ideas de guerra sucia o lucha contra la subversión. “Es decir, en la mayoría de los casos se repiten las fórmulas de las FFAA para nombrar los hechos.” (Feld, 2015, p. 287).

Otra característica del show periodístico fue la coexistencia de fotografías de mujeres desnudas con testimonios/ imágenes de represores o ex detenidos en las revistas de espectáculo. *En retirada* representa este aspecto claramente mediante el plano detalle a una revista llamada *Por qué* en la que aparecen una mujer sensual, desnuda y a su lado un pequeño titular: *Intimidades de la guerra sucia*.

Consideraciones finales

El propósito de este trabajo ha sido analizar la representación de la transición democrática en los últimos meses de 1983 en Argentina a través del film *En retirada*. En particular se ha buscado determinar si éste contiene las características del primer momento de la memoria: *Recordar para no repetir* y observar qué elementos del contexto de producción toma en cuenta.

Por un lado, pudieron establecerse conexiones entre la política de verdad y justicia llevada adelante en los primeros años del gobierno de Alfonsín y el cine de denuncia muy influido por la teoría de los dos demonios y de las víctimas inocentes alejadas de la militancia política. En este sentido, el hijo de Julio es construido como un detenido-desaparecido al que no se lo vincula con algún partido político.

La decisión de Desanzo referida a que el asesino de Oso sean sus colegas y no Julio, tiene que ver con separar las víctimas inocentes de los represores. Si bien Julio conoce a quien se llevó a su hijo y desea asesinarlo por su cuenta ya que las instituciones (Iglesia, policía y juzgados) no dan respuesta, el golpe final no lo da él (un civil) sino un ex grupo de tareas (personas dedicadas a cometer crímenes).

En las películas del primer momento de la memoria, tal como se vio, se buscaba fomentar y defender la democracia, mientras se planteaba un fuerte rechazo hacia las consecuencias de la dictadura. Otra característica era aludir al accionar de los militares a

través de metáforas, ya que todavía no podía hacerse referencia directa a ellos. Por eso es que *En retirada* plantea claramente dichas ideas al omitir los centros clandestinos de detención, los calabozos, las víctimas y las figuras militares. La película cumple con la cualidad del realismo testimonial y se circunscribe al género policial para contar la historia del pasado dictatorial reciente. Observamos también que el personaje de Julio representa a su hijo desaparecido para narrar la historia.

A partir del análisis realizado se concluye que el film efectivamente respeta las características del cine del primer momento de la memoria. Y, por otro lado, contiene elementos que corresponden al momento histórico en el que fue filmado y estrenado. Ejemplo de ello es: aludir al show del horror, destacar la situación política vivida en Centroamérica, dar cuenta de la junta de firmas para derogar la Ley de Amnistía y mostrar la televisación de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo exigiendo verdad, justicia y castigo al igual que los discursos de la campaña electoral de Alfonsín.

En retirada nos deja ver que el advenimiento de la democracia es un hecho para fines de 1983 y que el régimen militar ha caído. Se aproxima así un tiempo de castigo a los culpables y de búsqueda de desaparecidos por parte del Estado. El tema de los crímenes y la justicia en la película son centrales pues nos hacen reflexionar como sociedad respecto de cuál es el camino a seguir para con los represores: ¿el asesinato de Oso se justifica por todas las fechorías que cometió? ¿Un padre de desaparecido puede tomar por sus propias manos la justicia y asesinar a quien secuestró a su hijo? ¿Qué se hace con un represor confeso? ¿Se lo juzga o se lo mata?

A fines de 1983, estas preguntas estaban a flor de piel en la sociedad argentina, luego de años de injusticia y silencio: ¿quiénes representarían ahora la justicia? ¿Darían respuesta a los pedidos de los organismos de derechos humanos? Pasaría un tiempo hasta poder contestarlas.

En retirada, entonces, se encarga de poner sobre la mesa estas incertidumbres propias del contexto en el que fue filmada.

Bibliografía

Apra, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Calveiro, P. (1996). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue.

Caparrós Lera, J. (2004). "Introducción". En J. Caparrós Lera, *100 películas sobre historia contemporánea*. Madrid: Alianza editorial.

Feld, C. (2015). "La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del show del horror". En C. Feld y M. Franco (directoras). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Feld, C. y Franco, M. (2015). "Democracia y derechos humano en 1984, ¿hora cero?". En Feld, C y Franco, M (directoras) *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Franco, M. (2015). "La teoría de los dos demonios en la primera etapa de la posdictadura". En C. Feld y M. Franco (directoras). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Información legislativa. (2018). *Ley 18019 Poder ejecutivo nacional (P.E.N) 24-dic-1968*.

Recuperado de

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do;jsessionid=AA900B60E785D2F016083D891D39FE64?id=247434>.

López, M. y Rodríguez, A. (2010). *La historia como problema. Las imágenes como estrategia*. Módulo II, 2º parte. Buenos Aires: Centro de Pedagogías de Anticipación CePA.

Rosenstone, R. (1997). "Historia en imágenes. Historia en palabras y Capítulo 2: El cine histórico". En Rosenstone, R *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel Historia.

Sirlin, E. (2006). "La última dictadura: genocidio, desindustrialización y el recurso de la guerra (1976 – 1983)". En Luque, S et. al. *Pasados presentes. Política, economía y conflicto social en la historia argentina contemporánea*. Buenos Aires: Dialektik.

Sistema argentino de información jurídica (2018). *Decreto reglamentario de la ley 23052 de calificación de películas cinematográficas*. Recuperado de <http://www.saij.gob.ar/828-nacional-decreto-reglamentario-ley-23052-calificacion-peliculas-cinematograficas-dn19840000828-1984-03-16/123456789-0abc-828-0000-4891soterced>

Zarco, J. (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina, 1983 – 2013*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.

Filmografía

Lamónica, H (productor) y Desanzo, J (director). (1984). *En retirada*. Argentina: Artediez S.A.