

# *No habrá más penas ni olvido* (1983): un estudio sobre la construcción cinematográfica de la memoria sobre el pasado reciente

*Mariana Piccinelli, Florencia Dadamo y Leandro Della Mora*  
UBA

## **Introducción**

La historia argentina atravesó numerosos golpes de Estado, siendo el último el más traumático y sanguinario, tanto por sus métodos como por las secuelas sociales que produjo. El autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) se instaló en el poder con la intención de reestructurar económica, política y socialmente la Nación Argentina. En este sentido, la política represiva del gobierno en su lucha contra la guerrilla sirvió como marco apropiado para profundizar el tránsito de una sociedad que giraba en torno al crecimiento industrial a otra en donde predominara un ajuste estructural regresivo basado en la hegemonía del sistema financiero. Al proceso de concentración y centralización del capital se le sumó el sometimiento de las fracciones pequeñas del capital y también de la clase obrera en su conjunto.

Para lograr este objetivo el gobierno de facto utilizó métodos de disciplinamiento social tan brutales como sus resultados. El secuestro, la desaparición, la detención en centros clandestinos, los más crueles interrogatorios y torturas, los fusilamientos, los tristemente célebres “vuelos de la muerte”, el robo sistemático de bebés, son sólo algunos hechos que se le atribuyen a la última dictadura. A pesar de que discursivamente el régimen optó por erigir

su figura antagonista en la guerrilla, lo cierto fue que este papel lo ejerció el sindicalismo radicalizado (Duhalde, 1999, p. 89).

Frente a los cuestionamientos de diversos sectores sociales y organismos de derechos humanos, el gobierno de facto decidió en 1982 recuperar las islas Malvinas de la dominación colonial inglesa, con el objetivo de reconstruir un consenso en progresivo deterioro (Bonnet, 1997, pp. 1-8). La derrota hirió de muerte a la dictadura, que debió necesariamente iniciar un camino hacia la democracia. Así, el 30 de octubre de 1983 fue electo presidente Raúl Alfonsín con el 51,75 % de los votos. El candidato de la Unión Cívica Radical (UCR), principal partido opositor al peronismo, ganó con la promesa de enjuiciar a los responsables del terrorismo de Estado.

La restauración de la democracia fue acompañada por un nuevo clima de apertura cultural caracterizado tanto por el afán de la comprensión y resignificación de la dictadura como por un quiebre de las pautas sociales hasta aquel momento impuestas. El “destape” no solo alcanzó a los diversos medios de comunicación y a las producciones artísticas propias del período de transición, sino que se hizo extensivo a toda la sociedad. En oposición al cine frívolo y cómplice de la dictadura, en esta época se evidenció una proliferación de películas de distinta índole que buscaron “mediante sus estéticas y relatos costumbristas denunciar a un pueblo que despierta a la democracia los crímenes y terrores de los años setenta” (Di Paola, 2010, p. 132).

Es así como en este período la industria cinematográfica se convierte en un instrumento de interpretación e interpelación del pasado reciente. A su vez, por estas características también colabora en la construcción de la memoria colectiva y la comprensión del presente. *No habrá más penas ni olvido* (1983) constituye un claro ejemplo de este tipo de producciones. Dirigida por un cineasta renombrado y políticamente comprometido como Héctor Olivera, la película –basada en la adaptación de la novela homónima de Osvaldo Soriano– versa sobre los enfrentamientos políticos que se dieron al interior del peronismo en el agitado período 1973/1974, signado por la vuelta del general Juan Domingo Perón a la Argentina luego de años de exilio.

El film fue rodado a mediados del año 1983 y estrenado el 22 de septiembre. Se proyectó en un álgido clima de contienda electoral, lo que le valió el mote de oportunista por parte de algunos críticos. Lo cierto es que en el contexto de retorno a la democracia, después de seis años de brutalidad

institucional encarnizada, la representación exagerada de las luchas facciosas intraperonistas, perjudicó la imagen del movimiento a los ojos de una sociedad exhausta de violencia.

Teniendo esto en cuenta, el objetivo del presente trabajo es evaluar qué impacto tuvo este film en la opinión pública en un período de definiciones políticas. Específicamente nos interesa entender cómo desde el contexto de transición hacia la democracia la película brinda una interpretación específica sobre las causas que llevaron al golpe de Estado de 1976 y la instauración de la dictadura más sangrienta de la historia del país. Desde una mirada crítica, se plantea que considerando la conflictividad política previa al golpe, la única salida a los problemas sociales era el accionar del ejército, dando así respuesta a una coyuntura que la dirigencia no podía resolver por sí misma.

Nuestro análisis parte de las especificidades del medio audiovisual y postula que el film *No habrá más penas ni olvido*, a través de la transposición de la novela, se constituye como un nuevo texto que potencia al texto comienzo.<sup>1</sup> Asimismo dentro de su contexto de producción, se ajusta a lo decible establecido por Marc Angenot (2010), brindando una particular mirada del pasado inmediato que, al influir en la construcción de la memoria colectiva, incide como un formador de opinión pública en medio de una disputa electoral.

## La novela y el film

*No habrá más penas ni olvido* se desarrolla en un pueblo del interior de la provincia de Buenos Aires durante la tercera presidencia de Juan Domingo Perón. Esta fue una etapa álgida, donde se resumieron y confluyeron numerosos conflictos político-sociales que se venían desarrollando en la Argentina desde la década de 1940. Por muchas razones, el período 1973-1974 es heredero de los profundos cambios establecidos en los dos primeros gobiernos peronistas y de las reacciones que generaron dichas modificaciones.

---

<sup>1</sup> Decimos *texto comienzo* en referencia a lo expresado por Eduardo Grüner cuando lo distingue, en su concepción de proceso traspositivo continuo, del *texto origen*, concepto sacralizado y unívoco que no remitiría a aquello que siempre estuvo presente. La utilización de *texto comienzo* como unidad analítica permite la reexaminación permanente, entender a la transposición como un proceso interpretativo en constante construcción y abordar al discurso literario desde la heterodoxia que lo caracteriza al tener en cuenta los fenómenos de intertextualidad, heteroglosia y dialogismo que operan en él. Ver E. Grüner. "El Comienzo contra el Origen. La dimensión crítica de la trasposición Literatura/Cine". En *El Sitio de la Mirada*, Buenos Aires: Norma, 2001.

Antes de ganar las elecciones presidenciales en 1946 el coronel Perón, en su rol de secretario de Trabajo, realizó una obra notable haciendo aprobar las leyes laborales que habían sido reclamadas históricamente por el movimiento obrero (Romero, 2001, p. 99). Como primer mandatario, llevó a cabo una política de nacionalización de sectores estratégicos de la economía argentina y de redistribución del ingreso hacia los más desprotegidos, sentando las bases del Estado de Bienestar en el país. Sus medidas, que buscaron un equilibrio en la relación entre el patrón y el obrero le brindaron, por un lado, un gran apoyo popular y el descontento de amplios sectores de la población, por el otro. Estos últimos fueron aquellos que propiciaron y celebraron el golpe de Estado que lo derrocó en septiembre 1955.

El nuevo gobierno dictatorial tuvo como principal objetivo la “desperonización” de la sociedad. Los militares en el poder consideraban que el peronismo era un mal recuerdo que debía ser erradicado. Respecto a lo económico se retornó al modelo liberal con planes ortodoxos y al endeudamiento externo auspiciado por el Fondo Monetario Internacional (FMI). Racionalizar la producción y cambiar el balance de poder dentro de las fábricas fueron los objetivos del nuevo régimen en materia laboral (James, 1990, pp. 82-84). Frente a esta política de ajuste, la reacción de los trabajadores derivó en la lucha obrera conocida como la Resistencia, que mantuvo viva la acción sindical y popular.

A los pocos años se manifestó el fracaso de la política dictatorial y se llamó nuevamente a elecciones, pero el peronismo siguió proscripto. Los gobiernos que sucedieron al golpe, entre 1958 y 1966, estuvieron marcados por su debilidad de origen: dado que el mayor movimiento popular a nivel nacional estaba prohibido, la conflictividad social fue *in crescendo*. Esta situación resultó en otro golpe militar en junio de 1966, encabezado por Juan Carlos Onganía. De esta forma, la autodenominada Revolución Argentina intentó instaurar un proyecto económico, social y político a largo plazo.

Con el tiempo se montó lo que Guillermo O’Donnell (1980) denominó Estado Burocrático Autoritario; entendido como la expresión del recurso que poseían las clases dominantes para sobrevivir. El objetivo principal era desarticular el Estado de Bienestar peronista, estableciendo

un sistema de exclusión económica del sector popular, en tanto promueve una particular normalización económica y un patrón de acumulación

de capital fuertemente sesgados en beneficio de las grandes unidades oligopólicas de capital privado y de algunas instituciones estatales, que acrecienta las desigualdades preexistentes (O'Donnell, 1980, p. 61).

Pero para fines de la década se evidenció una crisis de hegemonía de las clases dominantes ya que amplios sectores se planteaban disputarle el poder a la burguesía. Durante 1969, luego de tres años de políticas represivas, un movimiento de protesta social comenzaba a tomar forma lentamente en todo el país. El Cordobazo había demostrado la capacidad de movilización del clasismo combativo y las organizaciones estudiantiles altamente politizadas (Brennan, 1996, p. 182-204). Paralelamente, se gestaban numerosos focos guerrilleros que –inspirados en la Revolución Cubana– pretendían derrocar al régimen por la vía armada.

Según Richard Gillespie “Los años sesenta fueron ante todo una década en que toda una generación de jóvenes argentinos se vio afectada por la desilusión y el descontento que les generaba el sistema político” (Gillespie, 1987, p. 88). La lucha armada se planteaba como movilizadora de la violencia de masas y una metodología válida para la toma del poder. Como bien sostiene Pablo Pozzi, existieron una gran cantidad de grupos pero solo dos tuvieron un alcance nacional: el Ejército Revolucionario del Pueblo, de origen marxista y Montoneros de extracción peronista (Pozzi, 2004, p. 22).

Dicha situación terminó con el proyecto de la Revolución Argentina, que ensayó una retirada lo más ordenada posible. Por un lado, continuaron las políticas represivas hacia el movimiento obrero y la guerrilla y por el otro, se organizaron elecciones presidenciales legalizando al peronismo, pero prohibiendo la participación de su líder. De esta forma, en marzo de 1973, el candidato peronista Héctor Cámpora, ganó los comicios nacionales con el 49,5 % de los votos.

Con el nuevo presidente, cercano al ala izquierda del movimiento, Montoneros y la juventud militante, fueron ganando importantes espacios de poder y cargos gubernamentales. Su programa político proponía una alianza de clases para hacer frente al imperialismo, los monopolios y todas las formas de dependencia; redistribuir la riqueza, y nacionalizar la economía, considerando al peronismo como paso previo al socialismo. Sin embargo, la imposibili-

dad de resolver la crisis económica heredada desintegró el plan de desarrollo y la propia alianza gubernamental.

Los progresos que inicialmente había conseguido la izquierda del peronismo fueron reducidos gradualmente frente al ala derecha y el sector burocrático del sindicalismo que se fortalecían progresivamente en el gobierno, principalmente luego de la asunción de Perón a la presidencia con su esposa Estela Martínez como vice. De hecho, el punto de inflexión con el líder – quien desarrollaba un juego ambivalente donde discursivamente alentaba a la juventud y a guerrilleros mientras que se rodeaba de un círculo de ultraderecha– se produjo el 20 de junio de 1973. La Masacre de Ezeiza consistió en un enfrentamiento entre las distintas facciones del peronismo con ocasión de la llegada del General al país luego de 18 años de exilio. A este episodio se sumó el rechazo explícito de Perón hacia sus partidarios de izquierda cuando el 1 de mayo de 1974 los llamó “estúpidos e imberbes”, incitándolos a abandonar los festejos del día del trabajador. Ambos hechos marcaron la ruptura definitiva de la facción más radicalizada con el resto del movimiento. A partir de ese momento se hizo efectiva la persecución y asesinato de cientos de militantes por parte de la Triple A –Alianza Anticomunista Argentina– organizada por López Rega, secretario personal de Perón. Luego de la muerte del General el 1 de julio de 1974, excluidos totalmente del sistema político oficial argentino en septiembre, Montoneros volvió a la clandestinidad.

Con una profundización de la crisis económica y la conflictividad social en aumento, los choques entre las fuerzas estatales y las organizaciones armadas se intensificaron; producto de ello el gobierno de Martínez de Perón en febrero de 1975 dictó el Decreto 261/75 en donde se autorizó al ejército a realizar las operaciones militares que fuesen necesarias con el objetivo de “aniquilar” todo accionar subversivo. Con esta medida se inició el terrorismo de Estado en Argentina.

Es en esta coyuntura que Osvaldo Soriano escribió su novela, primero publicada en 1978 durante su exilio para luego ser editada en Argentina recién en noviembre de 1982, momento en que la dictadura estaba en férrea decadencia agudizada por la derrota en la guerra de Malvinas en junio de aquel año. La historia que se cuenta en la novela se desarrolla durante la tercera presidencia de Perón en un pueblo ficticio llamado Colonia Vela, dependiente de la jurisdicción de Tandil y situado en el interior de la provincia de Buenos Aires.

Comienza con el intento de destitución de uno de los trabajadores municipales –Mateo– por parte de la dirigencia del peronismo, al que pertenece pero lo acusa de ser un “infiltrado” comunista. Estas órdenes impartidas por Surpino –el “normalizador” del partido– son comunicadas a través del comisario Llanos a Ignacio Fuentes, delegado municipal que se niega a cumplirlas y se atrinchera junto a su colaborador en el ayuntamiento en señal de protesta. A partir de este hecho el conflicto entre las autoridades locales y los amotinados se profundiza a punto tal que todo el pueblo termina afectado. Diversas facciones asociadas con la izquierda y la derecha apoyan a ambos bandos y con el correr del tiempo el enfrentamiento alcanza magnitudes inesperadas, ya sea en cuanto a los niveles de violencia como al desenlace al que lleva la situación: la intervención del ejército. El objetivo de la narración, tal como lo expone el autor en su prólogo, es satirizar el fenómeno peronista y los enfrentamientos entre las diversas alas del movimiento. Así, si bien la novela no representa completamente el complejo panorama político del momento abordado, logra exhibir desde el absurdo las contradicciones dentro del partido.

En 1983 Héctor Olivera filmó y estrenó la película basada en el texto de Soriano. Su guion fue escrito por Roberto Cossa, y, aunque en general se condice con el relato de la novela, consideramos que constituye en un texto diferente. Realizamos esta afirmación partiendo del concepto de trasposición. Esta no consiste en una mera adaptación de un lenguaje a otro. Es un proceso que conlleva una toma de decisiones específicas –ya sean políticas, morales, estéticas, etc.– por parte del autor –en este caso el realizador cinematográfico y su equipo– e implica una verdadera interpretación del texto comienzo –una intervención hermenéutica. Tal como explica Foucault (1995), interpretar lo que hacemos es una construcción, una producción de sentido. Acontece una transformación que es permanente, cada interpretación es plausible de ser a su vez interpretada. Así, puede decirse que por medio del proceso interpretativo se extrae algo nuevo de algo ya existente, de ahí se desprende la premisa que entiende a la trasposición como un acto de interpretación crítica del texto del que se parte.

De esta forma, “el vocablo trasposición coloca el acento en el proceso (creador) que se opera en el pasaje del medio literario al medio filmico” (Cid, 2011, pp. 23-24). Teniendo en cuenta estas proposiciones, a continuación desarrollaremos el análisis discursivo de la película con el objetivo de

desentrañar sus implicancias ideológicas. Las mismas responden tanto a la interpretación particular del fenómeno que la película presenta en relación al texto comienzo como a la coyuntura en que fue elaborada.

Si bien ambas obras tienen un claro contenido político y expresan una particular visión de la época a la que refieren, el film resulta aún más radical en cuanto a la exhibición del posicionamiento notablemente antiperonista que a su vez abrevia en la llamada teoría de los dos demonios. Esta explica los años del Proceso de Reorganización Nacional como un enfrentamiento extremo entre dos bandos: la guerrilla y las fuerzas del Estado, dejando a la sociedad civil varada entre ambos contendientes como víctima y rehén de esta batalla. Dicha interpretación hegemónica durante la década del ochenta, no da cuenta de la participación y responsabilidad que otros sectores sociales tuvieron durante estos años de terrorismo de Estado, simplificando así la complejidad y heterogeneidad del panorama político.

En este sentido, la película resulta ser elocuente por varios motivos. Por un lado sus personajes y los grupos políticos que representan carecen de los matices con los que se los describe en la novela. Mientras que en esta última Fuentes –el delegado municipal atrincherado– expresa cierto escepticismo sobre el rol de Perón para resolver el conflicto y apoyar su motín, en el film coincide con los demás sublevados en que su levantamiento hace honor al accionar del líder, por quien todos ellos deciden dar la vida. Lo mismo sucede con la figura del martillero, en la película recién se expone que Guzmán decide hacerse peronista cuando “Perón se volvió democrático” al final del relato. En la obra de Soriano esta característica ya se conoce en la introducción y expresa la falta de convicción ideológica y el oportunismo político de muchos advenedizos que apoyaron al General cuando él se decidió abiertamente por el ala derecha del movimiento en 1974. A su vez, se omite la fecha en la que el martillero aún era un férreo opositor: 1966, momento en el cual en el país se llevó a cabo el golpe encabezado por Onganía.

La izquierda del movimiento está representada en el film por la Juventud Peronista (JP). Sus miembros aparecen desorganizados, ingenuos y programáticamente incoherentes. Si bien en la película no se menciona que estos personajes pertenecen a Montoneros, por su estética –su vestimenta y apariencia, discurso político y accionar violento– ellos refieren a dicha agrupación guerrillera. La misma secuestra al comisario Llanos, con el objetivo de



negociar la liberación de Fuentes en manos de Suprino. Este plan, que en la novela adquiere un claro sentido, en el film carece de motivación y el proceso se presenta, en concordancia con la lectura política que hace la cinta de la JP, como una mera operación violenta e irracional. De esta forma, el carácter estereotipado de este grupo se refuerza y satiriza, pues el mismo Llanos cuando es tomado como “prisionero de guerra”, reconoce al joven que lo custodia y al pedir por su liberación de una manera bastante paternal y soberbia lo llama “Ricardito” y le recuerda que lo ha tratado desde que era un niño. Se le resta así dramatismo a esta escena en comparación con lo expresado en el texto de Soriano, donde el comisario se encuentra gravemente herido, incómodo y preocupado por su situación.

Asimismo, discrepando con la novela, en la película no se exhibe el vínculo entre la JP y los obreros de la cuadrilla municipal. De esta forma, en el celuloide no se representan las relaciones que existieron entre el movimiento obrero y el ala izquierda del peronismo, abonando así al reduccionismo que caracteriza a la teoría de los dos demonios. Esta visión simplificadora también encuentra expresión en la omisión que se hace en el film –a diferencia de la novela– de la intervención de Luzuriaga, miembro de la Sociedad Rural Argentina. Dicha entidad nuclea a los latifundistas del país e históricamente ha simbolizado uno de los grandes poderes económicos capaz de influenciar e injerir sobre la agenda política de Argentina. Creemos que esta elección narrativa por parte de los realizadores, no solo responde a la construcción de la tesis que propugna sino que también aboga por la pacificación de una sociedad civil que debía reconstruirse y atravesar la transición democrática.

Por último, el periodismo en la novela actúa como un intermediario entre las partes en conflicto. Su presencia es una garantía de comunicación de la realidad, por lo tanto se convierte en una voz de autoridad que condiciona a los personajes, que no pueden cometer acciones ilegales sin tener en cuenta las consecuencias. En cambio en el film, y abonando una vez más la teoría de los dos demonios, el periodismo está totalmente manipulado por las fuerzas de seguridad y el orden.

Creemos que narrativamente existen ciertas discrepancias entre los dos relatos y que la enfatización dramática en ambos difiere de forma tal que hacen a la construcción de sentidos disímiles. En concordancia con lo planteado hasta aquí, en la película la violencia generalizada que atraviesa a la novela y

todos sus personajes queda soslayada y ridiculizada. En el texto de Soriano, los protagonistas se encuentran expuestos permanentemente a situaciones de sufrimiento descritas en detalle.

En oposición a lo antedicho, la elección estética -e ideológica- de Olivera realiza otro tratamiento de los mismos. El agente Rossi no agoniza brutalmente mientras prendido fuego le arrojan un balde de agua que termina por abrirle la cabeza en lugar de acabar con su padecimiento. Lo mismo sucede con la exposición de la muerte de Reinaldo -delegado sindical-, cuyo asesinato en la novela es pormenorizado: abrazado a la dinamita, explota en el baño del edificio donde tienen secuestrado a Fuentes y su cuerpo resulta destrozado y mutilado. En la película la víctima del atentado es uno de los matones que reprimen el levantamiento del funcionario, mientras que la vida de Reinaldo termina por una bomba que estalla en la sede de la Confederación General del Trabajo (CGT). El artefacto, plantado por Suprino, tenía como objetivo inculpar a la JP y a los amotinados de realizar actividades subversivas y brindar así una excusa para la represión y persecución de los mismos. En la escena solo se muestra al delegado sindical sentado en su escritorio y prendiendo un cigarrillo cuando ocurre el siniestro, no existen planos detalle o una exhibición del horrible final del personaje. De igual manera, en el film se omite que el jefe de bomberos desesperado se suicida frente al desmadre que acontece ante sus ojos y que Guzmán es asesinado por resistirse al fusilamiento de Mateo, medida que le parece demasiado extrema como para aleccionar y prevenir futuros sublevamientos.

A su vez, creemos que la decisión de Olivera de mostrar al fumigador lanzando desechos de cerdos mientras Fuentes aún se encuentra amotinado en el municipio en llamas -y no cuando estalla la bomba que finaliza con el enfrentamiento en torno al cual gira el guion- es elocuente. Así, la metáfora de Soriano que refuerza el horror del desenlace -mientras ocurre el atentado se profundiza el descontrol a través de una lluvia de abono que cae sobre todo el pueblo-, en la película se convierte en una acción casi anecdótica que, acompañada de una musicalización burlona, pierde dramatismo.

Asimismo, existen otras elecciones que el realizador cinematográfico lleva a cabo y que refieren a ciertos hechos del período histórico abordado que para 1983 ya eran de público conocimiento y abonan a la construcción del discurso que el film presenta. Ejemplo de ello resulta ser la representación

de los métodos de disciplinamiento por los que se caracterizó la dictadura. El tipo de interrogatorio propiciado a Cerviño luego de que este fumigara al pueblo con heces de chanco en defensa de Ignacio, las brutales torturas a Fuentes, el sembrado de evidencia falsa y atentados para inculpar a grupos subversivos de actividades ilegales y desestabilizantes, son procedimientos propios del terrorismo de Estado.

Por otro lado, mientras que en la novela las milicias que apoyan a las autoridades locales son descriptas bajo el rótulo de “civiles” –reconocidos como policías por uno de los personajes ya terminando el relato–, en la película desde su aparición ya se los muestra como fuerzas especializadas. Todos los matones, aunque sin llevar uniforme, exhiben placas identificatorias y se trasladan en autos Ford Falcon. Estos vehículos eran los utilizados por la dictadura para secuestrar a sospechados de ser miembros de grupos clandestinos u opositores y quedaron asociados a esta práctica en el imaginario colectivo.

En el mismo sentido, en el guion de Olivera la locación donde Ignacio es interrogado es una escuela –las tomas del delegado siendo torturado se alternan con planos de dibujos de niños y retratos de próceres nacionales como San Martín, Sarmiento y Belgrano– y no un banco como en la novela. Esta elección se convierte en una clara referencia al primer centro clandestino de detención bajo el dominio de la Triple A en 1975: la escolita de Famaillá, situada en la provincia de Tucumán. Nuevamente aquí se refuerza la concepción que se mantiene durante todo el film sobre el principio de la tragedia argentina. Con esta escena se recuerda que la brutalidad y la encarnizada batalla de aniquilamiento mutuo entre ambos contendientes –la subversión y las fuerzas del Estado– se inician durante la última presidencia peronista. Así se abona a la visión de que a falta física del caudillo del movimiento, el gobierno queda en manos de personajes nefastos que sumieron al país en una de las etapas más oscuras de su historia.

El desenlace del film es aún más radical en su antiperonismo ya que Olivera elimina de su guion toda referencia a la diferenciación entre el líder del partido y los grupúsculos ultraderechistas que lo rodearon en sus últimos días. En el final de la obra de Soriano cuando quedan dialogando el intendente de Colonia Vela y Surpino, éste le advierte sobre la reacción de “su amigo” el asesor de Perón cuando se entere sobre el escándalo acaecido en el pueblo que se encuentra bajo su tutela. Así, en la novela se distingue a los métodos

de José López Rega —el “amigo” mencionado— del accionar del presidente. En el film, no solo se obvia esta referencia sino que también, camino al cuartel donde van a acudir a las fuerzas armadas para que pongan en orden la situación, el “normalizador” del partido mata a Gugliemini no porque lo ve quebrado y atemorizado como en la novela. Suprino asesina al intendente porque este le da a entender que el descontrol en el que desembocó la destitución de Mateo es su culpa y que piensa exponerlo frente al ejército y a las autoridades nacionales. De esta forma, la traición y la premisa del “sálvese quien pueda” son las que caracterizan el accionar de los peronistas que detentan cargos de poder.

Es por todo lo expuesto que en el film analizado tanto Colonia Vela, locación que simboliza a cualquier pueblo de Argentina de aquella época, como los grupos que representan los personajes y las particularidades narrativas de la película, concluimos que discursivamente esta es una declaración política, no solo sobre los acontecimientos propios del tiempo del relato sino que también hace referencia a la etapa histórica inmediatamente posterior a aquellos.

## **Conclusión**

El año 1983 fue complejo para la sociedad argentina porque esencialmente consistió en un momento de transición entre un régimen dictatorial represivo y violento y un sistema democrático que había que reconstruir. Al calor de los cambios políticos que avizoraban un nuevo comienzo, era necesario reconstituir un tejido social fracturado mientras que la comunidad en su conjunto debía encontrar alguna manera de repensarse a sí misma y entender el proceso por el que había pasado. La película de Olivera es claramente un producto de este contexto particular.

A nuestro entender, el film cumple una doble función: por un lado, interviene en la realidad al momento de su elaboración y, por otro, contribuye a la construcción de un relato compartido sobre el pasado reciente y una explicación específica acerca del presente. Si en muchos sentidos la cinta es heredera de la novela de Soriano, el análisis traspositivo de la película nos permite descubrir las particularidades que adquiere el nuevo texto y las implicancias que tienen estas modificaciones. Según Carla Rivara y Patricia Malone

la mayoría de los largometrajes realizados en el último período de la dictadura militar y en los primeros años de democracia, construyen nuevos

códigos entre la literatura y el cine: otros modelos de interdiscursividad irrumpen para cuestionar, por ejemplo, un enfoque ‘crítico’ de los filmes en relación con una pretendida fidelidad al texto adaptado (Rivara y Malone, 2000, pp. 131-142).

Ambas obras describen los mismos hechos y personajes pero remiten a realidades diferentes y por lo tanto proporcionan una interpretación distinta de la sociedad que retratan. En el prólogo a la versión de la novela José Pablo Feinmann se pregunta cómo narrar lo excesivo, cómo describir una guerra en la que todos se matan y mueren invocando a un Ausente (Soriano, 2014, p. 6). Si en el relato escrito lo más importante es encontrar una manera de contar las luchas al interior del peronismo entre 1973 y 1974, la película modifica el texto comienzo porque debe dar cuenta también del proceso posterior, el de la dictadura.

La forma que adopta la narración, está en consonancia con la teoría de los dos demonios, explicación que dominó el panorama político-social de la década del ochenta. Esta interpretación del pasado reciente implica un discurso que define la realidad social y el papel de sus miembros en ella. El mensaje pos-1983 es claro: para que el país pueda sobrevivir a los horrores que ha dejado la dictadura hay que olvidar el conflicto, hay que eliminar todo actor y toda acción social que tienda al enfrentamiento y al disenso. Es por esto que la cinta fue bien recibida por un amplio sector de la comunidad en medio de la campaña electoral de septiembre, donde peronistas y radicales competían por los principales cargos políticos. Según el propio director “*No habrá más penas ni olvido* era una película conmocionante, que llegó en el momento preciso: cuarenta días antes en las elecciones en las que –por primera vez desde su nacimiento– el peronismo fue derrotado en las urnas” (Soriano, 2014, p. 143).

Frente a este panorama, la UCR intentaba identificarse discursivamente con una tradición partidaria de respeto hacia las instituciones democráticas y explotaba esta necesidad de pacificación de la sociedad civil. Así pretendía distanciarse de sus contrincantes electorales más fuertes asociados a las disputas de la década de 1970. De esta manera

en cada sociedad, la interacción de los discursos, los intereses que los sostienen y la necesidad de pensar colectivamente la novedad histórica producen la dominancia de ciertos hechos semióticos que sobredetermi-

nan globalmente lo enunciable y privan de medios de enunciación a lo impensable (Angenot, 2010, p. 29).

En este sentido, en 1983 resultaba socialmente inaceptable recurrir a un discurso político que alentase el enfrentamiento entre facciones mutuamente excluyentes.

La declaración política de la película en su contexto se vuelve aún más potente y su impacto sobre el público se profundiza si se tiene en cuenta al elenco que es parte del *star system* argentino. El reparto se conforma de renombrados actores como [V́ctor Laplace](#), [H́ctor Bidonde](#), [Rodolfo Ranni](#), [Miguel Ángel Solá](#), Lautaro Murúa, [Graciela Dufau](#) y [Ulises Dumont](#). Mientras que el rol protagónico es encarnado por Federico Luppi, quien se erige como la figura más destacada, pues por su trayectoria resulta ser un ícono por antonomasia del cine contestatario de la época.<sup>2</sup>

Asimismo, si consideramos la carrera filmográfica y la popularidad del director y los artistas que participaron en la película, notamos que la misma se constituyó como una superproducción destinada a ser exhibida en el exterior. En este sentido vale recordar que la tesis de los dos demonios no solo estaba dirigida a los espectadores locales sino también a un público extranjero, al que se le brindaba esta visión hegemónica sobre las causas de la dictadura. Esta característica debe destacarse, pues en aquella época Argentina era parte de un debate internacional que giraba en torno a la defensa de los derechos humanos.

Sin embargo la proyección de la cinta en el exterior no logró capturar la esencia de la tragedia argentina. Creemos que el título que se le dio para promocionarla: *Funny Dirty Little War*, demuestra por sí mismo la incomprensión del proceso político al que refiere. El mismísimo Julio Cortázar expresa este sentir en una carta personal a Soriano luego de haber leído la novela publicada en el exilio de su autor

En pocas páginas has resumido el drama de estos años (...) a un editor francés no le va a gustar, o va a asimilarlo equivocadamente en una novela dura y de acción cuando es mucho más que eso (...) no captará

---

<sup>2</sup> *Plata dulce* dirigida por Fernando Ayala y Juan José Jusid (1982), *La Patagonia rebelde*, dirigida por Héctor Olivera (1974).

el problema del desgarramiento político, la infamia dentro del aparente movimiento único, etc. (Soriano, 2014, pp. 133-134).

Para concluir, nos resulta útil la reflexión que Liliana Heker desarrolla en relación a la obra de Soriano. Lejos de interpretar al texto como una parodia o exageración de la realidad, la escritora lo considera una simplificación donde se presenta a un

sector de la realidad nacional de los años 70 químicamente aislado del resto. En la novela no hay más que peronistas: peronistas buenos y peronistas malos. Lo que también es una simplificación, porque justamente no era tan clara la situación en los 70 y había ciertas zonas de intersección donde era muy difícil discriminar de qué lado estaban ciertos peronistas (Soriano, 2014, p. 139).

Al igual que la novela, la película conforma un microcosmos que no supone un vínculo obligatorio entre cine y realidad política y/o social, sino la construcción de una politicidad que, de modo directo o indirecto, alude a esa realidad, con formas de intervención que componen y descomponen la realidad por medio de una intervención poética (Amado, 2009, p. 10).

En consonancia con la teoría de los dos demonios, el conflicto que se desarrolla en Colonia Vela se reduce a dos bandos del peronismo –el ala derecha e izquierda– que se nos presentan satirizados. Así los miembros de la JP son improvisados, desorganizados e ingenuos, mientras que la burocracia de derecha es intolerante, paranoica y oportunista. Lo que tienen en común ambos es la violencia creciente e injustificada que se pone en práctica sobre una población pasiva e inocente. Esta se condensa en personajes que tienen un papel secundario, o que el director elige no representarlos si bien se encuentran en la novela. Los que poseen un rol en la pantalla grande, aparecen como víctimas o rehenes de una situación de aniquilamiento cuya única solución parece ser la intervención de las fuerzas armadas. Un claro ejemplo de ello resulta ser una de las escenas finales donde el verdulero, mientras recompone los destrozos a su negocio, le confiesa esperanzado a Guzmán que cree que vienen los militares. A lo que el martillero responde “entonces estamos salvados”.

Se refuerza así la tesis que propone que el golpe de Estado fue producto exclusivo del descontrol propiciado por ambas partes en pugna. De esta manera, se genera una mirada crítica del partido peronista, cuyas facciones son ridiculizadas pero se convierten en motores principales de un único desenlace posible: la intervención militar y el consecutivo disciplinamiento de toda la sociedad civil. En consecuencia el título de ambas obras *No habrá más penas ni olvido*, haciendo referencia a un verso del tango *Mi Buenos Aires querido* compuesto por Carlos Gardel y Alfredo Le Pera, rememora con nostalgia un lugar que fue de una forma y ya no es. Así, los tiempos cambiaron para mal a la Argentina, y allí reside la expresión del mismo sentimiento de añoranza por un pasado que fue mejor.

### **Referencias bibliográficas**

- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Angenot, M. (2010). *El discurso social, los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bonnet, A. (1997). La izquierda argentina y la guerra de Malvinas. Dossier: Cien años de lucha socialista. *Razón y Revolución*, 3.
- Brennan, J. P. (1996). *El Cordobazo: las guerras obreras en Córdoba, 1955-1976*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cid, A. (2011). Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica. *Letras*, 63, 19-40.
- Di Paola, E. (2010). Las formas políticas del Cine Argentino: montajes, disrupciones y estéticas de una tradición. *Aisthesis*, 48, 128-140.
- Duhalde, E. L. (1999). *El Estado Terrorista Argentino. Quince años después, una mirada crítica*. Buenos Aires: Eudeba.
- Foucault, M. (1995). *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Gillespie, R. (1987). *Soldados de Perón. Los Montoneros*. Buenos Aires: Grijalbo.
- Grüner, E. (2001). El Comienzo contra el Origen. La dimensión crítica de la trasposición Literatura/Cine”. En E. Grüner, *El Sitio de la Mirada*. Buenos Aires: Norma.
- James, D. (1990). *Resistencia e integración*. Buenos Aires: Sudamericana.



- O'Donnell, G. (1980). *1966-1973. El Estado Burocrático Autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Pozzi, P. (2004). “*Por las sendas argentinas...*” *El PRT-ERP. La guerrilla marxista*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Rivara, C. y Malone, P. (2000). Colonia Vela o la otra historia argentina: una aproximación a *No habrá más penas ni olvido* de Héctor Olivera. *Anclajes*, 4(4), 131-142.
- Romero, L. A. (2001). *Breve historia contemporánea de la Argentina. 1916/1999*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Soriano, O. (2014). *No habrá más penas ni olvido*. Buenos Aires: Seix Barral.