

En el país de nomeacuerdo: revisitando el film *La Historia oficial*

Alejandra Heffes*
UNICEN/F.C.H.- IEHS
aleheffes@hotmail.com

Agustina Bertone**
UNICEN/F.A.- TECC
Tandil- Buenos Aires- Argentina. 2016

**“En el país de Nomeacuerdo, doy tres pasitos y me pierdo.
...Un pasito para allá, ay! ¡Qué miedo que me da!”**
María Elena Walsh.-

Resumen

A cuarenta años del último Golpe de Estado en nuestro país se hace preciso recrear las lecturas que las manifestaciones artísticas del período de la post-dictadura construyeron de su propia historia, particularmente desde el cine.

Toda sociedad reflexiona sobre las causas profundas de sus conflictos y el cine, como manifestación artística, logra integrar lo icónico y lo lingüístico, imagen y sonido, convirtiéndose así, en uno de los medios más utilizados a la hora de denunciar determinados sucesos que contribuyen a reconstruir el entramado social desgarrado por la última dictadura.

El cine abre nuevas perspectivas sobre lo que una sociedad confiesa de sí misma y también sobre lo que niega, este artículo intenta ser una invitación a visitar el film *La Historia Oficial* (Puenzo, 1985) interpretando la trama que narra a partir del viaje de Alicia de Lewis Carroll.

Para la Alicia de Carroll, atravesar el espejo implica traspasar el universo de la rutinaria y aburrida realidad a un mundo maravilloso, contrariamente, la Alicia de la película, habitó un mundo fantástico toda su vida y atravesar el espejo significará pasar del espacio privado al público. En ese recorrido, por ese “mundo extraño”, descubrirá que el país de las maravillas que la albergaba, desapareció.

Palabras claves: historia reciente- identidad- memoria- cine post-dictadura

Introducción

Toda sociedad reflexiona sobre las causas profundas de sus conflictos y el cine, como manifestación artística, logra integrar lo icónico y lo lingüístico, imagen y sonido, convirtiéndose así, en uno de los medios más utilizados a la hora de denunciar determinados sucesos que contribuyen a reconstruir el entramado social desgarrado por la última dictadura.

Los filmes, concebidos como una de las formas de narraciones del pasado, explicitan las estrategias de representación que tuvieron circulación social en un momento histórico determinado. Estrategias de representación que constituyen formas de nombrar los temas y los objetos a partir de las posibilidades otorgadas por los marcos sociales e interpretativos disponibles, encuadrando los sentidos de la narración. Como toda expresión artística, el cine, entendido como una de las posibles lecturas de la realidad se produce en un contexto histórico establecido que enmarca y condiciona no sólo su realización, sino también sus posibles interpretaciones. Sus estrategias enunciativas dan cuenta de una pluralidad de memorias ya que a través de las elecciones temáticas y estéticas se manifiesta la lucha política por el sentido de las memorias sociales. A través del relato de los acontecimientos del pasado almacenados en la memoria, el cine tiene la facultad de hacerlos presentes, re-presentarlos, de modo que narrar una historia es hacerse responsable de los hechos a través del discurso, por ello, la enunciación histórica que se produce es más o menos fidedigna con los acontecimientos que representa.

Una de las grandes líneas de la cinematografía argentina de los últimos treinta años intenta visitar nuestro pasado histórico, inaugurando una tendencia que piensa el pasado histórico como reconstrucción y no como repetición, se lo restablece de forma analógica sin dejar de concebir los hechos como irrepetibles. Si bien se trata de producciones cinematográficas que apelan al pasado, en este caso a la historia reciente (1), se trata de cine de ficción, del tipo de cine, que, para Marc Ferro, “entrega una verdad tan grande como la de los discursos políticos, en los filmes de ficción pueden verse hechos y análisis que no entregan ni los documentos oficiales, ni los discursos, ni las estadísticas. Las imágenes dan una especie de contra historia de la historia oficial tradicional” (2). Todo film es una manera de ver la vida y al mismo tiempo una captación del tiempo de la vida.

Como un recurso con características propias, el cine proporciona un acercamiento a ciertos temas que para el historiador son una vía de acceso a visiones de pasado vigentes en sectores de la sociedad. En algunos casos, las ideas presentes en los films de una época precisa, pueden instalarse como visiones válidas o verdaderas para una sociedad, ya que el cine tiene el poder de hacer circular entre una audiencia masiva, determinado tipo de mirada que se convierte en conformadora de una representación colectiva del pasado y como transmisores de la misma.

Es preciso identificar el momento histórico-político de producción de las obras ya que los filmes construyen versiones históricas y son productos del contexto en que son realizados, de ahí la necesidad de interrogarse sobre diversos aspectos de la obra cinematográfica, no sólo el marco socio-histórico de producción, sino su contexto de recepción por parte del público y la crítica de la

época, los efectos que produce sobre el espectador y las polémicas que se gestaron alrededor de ella.

El cine argentino del período post-dictadura, se constituye en el principal vehículo a través del cual se trata de comunicar una visión del pasado reciente doloroso y traumático. Es un intento de permitirle al público acercarse a una idea sobre los efectos del terrorismo de Estado, los desaparecidos, la apropiación de menores, su relación con los capitales financieros y la complicidad de los medios de comunicación con el objetivo de recomponer el deteriorado entramado social de la época sin dejar de reconocerse en sus propias heridas aún abiertas. Se trata de establecer una relación salvífica con algo irrevocablemente vivo: un pasado que está activo y omnipresente a través de sus propios efectos.

El cine de la post-dictadura

**“cada época se elabora mentalmente su
representación del pasado histórico”**

Lucien Febvre- Combates por la Historia

La memoria entendida como continuidad entre pasado y presente se define a sí misma como una permanente re-construcción, individual y social, de modo que las diversas memorias de una sociedad se construyen en un marco de debate. Cada generación, cada contexto histórico y cada coyuntura política generan nuevas perspectivas a través de las cuales interpelamos al pasado y la relevancia que las memorias de la dictadura tienen en la sociedad condiciona la producción cultural sobre ella misma. Dependiendo del momento de producción y de la mirada del cineasta, los filmes sobre la dictadura representan distintas memorias de una misma historia, de modo que los filmes editan el pasado, resaltando ciertos aspectos y minimizando o ignorando otros.

Para principios de los '80 la historia reciente, marcada por un régimen sangriento y autoritario, aún no había sido contada y estas narraciones situadas en el presente o en el pasado inmediato apelaban a generar un efecto catártico, presentando como protagonistas del relato a ciudadanos comunes con los que el espectador pudiera identificarse.

El debilitamiento de la dictadura significó, para la sociedad argentina de la época, el despertar de un largo y tormentoso sueño cuyo final provocó la lenta recuperación de las estructuras democráticas. Esta incipiente democracia debió enfrentarse a dos dificultades vitales para su débil existencia. Una de ellas fue la necesidad de “poner en conocimiento de la ciudadanía la magnitud de lo sucedido: las desapariciones...las apropiaciones de bebés, las torturas, el lanzamiento de cadáveres desde aviones oficiales...” y la segunda fue “imponer algún tipo de castigo a los responsables sin poner en peligro la frágil institucionalidad alcanzada” (Noriega, 2009: 81)

En el marco de la retirada de las Fuerzas Armadas del gobierno, seguido del fallido intento de Malvinas, se produjo un lapso de tiempo durante el cual, los responsables de la dictadura tuvieron tiempo suficiente como para desarticular todas las instituciones represivas y tratar de no dejar rastros. La necesidad de conocer, que sintió parte de la sociedad argentina, sobre lo sucedido recientemente fue saldada parcialmente a través de los relatos testimoniales y posteriormente puesta en imágenes por el cine (3).

En este sentido en 1983, el gobierno democrático, creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) cuya función sería investigar las reiteradas y graves violaciones a los derechos humanos durante la dictadura. Los resultados de dicha investigación fueron publicados en 1985 bajo el nombre de *Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Los testimonios de ciudadanos que habían estado secuestrados, las descripciones de los centros clandestinos de detención, de las formas de la tortura y de la muerte, así como también, testimonios respecto al robo de bebés, colmaron las páginas del documento que aún hoy es de consulta obligada.

A partir de los testimonios reunidos, la acción criminal del estado durante el período 76-83, se convirtió en una revelación establecida más allá de cualquier tipo de duda. Posteriormente, el Juicio a las Juntas (4) y su esperada condena terminaron de modelar el sentido común de una época, en la cual el cine fue una de las expresiones artísticas elegida para colocar todo este caudal de historias en imágenes. “A diferencia de otros regímenes represivos, los militares argentinos dejaron muy poco margen para pensar una estética asociada a su accionar” (Noriega, 2009: 82). Los centros clandestinos de detención ya habían sido desactivados antes de la restauración democrática y los desaparecidos ni siquiera poseían cuerpos que testimoniaran.

Esto implica que no existía una estética de la Dictadura, aún no estaba diseñada una “estética de la desaparición”. Los símbolos instalados están vinculados con acciones de resistencia, en defensa de los derechos humanos, desplegada por familiares de los desaparecidos, más que con la tragedia misma: los pañuelos de las Madres, las siluetas en el piso, los carteles con las fotos y nombres de los desaparecidos. “La actividad de los militares, la masacre, casi no tiene imaginaria ni puede tenerla. Se trata de una figura nueva, fantasmagórica, tan brutal por su ferocidad como por el hecho de estar pensado para no dejar rastros. El cine argentino intentó encontrar imágenes que permitieran referir a la tragedia, sintió la necesidad de representar lo irrepresentable, para descubrir finalmente que “la mejor forma de representar el vacío implicaba el abandono de esa búsqueda” (Noriega, 2009: 82)

De este modo, el cine funcionó como un medio para dar a conocer los hechos ocurridos durante estos años. Los directores, escritores y actores que habían vivido el Proceso en el exilio o aquellos que se vieron obligados a silenciarse, se vieron impulsados por las modificaciones propuestas por el flamante director del Instituto Nacional de Cinematografía, el realizador Manuel Antín. Las políticas proyectaban la desarticulación del Ente de Calificación Cinematográfica y de las prácticas de censura, la retención del 10% del valor de entradas con el objetivo de promover

la producción, el otorgamiento de subsidios, la formación y promoción de nuevos directores (5) y el impulso del cine argentino en el exterior.

En este contexto, el cine argentino fue revitalizado, ante la necesidad de mostrar lo sucedido en nuestro país, no sólo dentro del territorio nacional, sino mostrarlo al mundo. Con una lógica de producción industrial, muchos realizadores consagrados retomaron su actividad con producciones desde diferentes poéticas, estilos y discursos. Andrea Cuarterolo analiza las producciones de ficción realizadas durante el período de la post-dictadura (1983-1989) a partir de “dos modalidades de representación”: por un lado, aquellos films que representan los hechos ocurridos acudiendo al recurso de la alegoría histórica expresada en películas como *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) o *Asesinato en el Senado de la Nación Argentina* (Juan José Jusid, 1984) o en el traslado de los conflictos a un futuro imaginario como en *Hombre mirando al sudeste* (Eliseo Subiela, 1986) o *Sur* (Pino Solanas, 1989).

Y por otro lado, aquellas producciones donde los hechos históricos se representan directamente abordando el presente o el pasado reciente sin metaforizar los hechos. Dentro de este corpus se incluyen *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984) y el film trabajado en el presente artículo, *La historia Oficial* (Luis Puenzo, 1984) (Cuarterolo, 2001:342).

Para Aguilar, el cine argentino que acompañó el proceso de democratización se dedicó a concientizar. Los films de la época transmitían un mensaje y sus argumentos daban prioridad a esclarecer los hechos recientes, surgiendo así diversos tipos de películas que proponían una exposición frontal de la realidad durante años ocultada, este es el caso de *La Historia Oficial*. Su pertenencia al género del drama puede interpretarse como parte de este objetivo efectista. El argumento de la película intentaba generar una reacción en el espectador, necesitaba contarle un pedacito de historia que le permitiese identificarse con Alicia. Aída Bortnik, autora del guión, lo resumió en las siguientes palabras “yo quería hacer algo que representara al noventa y cinco por ciento del pueblo argentino, que no sabía, no entendía y que creía a la vez no ser víctima ni verdugo”.

La historia oficial

**“Ningún pueblo podría vivir sin memoria...
La historia es la memoria de los pueblos...”**
Alicia “*La Historia Oficial*”

El mismo título que da nombre a la película nos conduce a un debate, nos interpela desde una discusión de carácter historiográfico. La idea de que hay una “Historia Oficial” revela implícitamente, que existe otro tipo de Historia que no lo es. Esta imagen de convivencia de diversas versiones del pasado pone de manifiesto las permanentes luchas por dominar el registro de los acontecimientos históricos y construir a través de ellos, la representación que se hacen los

pueblos de su propio rostro como nación. En el inicio de la película las palabras Historia y Memoria surgen como conceptos semejantes, concebidos como sinónimos, como meras circunstancias del pasado, eternizadas y superadas, y no como en realidad son: hechos vivos y recreables, constitutivos a su vez de un futuro que los hará vivir siempre de manera distinta. Basta que un pueblo modifique el rumbo hacia dónde se orienta para que otro tanto suceda con la visión del rumbo que ha dejado atrás, el valor del pasado siempre está determinado, no por el pasado mismo, sino por la urgencia del momento que le imprime un sentido cambiante a la propia memoria que es en sí misma parte del presente.

Este mensaje queda sobrentendido por el diseño y la tipografía elegida para los títulos y los afiches publicitarios de la película, letras que remiten simbólicamente a la idea de expedientes y archivos donde la palabra "Oficial", estaba cruzada como un sello color rojo sobre la palabra "Historia", reforzando así la idea de que coexisten una historia verdadera y otra falsa, y que es precisamente la historia "verídica" la que se va a presentar al espectador.

Argumentalmente, este eje está expresado a través del personaje de Alicia, una profesora de Historia que año tras año narra a sus jóvenes alumnos los hechos concebidos como "fundantes" de la historia política institucional argentina amparándose en las versiones canónicas contenidas en vetustos libros escolares.

Al comenzar la película, Alicia, parece creer sólo en la historia oficial y canónica, sin siquiera detenerse a pensar en el sentido de las palabras que pronuncia como un guión aprendido; sin embargo, a lo largo de la trama narrativa la forma de pensar y entender "su" historia y la Historia va mutando. La transformación se produce al percibir, un tanto tardíamente, las vicisitudes de la historia política y social de los años setenta en carne propia, experiencia que la conduce a conocer y comprender, como docente, la verdad escondida, encubierta detrás de esos relatos oficiales que ella misma pronuncia.

Las escenas que transcurren dentro del aula muestran el desencuentro entre Alicia y los estudiantes que le cuestionan su perspectiva historiográfica sobre la historia nacional. La versión que narra de la misteriosa muerte de Mariano Moreno y la suerte que corre su cadáver en altamar quedan desfasados con la lectura apasionada que los jóvenes hacen de los escritos morenistas sobre la libertad de expresión y la necesidad de dar a conocer la verdad, argumentando que las voces rebeldes, al igual que la palabra de Juan José Castelli, orador por excelencia de la revolución, intentaron acallarse en los relatos fabricados por los vencedores, sobre la historia que ellos mismos violentamente forjaron. Esto constituye una duplicación, un reflejo del núcleo central de la obra: el problema y el conflicto entre la/s historia/s falsificada/s y la/s verídica/s. Toda la trama se enmarca en un proceso de búsqueda de una identidad perdida donde los conflictos se alternan trasladándose del espacio privado al público.

En un primer acercamiento *La Historia Oficial* parece representar las presunciones de una madre sobre el origen de su hija, sin embargo, profundizando la mirada, la película, deja al descubierto toda su complejidad temática y conceptual a través del relato de los momentos previos a la caída

de la dictadura y la extensa trama de actores sociales e institucionales que sostuvieron el sistema de funcionamiento político, económico y social durante esos siete años.

Conceptos como lealtad y traición conforman las dos caras de un pacto siniestro, avalado por generales, financistas corruptos, sacerdotes silenciosos y civiles cómplices, que deja en claro que sólo con la colaboración de muchos de ellos fue posible que la dictadura mantuviera su poder.

Analizando el contexto de producción de la película, y su posterior impacto, podemos tener un indicio de la importancia de este relato filmico en la etapa posterior a la dictadura. En numerosas entrevistas, Luis Puenzo, relata que comenzó a pensar la realización de una película que abordara, el aún inexplorado, tema de la desaparición de personas y de los menores buscados por las abuelas. El momento se dio una vez finalizada la Guerra de Malvinas, cuando se descubrieron los horrores a los que fueron sometidos los chicos enviados a las islas. La necesidad de hacer visible lo ocurrido durante los años dictatoriales llevó a su director a romper el silencio dentro del mundo cinematográfico, ya que entre 1976 y 1982, Puenzo se dedicó a la realización publicitaria. Para el proyecto de *La Historia Oficial*, sumó al equipo a la escritora Aída Bortnik, quien para esa época ya poseía una larga tradición teatral y televisiva (6).

En un principio, la idea era comenzar el rodaje en forma clandestina o incluso concretar una coproducción con España, no sólo por cuestiones presupuestarias, sino por el amparo internacional que podría obtenerse. Es que hacia 1982 ambos protagonistas intentaban regresar del exilio y aún persistía un manto de temor respecto a abordar temas como el plan sistemático de desaparición de personas y apropiación de menores. Sin embargo, Puenzo y Bortnik, comenzaron a filmar, lo que posteriormente sería parte de los exteriores del film, las marchas de las organizaciones de Derechos Humanos, pensando en la posibilidad de poder incluirlas en la película.

Finalmente llegado el debilitamiento de Proceso de Reorganización Nacional la filmación fue posible durante el primer año de gobierno democrático y su estreno al año siguiente. Pese a la restitución de la vida política, el contexto de producción del film continuaba siendo amenazante, de hecho, durante el proceso de filmación ocurrieron incidentes (7) que pusieron en peligro la continuidad de su realización a lo que se sumaba el escaso presupuesto con el que contaban.

La mayor parte de la filmación se realizó en espacios públicos y locaciones reales como la escuela, el aeropuerto, la iglesia, el hospital o la calle y en espacios privados de fácil acceso, como el restaurante o la confitería y la locación principal que se convierte en escenario de la vida familiar de los Ibáñez fue filmada en la casa real de la familia del director.

Esto originó que frente a un presupuesto tan limitado, la expectativa estuvo puesta en alcanzar el éxito dentro del circuito de exhibición del film. Para lograrlo se tuvieron en cuenta ciertas condiciones previas, como aprovechar el éxito obtenido un año antes por *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) la primera película taquillera de post-dictadura y la elección de la fecha de estreno. Sin embargo, si bien fue vista por 800.000 espectadores en su primer año, el triunfo llegaría en su reestreno cuando recibe dos premios Oscar en 1986 a la Mejor Película Extranjera y Mejor Guión Original (8).

Al reflexionar sobre este hecho, que aparece apenas como dato ilustrativo en los estudios cinematográficos, queda en evidencia un factor de compleja comprensión dentro de la producción cultural argentina. Tanto en el ámbito científico, como en el arte en general, la cuestión de la legitimación aparece fuertemente influenciada por la mirada del exterior sobre la producción nacional y de esto tampoco escapó *La Historia Oficial*. La obtención del premio de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood colocó a la película en la mirada no sólo del mundo, sino que logró ser legitimada también dentro de las fronteras nacionales por la industria cinematográfica local. Esto motivó su reestreno, a un año de su primera exhibición, alcanzando un total de 1.800.000 espectadores entre los dos estrenos. En el plano internacional, obtuvo también el Globo de Oro a Mejor Película Extranjera y galardones en los festivales de Cannes y Berlín, en tanto que a nivel nacional fue galardonada con dos de los premios más importantes de la industria cinematográfica. Recibió nueve premios Cóndor de Plata, otorgados por la Asociación Argentina de Cronistas Cinematográficos, a mejor película, mejor director, actriz, guión, fotografía, edición, actor de reparto, actriz de reparto y actriz revelación, obteniendo también tres premios ACE (Asociación Cronistas del Espectáculo) en los rubros mejor película, actriz y director.

Es llamativo que esta premiación no aparezca citada en artículos periodísticos ni académicos, así como tampoco fueron publicitados para promocionar la película. El interrogante que surge de este panorama es cuán significativo es el peso que poseen los premios internacionales en detrimento del reconocimiento obtenido entre los pares argentinos.

Qué historia narra “la historia oficial”?

El debilitamiento del orden militar marcó la etapa en que la sociedad argentina debió enfrentar la violencia vivida en los últimos años, especialmente la existencia de un tipo social nuevo: los *desaparecidos* y junto con ellos las voces de cientos de miles de personas que habían sufrido alguna de las formas represivas de la dictadura. Secuestros, detenciones, torturas, muertes y apropiaciones de menores eran palabras cotidianas, que acalladas en su momento, ahora pugnaban por salir y ser escuchadas. Mientras los noticieros mostraban la existencia de campos de detención y tumbas clandestinas, la sociedad no podía eludir una toma de posición ante a estas evidencias y el cuestionamiento de las nuevas generaciones sobre la resistencia o complacencia durante la última dictadura.

De este modo, la recuperación institucional de la democracia tuvo la ineludible tarea de reconstruir el aparato secreto del terrorismo de estado, recuperando las voces de quienes habían tomado contacto con la cara oculta de una represión que, fragmentando a la sociedad homogeneizaron a la población.

La lucha ideológica contra aquello considerado “peligroso” se reveló entonces como una política activa que a largo plazo significaría un cambio profundo de subjetividades y mentalidades en gran

parte de la sociedad. La instalación en el poder de la dictadura militar para imponer a sangre y fuego su proyecto económico e instrumentar la “miseria planificada” necesitó de la organización e implementación del terrorismo de Estado. Para ello, arrasó los poderes constitucionales del país e institucionalizó controles y autocontroles represivos.

El gobierno de facto, para instituir su poder, necesitó desde sus comienzos, una estrategia sistemática de utilización de los medios de comunicación como herramienta de construcción y circulación del discurso oficial, y como reverso de la misma moneda, del silenciamiento de cualquier voz opositora.

Este rasgo de omnipresencia de “estar” en todas partes y en ninguna, fue durante el período, el elemento de mayor efectividad del discurso oficial, en la medida en que la represión ejercida de forma indiscriminada debilitaba todo gesto solidario del entramado social y paralizaba las posibles reacciones. En este contexto, especie de “zona gris” de límite difuso indiferenciado entre lo prohibido y lo no prohibido, entre lo punible y lo no punible, el rumor, también operó como un elemento disciplinador que permitió potenciar el papel y el alcance de la autocensura.

Desde la retórica del gobierno militar se buscaba convencer a la población de que la irrupción de las Fuerzas Armadas en el ámbito político, implicaba la drástica opción entre el caos y el orden. Orden que sólo podría lograrse si se daba guerra al “enemigo interno” “ateo”, “apátrida” y “comunista”.

En ese contexto, la “guerra” contra la amenaza comunista debía librarse en todos los frentes y no sólo en el militar. Esta lucha debía centrarse en el campo de las ideas, en el plano cultural, en el terreno ideológico, ya que “el terrorista no es sólo considerado tal por matar con un arma o colocar una bomba, sino también por activar a través de ideas contrarias a nuestra civilización occidental y cristiana a otras personas” (9).

No podría entenderse *La Historia Oficial* fuera del contexto de la recuperación democrática y su impacto fue cuidadosamente preparado por su director, Luís Puenzo. Aunque su lanzamiento estaba previsto para septiembre del año anterior (10), se estrenará apenas unos días antes del comienzo del Juicio a las Juntas de Comandantes. *La Historia Oficial* se presentará como una de las primeras películas comerciales que incorpora la visión explícita de la represión, los desaparecidos y la apropiación de menores (11).

En ese entonces el tema, recién empezaba a conocerse masivamente, con la aparición de los primeros testimonios públicos, recogidos por la CONADEP, en la redacción del *Nunca Más*. Esta recopilación de voces testimoniales tenía como finalidad encontrar “la verdad y la justicia, tal como por otra parte las han pedido las iglesias de distintas confesiones, entendiendo que no podrá haber reconciliación sino después del arrepentimiento de los culpables y de una justicia que se fundamente en la verdad” (12), en un país que para empezar a caminar de nuevo, intentaba olvidar o al menos encubrir.

El eje central de la narración gira en torno al descubrimiento de la verdad silenciada acerca de las aberraciones y abusos de poder cometidos durante la última dictadura militar en nuestro país.

La cuestión política es tratada desde el drama de una madre que descubre la verdad sobre los padres biológicos de su hija y las circunstancias en la que su marido la trajo al hogar. Aparece como esencial la necesidad de asumir las responsabilidades personales que corresponden una vez recobrada la democracia según la implicación de los personajes en la trama histórica.

Estos sucesos sobrevienen en un país que tiene la memoria herida y en este sentido, *La Historia Oficial*, no intenta ser un relato verosímil sobre el pasado nacional, sino un acto de memoria basado en un recurso narrativo que es centrar la historia en la apropiadora, Alicia de Ibáñez, quien parece desconocer absolutamente el/su pasado reciente, pese a ser profesora de Historia Argentina (13). La vida de Alicia se desarrolla en una normal cotidianeidad, su esposo, miembro del directorio de una empresa vinculada al poder militar y a los capitales extranjeros, juntos adoptaron una niña recién nacida, a la que inscribieron legalmente como hija propia.

Desde las primeras secuencias, quedan abiertos dos espacios: el de la institución escolar y el de la familia, que sin cesar van a alternar de manera directa o a través de sus prolongaciones narrativas o simbólicas; espacios de enfrentamientos, de tensiones, represiones obsesionados el uno y el otro por las sombras de una verdad ausente.

Esta verdad implica identidad, la identidad nacional o la identidad de Gaby. Las primeras escenas del film son significativas desde este punto de vista: con el himno nacional se pone en escena el rito de la identidad nacional e inmediatamente después, ya en el aula la profesora se presenta a sí misma ("Mi nombre es Alicia Marnet de Ibáñez) y pasa lista a sus alumnos, confirmando el valor de la identidad en la misma enunciación de sus nombres. En la definición de historia ella enuncia de memoria "Ningún pueblo podría vivir sin memoria y la historia es la memoria de los pueblos..." El pueblo y el individuo desaparecen, no podrían sobrevivir si perdiesen la memoria. Idea que se reafirma en la canción de Gaby que aparece como fondo musical a lo largo de toda la película (14).

Una vez recobrada la democracia, lentamente, empieza a difundirse a través de los medios de comunicación diferentes cuestiones vinculadas a violaciones de derechos humanos tales como represión, desapariciones y asesinatos ocurridos durante el período dictatorial. El relato de Ana, la amiga que regresa del exilio, sobre lo padecido mientras estuvo secuestrada, la interpela abriéndole interrogantes sobre el origen de su hija. La posibilidad de que Gaby sea hija de desaparecidos la atormenta y comienza una investigación incansable de todo lo sucedido en aquel momento.

Durante la búsqueda conocerá a Sara, una Abuela de Plaza de Mayo que, según las coincidencias y datos, podría ser la abuela de Gaby. Esta circunstancia inquieta a Alicia, que asume su responsabilidad y enfrenta a su esposo, quien rechazará todo pedido de explicación sobre el tema. Ante la verdad, que le ayudan a develar los "otros" personajes con los que se vincula, el despertar de la memoria le permite recuperar su identidad y Alicia abandona el mundo de Roberto, su marido vinculado a los represores.

Este proceso develador del pasado produce una profunda transformación en ella. Recién con la retirada del poder militar, Alicia toma conciencia de las aberraciones cometidas por la dictadura,

hechos en los cuales estará involucrada aunque sea involuntariamente, pero una vez que comienza a revisar ese pasado al que nunca interrogó, necesitará conocerlo y comprenderlo para poder asumir sus propias responsabilidades y poder seguir viviendo. Mientras su esposo queda expuesto, comprometido y en debacle económica, ella asume su lugar y alcanza una toma de conciencia. La existencia de Gaby entre ellos se convierte en la voz de la necesidad de justicia. Alicia emprende la búsqueda de una identidad perdida o, al menos oculta, pero *La Historia Oficial*, más allá de simbolizar la búsqueda de una madre de la identidad real de su hija, intentará mostrar como Argentina entera busca a sus hijos.

Aunque remite a circunstancias históricas dramáticas, a través del destino de Alicia se reescribe el proceso de reconstitución de la conciencia nacional argentina deformado por las falsificaciones, los silencios, las mentiras y los olvidos, de tal modo que su hija representa la alegoría del pueblo argentino. Ninguno es lo que dice ser y la "historia oficial" no es la historia auténtica. Frente al discurso de la institución reproducido por la profesora de historia, los alumnos, representantes de una nueva generación, contestan con un contra-discurso que no sólo cuestiona sus fuentes de información, sino que reproduce juicios que contradicen la versión oficializada de la historia.

A lo largo de la película se entrecruzan tres formas de historia: la Historia oficial, la Historia nacional y la historia personal. Paradójicamente, la Historia Oficial es la de menor protagonismo en la película, de hecho, si bien la primera escena en el colegio, reflejo de la cosmovisión militarista de la época, muestra un patio embanderado con el himno nacional que suena por el altavoz, al entrar al aula, Alicia sólo completa la fecha del libro de temas, no se deja ver el contenido de su enseñanza. La historia oficial es omnipresente.

La idea de la narración es convertir, implícitamente, en víctima a Alicia y a través de ella victimizar a cierto sector de la sociedad que no vio, no quiso o no pudo ver lo que estaba sucediendo (Alicia dice desconocer por qué tuvo que salir del país su mejor amiga, ignora el origen y la legalidad de la adopción de su hija, así como el origen dudoso del dinero de su marido y sólo "descubre" la verdad de lo que hasta ese momento estaba oculto, con el desmoronamiento de la dictadura como gran parte de la ciudadanía en la necesidad de reconstruir la moral y la ética colectiva.

La historia del cine argentino, habla de *La Historia Oficial* como una posibilidad para el público argentino de alcanzar una forma de catarsis colectiva, permitiéndole experimentar en público emociones de las que había sido privado durante los años de la dictadura, como un acto de memoria colectiva a través del acercamiento a su pasado reciente.

El film pone su acento en la transformación de Alicia como un viaje simbólico donde el ámbito personal dialoga y se entreteje con el espacio colectivo. Ingresar en el mundo al que remite la trama, implica internarse en una especie de contrapunto originado en el entrecruzamiento de microhistorias personales y las tendencias políticas, económicas y sociales de la macrohistoria argentina que atravesaron el período transcurrido durante la dictadura. Puenzo afirmaba que el film "...se propone una reflexión no sobre los desaparecidos y sus hijos, sino sobre lo que nos pasó, y dejamos que nos pasara en estos últimos años..."

Los habitantes del país de nomeacuerdo

Pensar los personajes que habitan la película, nos desafía a una interpretación que no puede limitarse a la individualidad de cada uno de los seres que cobran vida en la historia. Cada uno de ellos, en su complejización, permite una lectura como expresión del “colectivo social”. Si bien aparece personificado a través de una persona en particular, podría interpretarse como la imagen a través de la cual cobran vida numerosos seres conformando “personajes colectivos”, a través de los cuales puede descubrirse la sociedad oculta de la época.

Se trata de personajes colectivos cuya simbología permite descubrir la realidad vivida por la sociedad argentina de la época. En un intento de hablar sin decir, cada personaje que aparece en el film, refleja con total dramatismo los ámbitos en que la dictadura cercenó, no sólo las libertades, sino también la vida misma de las personas. El film elige distintos aspectos de la sociedad y los coloca en escena desde una mirada simbólica: el Proceso se propuso la “reorganización nacional” y esto se consumará, no sólo a través de la violencia física desatada por el terrorismo de estado, sino a través de la implementación de una vasta campaña de lucha ideológica, donde convergieron la censura, la represión, la persecución hacia los opositores, el silencio, la autocensura y el miedo como sentimiento común de ciertos sectores de una sociedad, donde el “por algo habrá sido” formaba parte del sentido común de la época.

Es así como la “gran familia argentina” estuvo “protegida” del discurso y la acción de todos aquellos considerados como enemigos al régimen implantado. La defensa de los valores de la moral occidental y cristiana, impidió la libre expresión de todo “discurso pernicioso”, fundamentado en el deber ineludible de proteger a la parte “sana de la población”. Para ello la dictadura desplegó una política represiva que debía conducir al disciplinamiento social, política implementada a través de amenazas, controles, secuestros y expulsiones de los puestos de trabajo, en el caso de los “desobedientes” y hasta el destierro para los más “rebeldes”. De este modo, el orden represivo ejercido por el gobierno de facto, operó en dos niveles, uno público, disponiendo del monopolio de las fuerzas colectivas del estado junto a un sistema de excepcionalidad jurídica, que derogaba el derecho ciudadano, y otro secreto que secuestra, tortura y asesina de manera organizada para “erradicar la subversión”, instaurando la sensación de miedo y angustia en gran parte de la población.

En *La Historia Oficial* se entrecruzan los personajes y las historias demostrando cómo lo público penetra lo íntimo y como lo íntimo se convierte en público, ambos espacios se funden a través del diálogo permanente entre la historia personal y la historia nacional mezclándose la historia oficial que Alicia enseña en el aula con la historia real, esa intrahistoria (15) que hace de escenario omnipresente a la historia narrada. Todos los habitantes del relato, están relacionados con la historia nacional pero, si bien esto los vincula, es precisamente este vínculo el que marca las diferencias de acuerdo al papel que desempeñó cada uno dentro esta trama.

Alicia encuentra a Alicia

**“Quién sabe Alicia, este país, no estuvo hecho porque sí.
Te vas a ir, vas a salir, pero te quedas,
dónde más vas a ir?”**

Charly García- Canción de Alicia-

Este personaje se presenta, al inicio, como una mujer incapaz de reconocer el verdadero rostro del drama histórico. Alicia, siendo profesora de Historia Nacional, manifiesta un desconocimiento absoluto de la tragedia que en esos momentos vive la sociedad argentina, parece no sospechar nada, desestima los indicios (16), pese a que todo sucede a su lado y que su marido es parte del engranaje político y económico de la dictadura. Esta característica, que parece personal, indica claramente el poder que tuvo la fachada engañosa detrás de la cual se ocultaban las acciones reales de los grupos de poder en todos los ámbitos.

Alicia, como personaje, tiene mucho que ver con la pequeña Alicia de Lewis Carroll que visita El País de las Maravillas y se anima a atravesar el espejo. En definitiva es Alicia el personaje que mayores transformaciones (17) sufre en el transcurso del relato, ella recorre una curva evolutiva que va del desconocimiento, la incredulidad y la debilidad, a la plenitud del saber, la verdad y la fortaleza. En este drama ella se ve forzada a resolver de forma individual un dilema que por definición es colectivo, Alicia vive en estado de permanente incertidumbre y ese hacer como que no sabe del comienzo, es lo que le permite convivir con un secreto, sin sentirse completamente responsable, probablemente como posible estrategia frente a la verdad que no alcanza o no se anima a ver.

En un principio Alicia aparece como ajena a todo lo que estaba sucediendo, prefiere no creer sino la historia oficial que conoce, que le otorga la seguridad de ser el discurso validado por el núcleo social al que pertenece. Su personaje sintetiza la ambivalencia entre el “saber” y el “no saber” y su permanente fuga de los espacios, físicos y simbólicos, de los que constantemente entra y sale en un juego inacabado entre el adentro y el afuera de su mundo. El transcurso de la trama la obliga a asumir que lo que había pasado y estaba pasando en el país, no sucedía “afuera” y a los “otros” sino dentro de su propia casa. Esta toma de conciencia la posiciona en el momento histórico de reconocimiento público de los crímenes del terrorismo de estado, bajo el signo de la alegoría, en el sentido de que lo que le sucede a ella es representativo de lo que acontecía en la sociedad argentina en ese contexto particular.

Alicia es un personaje complejo, si bien se muestran muchos elementos que permiten caracterizarla en forma directa, también aparecen indicios de elementos que anticipan aquello no dicho pero, que implícitamente, también la constituyen. En la escena en que Roberto, lleva a la casa el regalo de cumpleaños de Gaby, Alicia saca el juguete de la caja exclamando: -“¡Ay!, ¿la compraste?, ¡es divina!...”, “Parece de carne...”-, la muñeca aparece como elemento sustitutivo de una maternidad no posible, preparando el clima para intuir que Gaby finalmente es hija adoptiva.

Es el personaje de Ana, su vieja amiga de la secundaria, que regresa al país con el retorno de la democracia, quien en una noche de reencuentro después de varios años le hace conocer el drama atroz del robo de bebés, de los hijos nacidos en cautiverio y la connivencia de las familias que los compraban sin preguntar de donde venían. Será el detonante de la historia, es esta revelación de Ana la que va a impulsar a Alicia a investigar sobre el origen de su hija.

El pasado emerge como un depósito de recuerdos que no cesan de regresar. Alicia también perdió sus padres trágicamente de pequeña, igual que su hija. A ambas la verdad de su historia les es ocultada. Alicia rememora las cartas que su abuela inventaba contando que, sus padres fallecidos en un accidente, estaban de viaje y a los que ella recién comienza a perdonar al visitar su tumba. La repetición adquiere aquí imagen de fantasma de un pasado que sólo la práctica colectiva logrará exorcizar, un pasado que continúa actuando y que se hace presente como la carga misma de la historia.

Aquellos rumores que ella se negaba a creer toman consistencia y los hechos comenzarán a desafiarla. A las palabras de Ana, se agregan los recortes de periódicos con fotos y listas de desaparecidos e imágenes de bebés nacidos en cautiverio, que sus alumnos le pegan en el pizarrón. Benítez, el profesor de Literatura, quien funciona de portavoz, de mediador entre lo que sucede en el mundo real y el mundo en el que habita Alicia, será él quien justifique a los alumnos afirmando que probablemente lo hayan hecho porque “querrán que se entere”. Es en este encuentro con el mundo exterior, representado en su colega, donde ella debe escuchar que “siempre es más fácil creer que no es posible ¿no? sobretodo porque para que sea posible se necesitaría mucha complicidad, mucha gente que no lo pueda creer, aunque lo tenga adelante” (Benítez, *La Historia Oficial*).

En el camino de búsqueda de la familia biológica de su hija, conoce un grupo de abuelas que buscan a sus nietos apropiados. La entrada en escena de esas abuelas se le presenta como una amenaza y esta oposición entre ella y las mujeres aparece expresada como una oposición espacial entre dos bandos, claramente expresada en la escena en que aparecen paradas en veredas enfrentadas (18), situación que es sostenida por un cruce de miradas que refleja la construcción visual del temor y la desconfianza de Alicia hacia ellas. Pero el reconocimiento de la verdadera historia es inexorable y es esto lo que la lleva a tomar conciencia de la real dimensión de los hechos.

Alicia acepta conversar con una de las mujeres, que finalmente es la abuela materna de su hija, en una escena donde se hace visible el acercamiento entre las dos mujeres, ya que ambas aparecen reunidas en un mismo plano espacial que previamente las enfrentaba. A partir de aquí, Alicia asume la verdad que la pondrán frente al rostro auténtico de una sociedad que le costaba creer lo que se estaba viviendo y comprometerse con lo que estaba pasando, eso que antes no alcanzaba a ver, pero sospechaba, quedaba confirmado: su hija es hija de padres desaparecidos y ella es una apropiadora. Alicia comienza a recobrar su pasado, aquello que en un momento parecía extraño se convierte en creíble y entra definitivamente en el mundo real para habitarlo formando parte de él.

En su recorrido ella también intentaba encontrar su identidad, aquel mundo inexpugnable del que se va alejando le permite ver la relatividad de todo aquello que parecía seguro, este sentimiento queda implícito en el momento del reencuentro con su amiga exiliada cuando juntas leen la carta enviada por Clara "...a punto de cumplir cuarenta años, ¡Dios mío!, ¡Dios mío!, ¡cuarenta años! ¿Cómo fue que llegué hasta aquí sin darme cuenta? (Clara, *La Historia Oficial*).

Este recorrido es intensificado mediante el lenguaje cinematográfico, cuya intención es desdoblarse a Alicia en su proceso de toma de conocimiento. En el inicio de la narración, ella aparece maquillándose frente al espejo mientras de la habitación contigua se escucha un televisor encendido hablando sobre la complicidad de los medios durante los últimos años. El espectador llega a esta escena desde el pasillo y se evidencia la simultaneidad de los actos: por un lado la progresiva luz sobre los hechos y por otro la "sordera" y "ceguera" de Alicia que maquilla su rostro para enfrentarse al mundo exterior, en este momento habitado por los conocidos y socios de su esposo. Postura que comienza a desmoronarse frente a la confesión de Ana, quien sentada de espaldas a su amiga, describe las condiciones de existencia dentro de los centros clandestinos de detención recordando su secuestro al narrar los sucesivos abusos a los que fue sometida. La transformación gestual de Alicia se produce en esta escena, en la que ella protagoniza un abrupto pasaje de la carcajada al horror que expresa el punto de inicio hacia el conocimiento. Esta escena es reforzada con los primerísimos planos sobre los rostros de las dos amigas, ambos orientados hacia la cámara como si fuesen necesarias ambas expresiones para plasmar esta intención.

Otra escena que resulta significativa para expresar este camino de descubrimiento, es el momento en que Alicia y Sara se encuentran. Al principio el espectador asiste a la escena a través de la vidriera del bar en la cual, la visión es obstruida por el reflejo del paso de los transeúntes y de automóviles que cruzan permanentemente. Esta imposibilidad de una visión nítida de las cosas refleja la situación que está viviendo la protagonista, quien aún como espectadora está a punto de cruzar el puente para perderse en una historia de la cual no existe posibilidad de retorno. Este puente simbólico es una fotografía que Alicia casi no se anima a mirar, en ella se refleja la imagen de una niña, cuyo rostro no es visible al espectador, pero que sin embargo no deja lugar a dudas del parecido con "su" hija, enmarcada por la voz de la abuela materna que relata la historia de amor entre los padres de Gaby. Es la escena en que se produce el ingreso de Alicia a una nueva coyuntura de la cual, hasta la confesión de Ana, había permanecido ajena, pero que ahora la ubica en el centro de la escena paralelamente como víctima y como victimaria.

Esta imagen es reforzada por los primeros planos de Alicia que recorren el trayecto desde la duda hasta el llanto de la certeza. Si bien esta certeza pareciera no quedar confirmada por elementos fácticos, la crudeza de la imagen reside en que la ratificación le llega a través de la intuición. Ella siente dentro suyo que no existe posibilidad de que la niña que aparece en la foto no sea la madre biológica de Gaby y frente al relato de la mujer que describe a los padres de su nieta como dos jóvenes que se amaban y tenían toda la vida por delante, entra a formar parte de un círculo

macabro que se va cerrando sobre ella. Esa misma noche buscará certezas en las palabras de su esposo, intentando dar luz a esa oscuridad que habitó durante los últimos cinco años de su vida. El paralelo entre las Alicias reside en la historia subyacente de las narraciones. Para ellas el mundo exterior se presenta como un espacio regido por el caos y el sin sentido y esto las atemorizaba provocándoles desconfianza, ellas se encontrarán frente a situaciones que desafían el mundo “ordenado y tranquilo” en el que habitaban, una vive la etapa victoriana y la otra en la dictadura argentina. Ninguna recibirá ayuda al llegar a ese “nuevo lugar” y esto les exigirá madurar para poder asimilar la experiencia vivida. Existe en ellas la aparición de un deseo de crecer, de ingresar al mundo “adulto” para poder liberarse y escapar del acatamiento de las órdenes de los mayores como sinónimo de respeto a la tradición, huyendo de la condición de inferioridad que otorga el “no saber”.

El trasfondo de *La Historia Oficial* es la búsqueda de una identidad tan perdida como arrebatada; a través de su hija, Alicia, va naciendo poco a poco, su apertura al mundo es el comienzo de la re-construcción de su historia personal y la comprensión de la historia nacional. El derrumbe de las verdades absolutas la conduce a un mundo donde ya nada es lo que parecía ser, un mundo donde lo que parecía real estalla en relatividad. El texto de Carroll dice: “-¿Quién eres tú? -dijo la Oruga. -Apenas sé, señora, lo que soy en este momento... Sí sé quién era al levantarme esta mañana, pero creo que he cambiado varias veces desde entonces”-.

El episodio en que la Alicia de Carroll desciende por la madriguera, simboliza el entrar en sí misma, al igual que la otra Alicia al encontrar su identidad, esta caída que pareciera no tener fin, les produce una sensación de angustia creciente que las hace despertar de ese largo y pesado sueño. Lewis Carroll, le hará decir a su Alicia “¡Dios mío! ¡Qué cosas tan extrañas pasan hoy! Y ayer todo pasaba como de costumbre. Me pregunto si habré cambiado durante la noche... Me parece que puedo recordar que me sentía un poco distinta. Pero, si no soy la misma, la siguiente pregunta es ¿quién demonios soy? ¡Ah, este es el gran enigma!”

Ese despertar al mundo real de ambas repercutirá en el “decir”. Alicia del País de las Maravillas, tenía como costumbre recitar de memoria Jabberwocky (19), remedando a la otra Alicia que en sus clases reproducía contenidos sin sentido de la historia oficial. En ambos personajes, la rebelión se da en la desacralización de la palabra, en ese dejar de decir de memoria frases que tampoco ellas comprendían y sólo recitaban para agradar a los otros.

Ambos personajes habitan un tiempo donde ya no se trata de causas, sino de efectos, un tiempo de simultaneidades y no de líneas sucesivas. El instante eterno puede traducirse como una evasión del presente, traducible en un no-presente, de modo que esquivar el momento presente aparece como una línea de fuga, que logran concretar una viajando y otra habitando ese país tan maravilloso como irreal.

Sin embargo al final de las narraciones, las Alicias sienten la necesidad de encontrar “la salida” para volver a entrar. El retorno al antiguo mundo ya no es posible, el mundo ya es distinto, parece otro, o al menos ellas ya son distintas, son “otras”, es el inicio de sus vidas en el mundo de verdad.

Gaby busca a Gaby

**“Mi bebé, ¿estabas triste? bueno, no llores,
bebé, quiere que se quede su mamu?...
no llore más, no ve que su mamucha llegó?**

Gaby- *La Historia Oficial*

Desde las primeras escenas de la película hasta el final, suena una única música, la voz de Gaby cantando *En el País de Nomeacuerdo* (20), cuyas estrofas preanuncian el más terrible de los dramas vitales: la memoria perdida y la identidad arrebatada.

Las estrofas cantan: “...en el país de Nomeacuerdo, doy tres pasitos y me pierdo... un pasito para atrás y no doy ninguno más, porque ya me olvidé donde puse el otro pie...” (Walsh) a través de estas palabras se preanuncia la historia de una niña desprovista de toda identidad, *desaparecida*. Se trata de una clave que permite la decodificación de una matriz de significación, ella sigue al final de la película tan desconocida como al principio, idea que se intensifica en las palabras de Alicia “...yo quiero saber si Gaby es su nieta o la nieta de otra abuela...o de una que ni siquiera tiene fuerzas para dar vueltas a la pirámide con una foto”. (Alicia, *La Historia Oficial*)

En esa identidad arrebatada puede simbolizarse la pérdida de la identidad nacional y la necesidad de restitución. Pero reconstruir una historia auténtica implica sacar a luz, rescatar del olvido esa parte de la historia nacional e individual ocultada, hasta ahora, por la historia oficial. Por eso, el texto, cobra unidad a partir de ciertas constantes, imaginadas o reales, que permiten establecer relaciones entre el asesinato de Moreno, muerto y desaparecido en el mar, con la desaparición de los padres biológicos de Gaby y de manera más amplia, con los desaparecidos en general, muchos de los cuales también fueron arrojados al mar. Las proclamas de las marchas claman “Que digan dónde están los desaparecidos”, homología que supone abstraer las especificidades de los contextos socio-político, expresando que la ocultación y la revelación se actualizan alternativamente a lo largo de nuestra historia.

Durante la dictadura y “en nombre de la seguridad nacional miles y miles de seres humanos generalmente jóvenes y hasta adolescentes, pasaron a integrar una categoría tétrica y fantasmal, la de los desaparecidos (...) En torno de ellos crecía un ominoso silencio”(CONADEP, 1984:9), por eso la misión de la sociedad, en esos años, era “recomponer un tenebroso rompecabezas, después de muchos años de producidos los hechos, cuando se han borrado deliberadamente todos los rastros, se ha quemado, toda documentación y hasta se han demolido edificios”. (*Ibid*,:11). Poder saber acerca de lo sucedido no era accesible a todos y pone de relieve lo difícil que fue sacar a luz una realidad invisibilizada que el régimen militar se había esforzado en hacer desaparecer.

Las páginas del Nunca Más dicen que “cuando un niño es arrancado de su familia legítima para insertarlo en otro medio familiar elegido según una concepción ideológica de ‘lo que conviene a su salvación’, se está cometiendo una pérfida usurpación de roles”.

Los represores que arrancaron a los niños desaparecidos de sus casas o de sus madres en el momento del parto, decidieron de la vida de aquellas criaturas con la misma frialdad de quien dispone de un botín de guerra.

“Despojados de su identidad y arrebatados a sus familiares, los niños desaparecidos constituyen y constituirán por largo tiempo una profunda herida abierta en nuestra sociedad. En ellos se ha golpeado a lo indefenso, lo vulnerable, lo inocente y se ha dado forma a una nueva modalidad de tormento.” (*Ibid*,:9). En este marco se realiza *La Historia Oficial*, y el hecho de haber contado con asesoramiento de las Abuelas, evidencia también la finalidad, implícita en el film, de contribuir a localizar y restituir a sus legítimas familias todos los niños secuestrados desaparecidos devolviéndoles así su verdadera identidad.

De acuerdo a la interpretación de Edmond Cros (2003), cualquier colectividad cuya cohesión se encuentra amenazada recurre al símbolo de la víctima emisaria, obligatoriamente solitaria para que asuma el mal colectivo. En este sentido, Gaby como personaje colectivo, representa a todos los menores apropiados cuya identidad fue arrebatada, encarna la *víctima inocente* que se sacrifica para salvar a sus semejantes, y por eso se erige como símbolo de lo solidario. Es Gaby quien utiliza esta ambigüedad semántica al jugar con los adjetivos “solidaria”-“solitaria” (21) como si fuera una confusión onomatopéyica. En realidad, ambos términos se confunden en su propia persona, la escena del hospital cuando Alicia, interrogada por una de las abuelas, afirma que busca un bebé es inmediatamente seguida por la secuencia de la iglesia donde se oye el *Agnus Dei* (22) pronunciado por el sacerdote, superponiéndose las palabras “bebé” y “Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo, ten piedad de nosotros”, efecto que se prolonga a lo largo de la misa en la que Roberto tiene en brazos a Gaby mientras el sacerdote repite tres veces la oración. En esta estructura es difícil pensar si Roberto, su padre simboliza ese buen pastor o es en realidad, el pecador que ofrece el cordero emisario para rescatarse. “El rito del sacrificio emisario confunde no sólo a los culpables y a los inocentes, sino también, y sobre todo, el Bien redentor con el Mal redimido” (Cros, 2003: 167).

El mal es el espacio de la indiferencia y de las responsabilidades colectivas, que están ocultas e intentan desaparecer en el olvido, esto queda expresado en el desenlace del film, cuando Gaby, la víctima, entona como último mensaje “En el País de Nomeacuerdo”. “El rito de la víctima emisaria sirve para reconstruir la cohesión de una colectividad, pero implica también una capacidad de olvido que viene a pervertir la memoria” (Cros, 2003: 168), está aquí la relación con la identidad de ese pueblo al que alude Alicia en su primera clase, “Ningún pueblo podría sobrevivir sin memoria y la Historia es la memoria de los pueblos”. (Alicia, *La Historia Oficial*)

Pero durante los años de la dictadura tanto el pueblo como la memoria son ultrajados al ser despojados de pasado, dejados sin historia. Pero la construcción de una “mismidad” implica siempre la creación de cierta “otredad”, imprescindible al momento de intentar fundar una

identidad. Esa otredad fabricada desde el discurso oficial, tendrá en su faz femenina, la figura de la mujer “subversiva” (23) cuestionada y condenada en su condición de madre.

Una metáfora comúnmente empleada era hacer ver “la Nación Argentina como una gran familia”, de modo que como “padres” los militares creían que “rescataban” a los jóvenes de convertirse en la próxima generación de subversivos (24). Bajo esta perspectiva, la sustracción de menores a sus legítimas familias era vital para incorporarlos a esa “gran familia argentina”, mediante un proceso de purificación que buscaba, mediante la intervención en la estructura familiar, romper el vínculo biológico familiar. La dictadura apeló, entonces, a la práctica de sustracción y apropiación de los hijos de sus perseguidos, de los menores nacidos en cautiverio y de aquellos que el mismo Estado dejaba desamparados a partir de la detención, fusilamiento o desaparición de sus padres. Dicha apropiación se efectuaba en nombre del supuesto resguardo del niño ya que su formación de acuerdo a los parámetros de lo normal y correcto contribuiría a su educación “lejos de aquellas familias que habían criado tan mal a sus padres”. A partir de testimonios de detenidas tomados por la CONADEP, se conoció que hubo listas de espera que incluían a militares y civiles para recibir bebés que serían inscriptos como hijos propios por sus *nuevos padres* como parte de una política de borramiento de todo rastro sobre su verdadero origen.

Este circuito jurídico-burocrático se consolidó con una impronta “salvacionista”. Su objeto de intervención era un sector de la infancia signado por la carencia, tanto material como afectiva, conformado por niños y niñas “incorrectamente” criados; el clasificarlos como ‘abandonados’ permitía que fueran tutelados por sus apropiadores (25). Puede pensarse, con Pilar Calveiro, el poder concentracionario como un dispositivo que actúa en un doble sentido: hacia el interior, ejerciendo el poder sobre los detenidos y sus hijos nacidos en cautiverio y finalmente hacia la sociedad toda, al ser criados según los preceptos de sus apropiadores la acción se ejerce sobre el conjunto social, que será reorganizado según los intereses de los perpetradores.

Sin ser muertos igual son exterminados, se los exilia de una generación y de un sistema de parentesco. En este marco, Gaby, es una menor apropiada de ahí el esfuerzo reconstitutivo de Alicia para poder devolverle a su hija la identidad sustituida.

Roberto frente a Roberto

**“Te digo que no tengo nada que ver! Nada que ver.
¿Qué tenemos que ver nosotros con todo eso?”**

Roberto- La Historia Oficial

Roberto también representa un “personaje colectivo”, pertenece al grupo que conoce y concibe lo ocurrido como la única forma de crecer y “progresar” económicamente, considerando aquellos que no logran “progresar” como “fracasados” sociales. Se muestra como simpatizante del régimen

dictatorial agonizante vinculado a él realizando negocios con empresas norteamericanas, avalados por las libertades monetarias de la época.

Dentro de ese proceso de búsqueda y recuperación de la identidad de su esposa y su hija, su vida también se va transformando y entrecruzando con el relato de la debacle económica ocurrida a fines de la dictadura. A través de él y de su participación en la empresa, de la que no se sabe muy bien qué tipo de negocios realiza, se muestra el funcionamiento de la economía financiera propia de esa época. De boca de unos de los asesores que pertenece a la empresa, se escucha - "¿Hombre, quién juega para perder?" (*La Historia Oficial*). Este espacio deja entrever un código de comunicación de voces bajas y señas borrosas, destinadas a mantener en secreto un tipo de prácticas enunciadas por quienes pertenecen a ella a través de conversaciones en inglés entre los empresarios estadounidenses y argentinos. Estos diálogos no aparecen subtítulos en la película, gesto que refuerza el sentido confidencial y secreto de sus procedimientos y operaciones. En este lugar, puede percibirse lo oculto sólo a través de los ojos de Alicia, asomada a la puerta entreabierta de una oficina o mientras se cierra el ascensor (26).

Paralelamente que la narración va internándose en el tema de la apropiación de menores, la historia va introduciéndose en esa red de operaciones financieras facilitadas por la dictadura, en la que se cruzan abogados, financistas, generales para dar rienda suelta al libre juego de la especulación monetaria. Es este mismo poder en las sombras, el que permitió y avaló (27) el sistema de apropiación y sustitución de identidades.

Pero a diferencia de lo que sucede en el mundo de Alicia, donde existen solidaridades colectivas que funcionan como entramado de contención, a medida que se va acercando a la verdad, el mundo de Roberto, ya en decadencia, es invadido por acciones individuales que muestran la otra cara de esa sociedad en la que todos no podrán salvarse.

El retrato de esa decadencia económica se hace evidente cuando el grupo le dice a Macci, uno de sus inversores, que no descuide los detalles, que cada uno debe cuidar su espalda, ya que ellos sólo lo asesoraron, después, todo depende de lo que cada uno haga con sus cosas. Aparece así el primer resquebrajamiento en la organización, Macci, será engañado impunemente como un damnificado más de la especulación financiera. Pero la próxima víctima será el propio Roberto Ibáñez, quien será abandonado a su suerte tras la fuga de sus superiores. Si bien no queda en claro de qué se trataba ese fraude, lo importante es el gesto de la traición a los testaferros que probablemente nunca habrían esperado tal deslealtad.

Junto al fin de su opulencia e impunidad económica, se da también la pérdida en el terreno ideológico y familiar. Las características del personaje de Roberto recorre el camino opuesto al de Alicia, sus mundos funcionan como espejos invertidos, así como él se va hundiendo en la oscuridad, el mundo de Alicia aunque ya dejó de ser maravilloso, se irá iluminando. Es el trayecto de victimario a víctima de su propia mano; es el recorrido de la euforia y la impunidad al ocaso y la ruina económica, moral y familiar.

La gran paradoja de la Historia Oficial

“la verdad no necesita decirse, es.”

Bertolt Brecht

La trama de *La Historia Oficial* está atravesada por profundas paradojas. La narración refiere a expresiones que parecen envolver contradicciones en sí mismas. Estas nociones, aparentemente incompatibles, al presentarse juntas, van adquiriendo un valor significativo en varios niveles. La singularidad de estas paradojas reside en el hecho de que su nivel más profundo de sentido y de significado no logra descubrirse a primera vista, pero al ser develada, proporciona una visión distinta de lo insinuado en un principio.

Estas relaciones paradójicas se establecen a partir de la construcción de oposiciones binarias concebidas como categorías analíticas que otorgan sentido a esa estructura paradójica. Cada elemento de este par se define a sí mismo en la determinación recíproca con el otro término que lo compone, de modo que esas contradicciones aparentes, en un primer momento, entrafían en sí mismas una ambivalencia constitutiva ya que no configuran una relación contradictoria excluyente, sino, complementaria. Es en este juego donde cobran sentido y unidad los elementos (28).

Desarrollar el análisis, utilizando como estrategia analítica la estructuración binaria, permite comprender cómo aquello que al principio aparece como oposición, se transforma en complementario a lo largo del relato. Esta lógica binaria, creadora de tensiones, otorga unidad de sentido a aquello que se presentaba como antagónico. Estas tensiones, origen del conflicto, son las que otorgan unidad y coherencia al universo conformado por la historia personal y la historia nacional.

Lo dicho y lo no dicho

**“No cuentes lo que hay detrás de aquel espejo,
no tendrás poder, ni abogados, ni testigos”.**

Charly García- Canción de Alicia-

Pensar el mundo significa hacerlo inteligible mediante una actividad simbólica que consiste en el uso apropiado de la lengua, el mundo se descubre a través del lenguaje que lo nombra. Las palabras esbozan significados y las palabras constituyen una herramienta para comunicarlo, razón por la cual cualquier empeño dictatorial empieza matando la palabra, para David Le Breton, “el silencio impuesto por la violencia suspende los significados, rompe el vínculo social”.

La palabra es el único antídoto contra las múltiples manifestaciones del autoritarismo que pretenden reducir la sociedad al silencio para imponer su hegemonía sobre la circulación colectiva de significados neutralizando, así, cualquier atisbo de pensamiento distinto. La

deliberación colectiva refuerza la vitalidad de los vínculos sociales, libera de las imposiciones y de los aspectos mortificadores del silencio, de modo que callarse en dictadura significa consentir.

El drama que se desarrolla en *La Historia Oficial* combina encubrimientos y revelaciones, que hacen que el espectador oscile entre el conocimiento y el desconocimiento. Es sabido que el secreto no equivale a silencio, que no significa un vacío. Simmel, lo concibe como una forma activa de la vida que estructura relaciones sociales, a la vez que crea mundos paralelos e identidades desdobladas.

El secreto expresa una información silenciada, desviada ante la imposibilidad de ser dicha. Esto no-dicho no equivale a ausencia, sólo es un silencio del decir; es lo no expresado de manera explícita, se dice, pero de otro modo. Es un decir latente, escondido o sugerido, un decir desde otro lugar que implica estrategias de enunciación específica y un proceso de desciframiento de sentidos escondidos y contenidos sobreentendidos.

Se trata de callar para sugerir, de ocultar para designar. La interpretación adquiere de este modo vital importancia, ya que establece una particular relación con quien "escucha", de modo que la instancia de recepción cobra un rol marcadamente activo.

El silencio, la reserva y la palabra retenida son atributos sociales aprendidos e incorporados, pueden incluso ser considerados hábitos que remiten a determinados grupos sociales. "El silencio es una opción entre el decir hablando y el decir callando" (Castilla del Pino, 1992: 80). Lo secretado existe en la medida exacta en que oculta, de cierta manera y bajo alguna forma, una información, otorga a los otros cierta capacidad para modificar su vida, poner fin a un estado, formular un juicio negativo, perturbar un proyecto o una decisión. El secreto refiere a algo que no se puede decir, y que por alguna razón, se considera infame.

Sus efectos residen en la construcción del silencio que impide que los otros develen algo que se considera oscuro, de allí su inevitable relación con el misterio y la tragedia. Misterio que procede de lo imaginario mismo del secreto, ya que, el secreto como conocimiento singular de informaciones consideradas importantes, exige necesariamente el control de su difusión, limitando la posibilidad de ampliación del grupo de aquellos que lo "saben".

El secreto no puede permitirse ser exclusivamente individual, siempre supone un otro; hace imposible la autonomía del sujeto y este construirá su vida alrededor de ese secreto en su permanente esfuerzo por guardarlo. Ese ocultamiento refuerza el lazo entre aquellos que comparten el mismo conocimiento, alianza que queda debilitada al momento en que el secreto es develado y des-cubierto.

Se trata de un recorrido social casi independiente de su contenido, sólo a partir de que ese contenido es revelado puede calificarse como peligroso o protector, por eso se convierte en un mundo en el cual se hacen posibles las acciones, que regulan los intercambios, actuando como marco de exclusión y pertenencia paralelamente. El secreto pone en juego la propia existencia y la relación con los otros, precisamente porque el secreto no se trata sólo de esconder, sino de mostrar que algo se esconde, dejar huellas.

En el diálogo entre Alicia y Roberto al conversar sobre el origen de Gaby, el día de su cumpleaños, ella dice –“Cuando hablamos entonces me parecía que tenías razón, que no tenía que ir al hospital, ahora pienso que tendría que haber ido, tendría que haber ido”-. (Alicia, *La Historia Oficial*) Algo que se ignora no es propiamente un secreto, no lo es hasta que alguien toma conciencia de que algo le es sustraído a su conocimiento por alguna razón que desconoce. Pero además, el secreto se emparenta con la mentira y nos recuerda que las mentiras importantes, aquellas que sustentan la vida, precisan de un tiempo sosegado, dilatado, para poder ser sostenidas con la connivencia del silencio, la ambigüedad o la imprecisión como estrategia.

El secreto permite mantener las relaciones sociales impidiendo que uno quede descubierto por la mirada del otro sin un espacio íntimo en el que protegerse: “El secreto en este sentido, el disimulo de ciertas realidades, conseguido por medios negativos o positivos, constituye una de las más grandes conquistas de la humanidad (...) el secreto significa una enorme ampliación de la vida, porque en completa publicidad muchas manifestaciones de ésta no podrían producirse” (Simmel, 1986: 361). El secreto es la prueba de la opacidad para aquellos que lo enfrentan. Al mismo tiempo que buscan saber, se encuentran con el silencio o la mentira; la experiencia de la opacidad comienza con el descubrimiento de informaciones periféricas al secreto que se constituyen en indicios. Estos agujeros de luz permiten ver en la oscuridad, pero Alicia no alcanza a percibir las señales que cotidianamente la interpelan.

En varias escenas que suceden dentro de su casa, aparece el televisor encendido y aunque la imagen aparece difusa para el espectador se escucha un comunicado oficial sobre la infiltración de “elementos subversivos” y la acción nociva de los medios de comunicación, tampoco registra en el encuentro con sus compañeras del liceo, la referencia directa a la detención de los hijos de una de ellas. Mientras lo narraban Alicia pregunta: –“¡Ay! pero, ¿de qué están hablando?”-. (Alicia, *Ibid*).

La mentira, como rechazo de la realidad, es una solución que parece reducir las dificultades y adormecer a los protagonistas La mentira aporta una solución cuya única eficacia es no permitir a quienes poseen los indicios, validarlos plenamente y poder hacer el duelo de sus creencias y esperanzas. En la escena que Benítez le devuelve el expediente de un alumno al que le pidió sanciones, Alicia le pregunta -, “y esas listas con todos esos desaparecidos, hasta bebés, ¿será verdad? (...) digo, porque habrá gente como usted, que cambió de empleo, que está en otro lugar ¿no?” (Alicia, *Ibid*).

El engaño se identifica como una suerte de infracción a la “buena fe”, elemento constitutivo del vínculo social. De su revelación, de su descubrimiento esclarecedor al fin, se deriva una reacción que vehicula valores y actitudes purificadoras, cuando no directamente catárticas ya que el valor negativo, que en lo ético, tiene la mentira, no debe engañarnos sobre su importancia sociológica, en la conformación de ciertas relaciones concretas (Simmel, 1986: 365).

La mentira estratégicamente intencionada o autoinfligida, se convierte en frontera de la construcción social del secreto, la ocultación, el silencio y sus respectivas dialécticas

constitutivas: la relación continua entre lo que se dice y lo que se silencia, entre lo que se muestra y se oculta, entre lo que se enjuicia certeramente y el auto-engaño. En la escena, en casa de Alicia, Ana cuenta por primera vez su vivencia como detenida, Alicia escuchándola le pregunta: "Por qué, por qué, por qué te hicieron eso Anita", "¿Hiciste la denuncia?" (Alicia, *La Historia Oficial*) continuando su historia, Ana relata: "...ese lugar estaba lleno, a veces era difícil saber si era yo la que gritaba o los otros, había mujeres embarazadas que perdían allí sus hijos y otras que se las llevaban, pero volvían solas, porque al chico se lo daban a esas familias que los compran sin preguntar de dónde vienen" (Alicia, *Ibid*), a lo que Alicia replica: "¿Por qué me decís eso a mí?"- (Alicia, *Ibid*), dando por terminada la conversación.

Para Jacques Derrida, la mentira, nunca es un hecho, sino un estado intencional en el que se manifiesta un querer decir que se sabe, parcial o totalmente, tergiversador de una determinada situación.

"Mentimos, en un sentido más profundo, no tanto como respuesta a una intencionalidad previa fielmente diseñada, sino por mera necesidad, por la urgencia de un refugio en el que poder habitar; frente al querer mentir, o quizás junto a él, siempre está un se miente y, en este mentirnos, en las formas tan diversas que podamos emplear, encontramos cierta seguridad, un territorio que empezamos a conocer y que hay que proteger; y esta necesidad de refugio recorre lo social en sus diferentes dimensiones". (Mendiola, 2014: 3)

La mentira habita un espacio social poroso, inmanente al vínculo comunicacional, pertenece al plano del discurso. El modo en que se tejen y entreveran los distintos materiales de la experiencia va confiriendo forma a la propia existencia y, así, la mentira deja de ser una mera dimensión accesoria y/o contingente de lo social, un elemento del cual podríamos prescindir, una desviación, actitud indeseada, con tintes morales, para erigirse en uno de los pilares determinantes de la posibilidad misma del vivir con otros y junto a otros, hasta devenir en la condición que posibilita la convivencia. "La sociedad humana está condicionada por la capacidad de hablar; pero recibe su forma –lo que, naturalmente, sólo se manifiesta aquí y allá– por la capacidad de callar" (Simmel, 1986: 397)

Entre lo que se dice y lo que no se dice, lo manifiesto y lo oculto, lejos de trazarse una férrea línea divisoria, opera un movimiento ininterrumpido en el cual, el sentido, la identidad y la relación con los otros adquiere una forma indeterminada y fluctuante, que contiene tanto lo que se dice como lo que no en intrínseca correlación. El silencio, así, envuelve todo mensaje, y a la vez se deja envolver por éste, disfrazado de pausa o de intervalo, Roberto dice a Alicia cuando ella le pregunta por el origen de Gaby: "No me acuerdo Alicia, cómo querés que me acuerde del nombre del médico que me dio a Gaby... Dijimos que nunca íbamos a hablar de eso"-.

La mentira, para serlo, no precisa ser dicha: la mentira también prosigue su labor deconstructora de lo social en silencio, en los pliegues del discurso, en aquello que no se enuncia pero que da forma, precisamente por su silenciamiento, a lo enunciado. Este silencio remite a lo cotidiano, se teje con los materiales que proporciona el silencio: la ocultación. Lo no dicho está presente y recorre la película como una constante, no se intenta ocultar solamente el origen de Gaby,

también se oculta el tipo de negocios que hace Roberto, la historia que se esconde tras el discurso de la historia oficial, así como se ocultaron los cuerpos de los desaparecidos en el agua.

Lo visto y lo no visto

**“Estamos en la tierra de nadie, pero es
mía. Los inocentes son los culpables,
dice su señoría, el Rey de espadas”.**

Charly García- Canción de Alicia-

La primera imagen que muestra la película es una superficie oscura que parece desgarrarse, de ese tajo asoma el título e inmediatamente se abre una imagen que parece el interior de una cárcel, pero en realidad es el patio interior del Colegio Nacional donde Alicia da clases. Allí entre los altavoces que transmiten las estrofas del himno nacional aparece una columna horizontal que se entrecruza en el plano general, conformando una cruz, mientras de trasfondo se escucha el himno nacional cantar: “¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!..... Y los libres del mundo responden...”

Esta escena, alegoría del universo carcelario, en realidad reproduce el ambiente educativo represivo de esos años. Idea que es reforzada explícitamente durante la cena en casa de Alicia cuando recordando el liceo del que eran alumnas, le dice a Ana “¡Qué horrible era ese edificio del liceo! Por Dios, ¿Te acordas que Clara lo llamaba la cárcel?” a lo que Roberto acota –“Se parece al nacional donde das clases vos ¿no? (...) ¿Las ventanas no tiene rejas ahí? Alicia confirma la observación diciendo –“¡Sí! ¡es verdad! No me había dado cuenta”, aquí tampoco Alicia puede percibir los indicios del encierro.

La Historia Oficial refuerza su sentido narrativo mostrando objetos que, en sucesivas escenas, permiten ser leídos como símbolos de expresiones metafóricas de lo prohibido. En la narración van apareciendo elementos insinuados o directamente ocultos, encubiertos, velados, escondidos, objetos que acentúan el sentido de aquello oculto y silenciado. Alicia buscará en el estante más alto del placard, la caja atada, casi escondida, donde está guardada la ropita que Gaby llevaba al momento de llegar al hogar de los Ibáñez, esta caja parece guardar el terrible secreto.

La homología entre la categoría de escondite y la psicología del secreto, permite establecer una relación inclusive entre su historia personal y la caja donde guarda las fotos que está mirando con Ana el día del reencuentro, como si entre aquel pasado y su presente no existiera continuidad. En esa caja, Alicia guarda fotografías, cartas y hasta descuidadamente sus anteojos que quedan encerrados al momento en que la tapa. Su pasado queda confinado entre sus secretos junto a su posibilidad de “ver”.

Las prácticas del ocultamiento dan lugar a la construcción de proximidades sociales incluso de alianzas de afinidad pero, paralelamente, el secreto segmenta, aísla y termina por destruir todo lazo social, en la película esto queda expresado en la escena en que Alicia va a despedir a Roberto al aeropuerto y lleva, escondidos en su portafolio, los recortes que sus alumnos le

colocaron en el pizarrón con nóminas y rostros de desaparecidos, inclusive la muñeca, regalo de cumpleaños para Gaby, viene cerrada en una caja atada.

El secreto conforma una relación vincular de modo que un miembro de ese vínculo pasa a ser excluido por otro, de un saber que les pertenece a ambos. “la función inconsciente del secreto remite a evitar el dolor psíquico inherente a develar actos que conllevan la ruptura de ideales personales, familiares o grupales, y que podrían acarrear la afectación o la pérdida de la pertenencia a nivel familiar, social o grupal. Se conforma así una modalidad vincular, caracterizada por la exclusión de unos, los que no “saben” de aquellos que “saben” (Giraud, 2007: 160).

Pero la metáfora también está presente en *La Historia Oficial* a través de ciertos elementos que refuerzan el sentido de ese “ver”-“no ver”, su utilización posibilita el conocimiento, explica el mundo dirigiendo el pensamiento desde lo conocido hacia lo desconocido. No es posible pensar o hablar sin metáforas, ellas son un síntoma que refleja la sociedad que las utiliza. Una vez aceptado un campo metafórico, no sólo se explica el mundo de una determinada manera, sino que también se excluyen otras formas de explicación y cualquier otro marco metafórico es desechado por im-pensable: la lógica metafórica que se establece es tan poderosa que se acepta como “real”. Un sistema metafórico refleja el imaginario colectivo que la crea y la difunde, impone una lógica aprendida y sentidos socialmente compartidos.

Expresión de este mundo metafórico es la ambientación que se ha dado a la casa de los Ibáñez, en casi todos los espacios aparecen espejos colgados en las paredes e inclusive se muestran muebles con alzada que también tienen espejos, la presencia de estos pareciera un intento por superar la opacidad del mundo que habita la protagonista, pero el hecho de mirar a través del espejo, también impone distancia con el mundo real. En varias escenas de la película, filmadas en el interior de la casa, las puertas vidriadas aparecen entreabiertas, de modo que la mirada se encuentra impedida de acceder en forma directa a aquello que sucede detrás de los vidrios.

Este juego, entre ver y no ver, también aparece en el aula con ventanas de vidrios esmerilados que si bien permiten el paso de la luz, no dejan ver con nitidez hacia el otro lado, también en la escena cuando Alicia observa la marcha de familiares de desaparecidos desde el ventanal de la oficina de Roberto.

La evocación de la metáfora, se sitúa también a través de la narración que hace Ana del cuento de la pintura invisible que “hace que las cosas no se vean” la idea es hacer desaparecer de la vista aquellos objetos cuya presencia, sin embargo perdura, como el mago que con sus trucos otorga a la realidad formas y apariencias engañosas. Este mensaje por una parte apela a la desaparición, la ocultación y el olvido pero paralelamente sugiere la aparición, la revelación y la memoria. En varias escenas, el espectador recibe la imagen de los personajes a través de espejos, de forma indirecta, pero también debe pensarse, siguiendo el camino propuesto por Lewis Carroll, que Alicia cruza el espejo para llegar a ese “mundo mágico” donde todo ha sido trastocado y los valores establecidos, invertidos.

Escuchar- no escuchar

**“Y es que aquí, sabes el
trabalenguas trabalenguas, el
asesino te asesina y es mucho para ti.”**

Charly García- Canción de Alicia-

Lo elemental para la existencia del secreto, es precisamente su silencio, de ahí su carácter de palabra retenida. El silencio de unos y otros en torno al secreto da lugar a una experiencia singular en la medida en que el silencio es un zumbido de signos. Las miradas, los evitamientos, los sobreentendidos, son interpretados por los protagonistas y estas interpretaciones refuerzan el ruido alrededor del silencio. Eso callado, no dicho, posee la fuerza de la palabra que rehúye y el secreto como metáfora exige también una semántica propia que remite al campo de lo auditivo.

Los secretos se guardan, se callan, se retienen o dada la circunstancia se susurran o se cuentan y *La Historia Oficial* asume escenas de alto contenido simbólico que trabajan sobre el plano sonoro, muestra de ello es la irrupción en la habitación de Gaby de unos niños gritando con pistolas de juguete mientras ella mimaba a su bebé, o el encuentro, entre Sara y Alicia mirando las fotos de los posibles padres de Gaby, mientras de fondo se escucha un sonido de disparos y gritos provenientes de un video juego.

En algunas secuencias se conjugan los tres pares de elementos: el decir-callar, el escuchar y el no ver que cobra una intensidad especial, en el momento en que Alicia dice en el confesionario “Siempre creí lo que me dijeron, pero, ahora no puedo. Si no sé quién es Gaby es como si nada fuera cierto. Ni siquiera pensábamos decirle que es adoptada (...) ¿Qué peligros?, usted sabe la verdad, padre, por qué no me la dice...usted puede ayudarme, padre...por favor...padre, usted sabe cómo fue todo eso, verdad. Dígame la verdad padre, usted lo sabe, lo sabe, necesito que me diga la verdad. Usted, usted estaba con Roberto ese día no es cierto padre (...) yo no necesito que me absuelva ahora, necesito que me diga la verdad”. (Alicia, *La Historia Oficial*).

Los elementos acusmáticos refuerzan ciertas características que enmarcan la narración, en la escena del inicio del curso lectivo, donde están cantando el himno nacional, se escucha la bocina de un tren que pasa y el ruido de un avión que, naturalizado como sonido ambiente de la época, no asombra a quienes lo escuchan. También se escuchan sirenas, ruidos de coches circulando, conversaciones callejeras, la televisión difundiendo noticias sobre los desaparecidos y comentando el papel jugado por los medios de comunicación durante la dictadura y el sonido que producen las marchas organizadas por los familiares de desaparecidos exigiendo al unísono: “Qué digan dónde están los desaparecidos” “Queremos nuestros hijos” “Con vida los llevaron, con vida los queremos”.

En los tres niveles en que se va desarrollando la temática: familia, colegio, nación, la cohesión y la unidad de las comunidades que participan aparecen bajo la forma ideal de unos valores

auténticos y se actualizan, al contrario, los fraccionamientos y las fracturas reafirmando el binomio inclusión-exclusión.

En la película la metáfora es producto de la tensión existente entre el sonido y silencio, entre lo hablado y lo callado, o en el caso de la utilización de la lengua inglesa en los diálogos de los miembros de la empresa. Para Alicia esto implica el quedar por fuera de la comunidad de hablantes, los temas de negocios la excluyen, se hablan en un idioma distinto, que expulsa a quienes no lo manejan.

La inclusión se manifiesta ampliamente en la ceremonia patriótica con el círculo de los participantes supuestamente unidos por un mismo fervor y cuyo esquema se repite dentro del aula con el grupo de alumnos, en el pequeño grupo de la gente de negocios (antes de que se quiebre), con el grupo de las ex -alumnas de colegio (antes de que se desgarre), en el hogar de Alicia o la familia de los suegros o la familia de Sara. En la mayoría de las historias narradas la cohesión inicial viene a desplomarse, queda debilitada, como sucede en la escena durante el himno nacional con los estudiantes del nacional cuyos semblantes irónicos o indiferentes son significativos.

El binomio interior-exterior también aparece trabajado en la película reforzando esta idea de interioridad-exterioridad o abierto-cerrado, simbolizado en elementos como las puertas, “la puerta es todo un cosmos de lo entreabierto, es por lo menos su imagen principal, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en un trasfondo, deseo de conquistar a todos los seres reticentes. La puerta esquematiza dos posibilidades fuertes...a veces bien cerrada, con cerrojos echados, encadenada, a veces abierta de par en par” (Bachelard 1990: 193). En el imaginario, aquello que se encuentra entreabierto, prohíbe tanto como permite, deja filtrar la luz, los olores y los ruidos, aísla, protege, separa, tamiza y modula la delicada relación entre interior y exterior.

Pero la exterioridad-interioridad también aparece en forma simbólica a través de Roberto. A medida que se desenvuelve la trama, va quedando cada vez más aislado hasta llegar a la soledad de la escena final donde lo único que lo acompaña es la voz de Gaby por teléfono cantándole “En el país de Nomeacuerdo...”. Su personaje se traslada de las escenas en espacios abiertos como la oficina, el restaurant, la calle o el aeropuerto hacia secuencias más íntimas en los distintos ambientes de su casa.

Esa actitud de clausura que se marca en Roberto es absolutamente inversa al recorrido que realiza Alicia. Su personaje sale del ámbito cerrado y aislado de su hogar, del aula o del auto iniciando un viaje que sólo termina al confirmar esa verdad antes sospechada. El viaje en el caso de Alicia tiene una doble implicancia, un salir a encontrarse con el mundo real del que ella rehuía por temor a perder la seguridad que la protegía y también equivale a ese viaje hacia adentro, donde intenta encontrarse. Alicia encuentra a Alicia.

Palabras finales

**“Se acabó ese juego que te hacía feliz.
...el sueño acabó”.**

Charly García- Canción de Alicia-

Hace más de tres décadas que el cine argentino viene escribiendo memorias de la última dictadura y “la cámara convertida en historiadora” es interpelada por cada época que habita. Qué pasó, cómo pudo suceder, quiénes son los responsables y cuáles son las secuelas en el tejido social, son algunas de las preguntas que a través del cine se han intentado contestar. Cada película que aborda este período histórico, documental o de ficción, responde algunas de ellas manteniendo silencios sobre otras.

Sabemos que la memoria es una relación entre presente y pasado que está en permanente construcción y re-construcción, tanto a nivel individual como social, y que, siguiendo a Maurice Halbwachs, las memorias de una sociedad se negocian y definen en un contexto de debate. “Cada generación, cada contexto histórico, y cada coyuntura política generan nuevas perspectivas a través de las cuales miramos al pasado. La relevancia que las memorias de la dictadura tienen en la sociedad influencia la producción cultural sobre la misma” (Kaiser, 2010: 102).

Las realizaciones cinematográficas tienen el potencial de activar todo aquello que los espectadores recuerdan y olvidan sobre la dictadura y cada vez es mayor el papel que juega el cine como fuente de conocimiento histórico, ya se trate de la historia oficial, la historia alternativa, o la sostenida por memorias clandestinas. Según sea el momento de producción y la mirada del director, los filmes sobre la dictadura ofrecen memorias distintas sobre una misma historia. Así como el proceso de construcción de memorias funciona selectivamente estableciendo qué olvidar y qué recordar, del mismo modo, los films también editan el pasado, resaltando ciertos aspectos y minimizando o ignorando otros, contribuyendo a elaborar versiones diferentes sobre los mismos sucesos. Es en este proceso tan importante lo que se dice, como lo que se calla, lo que se permite recordar como aquello que se debe olvidar.

Al escribir memorias con la cámara, los hechos ocurridos son editados, condensados, y a menudo modificados y el hecho de que los filmes recreen el pasado ficcionalmente no minimiza su función como “contadores de historias”. No podemos ignorar la producción fílmica sobre la dictadura y su influencia sobre el conocimiento del pasado nacional. Para Patricia Delponti “*La Historia Oficial*, como película, provoca un espacio de identificación, que establece una relación con la verdad”.

En una sociedad dictatorial los enunciados sobre la verdad histórica son acallados y condenados a un círculo de saberes secretos y discursos silenciados y *La Historia Oficial* no intentará ser una glorificación de la sociedad argentina, reconciliada con la dolorosa verdad de su pasado reciente, sino más bien una muestra de respeto al valor que tuvieron ciertas personas para luchar contra ese muro de silencio que se había impuesto sobre una política de terror institucional, como

expresa Aída Bortnik es un relato dedicado “a los que se topaban con la historia a su pesar y la enfrentaban con honor”.

Esta película es la primera expresión cinematográfica de denuncia concreta sobre la complicidad cívica- militar existente en la dictadura, la imbricación de los intereses financieros y políticos de grupos económicos nacionales y norteamericanos junto al apoyo incondicional de la iglesia que participó en muchos de los actos y decisiones del gobierno dictatorial.

Es necesario recordar cuál fue el momento de su filmación para poder entender el valor que poseen los elementos que se rescatan en la narración. Muchos de ellos aparecen como anticipándose a momentos posteriores, prueba de esto es el mismo argumento de la historia que denuncia la apropiación de menores, la sustitución de identidades y las violaciones a las detenidas, tal como Ana le cuenta a Alicia la noche del encuentro, en momentos en que los militares se estaban retirando del poder.

La época que narra la película se convierte para la historia de nuestro país en el organizador simbólico del presente y el recuerdo de ella, dice Alain Resnais, es apenas un “estado”, mientras que la memoria implica un acto de toma de conciencia crítica, difícil de desarrollar sin entrar en colisión con buena parte de una sociedad un tanto inclinada al olvido.

En general, los filmes que exploran la época del terrorismo de Estado y la historia reciente no han atraído grandes audiencias, podríamos preguntarnos con Roger Koza cuál será la cuota de realidad que el público argentino es capaz de tolerar.

Sufrir para creer se convierte en el estigma de la sociedad argentina de la época. Y será de esta forma como Alicia llega a creer y a descubrir los acontecimientos que ocurren y ocurrieron a su alrededor, hechos que la afectan y atraviesan inclusive, destruyendo su propio mundo.

Alicia parece haber estado anestesiada, resguardándose en el tranquilo país de las maravillas, sin embargo, ese mundo que la hacía feliz se acabó.

Notas

(1) Una posible delimitación de la historia reciente, puede establecerse a partir del comienzo de la última dictadura militar que se hizo cargo del estado argentino durante el período 1976-1983, corte arbitrario, exclusivamente político, teniendo en cuenta que parte de las políticas que se implementaron, como la censura o la represión, ya se habían delineado antes de su llegada al poder y otros, como su proyecto económico se mantendrán ya iniciado el nuevo milenio.

(2) Entrevista a Marc Ferró “El cine es una contrahistoria de la historia oficial” por Evelyn Erij, publicado en el diario El Mercurio de Chile, 20-12-2009.

(3) En una entrevista Puenzo recuerda que “al principio iba a ser casi una película clandestina que íbamos a filmar en 16 mm.... No había ni atisbos de elecciones. Todo fue muy rápido. Llegamos a filmar algunas manifestaciones durante el gobierno militar de Bignone para usar en la película, en las que después insertamos a los actores”. Fuente Diario Clarín domingo 12-03-2006.

(4) El Juicio Oral y Público a los nueve ex miembros de las Juntas Militares que gobernaron el país durante la dictadura tuvo lugar en Buenos Aires entre abril y diciembre de 1985. El proceso judicial probó que lo que los organismos de Derechos Humanos denunciaban y los militares negaban, era verdad. Los militares que habían ejercido el poder fueron condenados por graves violaciones a los derechos humanos. Al subordinar el poder militar a la justicia civil, el juicio tuvo un gran impacto social como un símbolo contundente a favor de la institucionalidad democrática recientemente recuperada que era importante fortalecer.

(5) Manuel Antín fundará durante su gestión la ENERC, Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica para la formación de nuevos directores.

(6) Aída Bortnik es una dramaturga y escritora que forma parte de la cultura nacional, se desempeñó como autora de guiones de televisión, cine y teatro, trabajó como periodista en la revista Primera Plana y en el diario La Opinión, entre 1967 y 1976, momento en que debió exiliarse en España. Comprometida con la realidad social y política, en los 70 desplegó su pasión en el teatro y, tras su exilio, sobre el final de la última dictadura, en 1981, fue una de las creadoras de Teatro Abierto. Es autora del guión de *La Historia Oficial* lo que le valió el Oscar al mejor libro y guión cinematográfico en 1986. Fue autora de varios guiones de películas como: *La Tregua* (Sergio Renán, 1974) nominada al Oscar, *Una mujer* (Juan José Stagnaro, 1975), *Crecer de golpe* (Sergio Renán, 1976), *La isla* (Alejandro Doria, 1979), *Volver* (David Lypzyc, 1982) entre otras. Posteriormente escribió los diálogos de *Gringo Viejo* (1989) también dirigida por Luis Puenzo y la trilogía de Marcelo Piñeyro integrada por *Tango feroz* (1993), *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997). Además de los premios internacionales obtenidos fue galardonada con el premio Konex de platino a la mejor guionista argentina del decenio 1985-1994.

(7) El proceso de rodaje estuvo marcado por ciertos incidentes que pusieron en peligro la continuidad de la producción, finalmente fueron superados gracias a la astucia del equipo: luego de amenazas a la mamá de Analía Ríos (Gaby) para que la sacara del proyecto, organizaron una fiesta de fin de rodaje que fue difundida por algunos periodistas amigos de Puenzo y al día siguiente continuaron con la filmación en secreto. En este contexto, para Norma Aleandro la decisión de participar en la película significaba poner en peligro a su entorno. Según la actriz, a Puenzo "le llevó bastante tiempo convencerme: yo lloraba cada vez que me la contaba, me parecía maravilloso hacerla, pero la rechacé varias veces por miedo". Sin embargo, pese a la vacilación inicial, la motivación para aceptarlo tuvo que ver con el compromiso social que debió asumir como actriz y figura pública: "Me lo tomé como un deber de ciudadana, para que la gente se enterara de lo que no había podido o no había querido enterarse". Fuente: "La Historia Oficial": Necesaria e inolvidable. Clarín- jueves-24-03-16.

(8) La Historia Oficial dirigida por Luís Puenzo y estrenada en 1985, tuvo la particularidad de haber recibido la estatuilla del Oscar el 24 de marzo de 1986, exactamente diez años después del comienzo del último golpe de Estado que dio inicio oficial a la Dictadura.

- (9) Palabras emitidas por el Gral. Jorge Rafael Videla al diario La Prensa el día 18 de diciembre de 1977.
- (10) En una entrevista realizada durante el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, en ocasión de cumplirse veinte años de haber ganado el Oscar, Luis Puenzo afirma que *La Historia Oficial* "Estaba lista para estrenarse a fines del 84, pero habían fracasado antes dos películas argentinas y con los afiches ya en la calle decidimos postergarlo hasta Semana Santa del 85". Fuente Diario Clarín domingo 12-03-2006.
- "La escasa repercusión de Cuarteles de invierno (Lautaro Murúa) y Asesinato en el Senado de la Nación (Juan José Jusid), hicieron que Puenzo y su productora replantearan los tiempos. "Eran muy buenas películas. Pero había cierta saturación de temas políticos –explica–. Por eso optamos por pedir que nos pasaran para Semana Santa de 1985". El estreno tampoco implicó un éxito inmediato. La película estaba a punto de ser levantada hasta que el premio en Cannes despertó un espiral de difusión y curiosidad. Finalmente, más de 1,8 millones de espectadores la vieron sólo en cines". Fuente: La historia oficial, la película del Oscar y símbolo del regreso de la democracia- Infonews- jueves 02 -04-15.
- (11) Probablemente este sea el logro más importante del film al sacar a la luz un tema del que entonces se sabía muy poco. "No había muchos más datos de lo que se sabía. Hicimos una investigación periodística y, más que nada tuvimos la colaboración de las Abuelas, en las que ya estaba Estela Carlotta, quien nos ayudó muchísimo. Ella fue la que quiso que usáramos las fotos verdaderas de los chicos que se ven en la película. A nosotros nos daba pudor usarlas." Extraído de una entrevista a Luis Puenzo. Fuente Diario Clarín domingo 12-03-2006.
- (12) Nunca Más - Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. (CONADEP), página 9 - Septiembre de 1984.
- (13) El nombre completo de la protagonista del film es Alicia Marnet de Ibáñez, en "coincidencia" con el apellido del autor más leído de textos tradicionales de historia argentina José Cosmelli Ibáñez.
- (14) En el país del Nomeacuerdo/ doy tres pasos y me pierdo/ un pasito para allí/ no recuerdo si lo di/ un pasito para allá/ ¡ay! ¡Qué miedo que me da!/ en el país de Nomeacuerdo/ doy tres pasitos y me pierdo.
- (15) Miguel de Unamuno acuña este concepto en 1895 para hablar de la vida cotidiana de los pueblos, marco de los hechos históricos.
- (16) En una de las escenas, mientras Alicia se está arreglando para asistir a una cena con su esposo, la televisión está encendida y a través de ella se escucha la voz de un periodista diciendo: "posteriormente el documento indica que es lamentable comprobar que algunos medios de comunicación social, han incurrido en abusos de aquellos derechos a través de una prédica disociadora, pernicioso y desestabilizador que coadyuva a la reactivación de experiencias subversivas...."
- (17) Es el personaje de Alicia, quien a lo largo del film sufre transformaciones más marcadas, los cambios en la forma de percibir el mundo, son acompañados de una metamorfosis exterior. La

Alicia del principio se nos presenta con un vestuario diferente, lleva el pelo recogido y casi siempre adorna su cuello con pañuelos que irán desapareciendo, a medida que hace su recorrido en busca de su identidad perdida, su cabello también se irá soltando y todo su aspecto se va liberando a medida que se convierte en adulta al atravesar el espejo.

(18) Este enfrentamiento espacial representado en el film se corresponde con el contexto de producción propio de la época en que fue realizada *La Historia Oficial*, en este momento tenía amplia vigencia la “teoría de los dos demonios” apoyada y aceptada por muchos integrantes de la sociedad argentina y que inclusive queda plasmada en el prólogo del Informe *Nunca más* realizado por la CONADEP.

(19) El Jabberwocky es un poema sin sentido escrito por el británico Lewis Carroll, quien lo incluyó en su obra Alicia a través del espejo (1871). Muchas de las palabras usadas en el poema fueron inventadas por el autor o son fusiones de palabras, la misma palabra *Jabberwocky* es utilizada en inglés para referirse al lenguaje sin sentido.

(20) Esta canción pertenece a María Elena Walsh (1930-2011) que fue una poetisa, cantautora, dramaturga y compositora argentina, autora de cantidad de canciones y poemas. Su creación es comparada como la Alicia de Lewis Carroll ya que se considera que su obra revolucionó la manera en que se entendía la relación entre poesía e infancia. Asfixiada por la censura impuesta por la dictadura militar, en julio de 1978, decidió no seguir componiendo ni cantar más en público, paradójicamente, varias de sus canciones se volvieron símbolo de la lucha por la democracia. Entre los años 1985-1989 fue designada por el presidente Raúl Alfonsín para integrar el Consejo para la Consolidación de la Democracia.

(21) Este juego de palabras se produce cuando Alicia habla de Dolores, la amiga de Gaby con la que ella es solidaria, y cuando Gaby le pregunta a Ana, la amiga de su mamá, si era ella su amiga solitaria.

(22) Las oraciones del Agnus Dei traducidas del latín expresan “Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo”, oración que en el cristianismo refiere a Jesucristo como víctima ofrecida en sacrificio por los pecados de los hombres.

(23) Específicamente en relación a la mujer, el prototipo de subversiva se había construido a partir de la posesión de atributos tales como: inmensa libertad sexual, mala ama de casa, madre y esposa, además de particularmente cruel. Existían manifestaciones explícitas en los medios de la época, en revistas como Gente y Para Ti, que en el 78 publicaron la historia de una nena supuestamente abandonada por sus padres subversivos “rescatada a tiempo”.

(24) A través de los medios de difusión se escuchaban propagandas del estado interpelando a los padres a través de frases como “Usted sabe ¿dónde está su hijo ahora?”

(25) Para las Abuelas de Plaza de Mayo, lograr el reconocimiento de la diferencia de conceptos jurídicos que estableciesen la diferencia entre adopción y apropiación fue el primer desafío.

(26) En una escena en que Alicia va al trabajo de Roberto, ve a través de la puerta entreabierta de una oficina, a un cliente conocido, Macci, gritar enloquecido junto a alguien que intenta calmarlo como representando una situación similar a una sesión de tortura.

(27) En la escena en la que son presentados, sobre el inicio de la película, no sabemos exactamente a qué se dedican, pero queda explícita una relación de confianza de Roberto con el General cuando le dice “¿Cómo te va, General?”, aquí se entrecruzan los registros, uno coloquial y otro que denota el respeto al rango, pero también la cercanía afectiva y laboral entre ellos. Esta relación se muestra nuevamente en el escritorio de la casa de Roberto cuando esperan todos juntos la llamada de Andrada quien detenta el mayor poder dentro de la organización.

(28) La teoría crítica define una oposición binaria como un par de términos o conceptos relacionados que son opuestos en significado. Oposición binaria es el sistema por el cual, en el lenguaje y el pensamiento, dos opuestos teóricos están estrictamente definidos y establecidos unos contra otros. Es el contraste entre dos términos que se excluyen mutuamente, como dentro y fuera, arriba y abajo. Este es un concepto sustancial del estructuralismo, que ve esas distinciones como fundamental para todo el lenguaje y el pensamiento, para el estructuralismo, la oposición binaria es un organizador fundamental de la filosofía humana, la cultura y el idioma contribuyendo a estructurar las percepciones sobre el mundo que posee una sociedad.

Referencias bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. 2006. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

BORTNIK, Aída. 2013. En primer plano. *Página 12*, Suplemento Radar. Buenos Aires. Recuperado en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8817-2013-05-05.html>

CARROLL, Lewis. 1968. *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Buenos Aires: Brújula.

CONADEP .1984. *Nunca Más*. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Buenos Aires: Eudeba.

CROS, Edmund. 2003. *El sujeto cultural: socio crítica y psicoanálisis*, Medellín: Fondo Editorial Universidad EFAIT.

CUARTEROLO, Andrea. 2010. “La memoria en tres tiempos: Revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983-1989)”. En LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo, *Una historia del cine político en Argentina. Formas, estilos y registros, 1969-2009*, Buenos Aires: Nueva Librería.

DELPONTI, Patricia. 2007. “Cómo analizar una película: a propósito de *La Historia Oficial*” En *Área Abierta*, N° 18, noviembre de 2007.

ERLIJ, Evelyn. 20/12/ 2009. Marc Ferró: El cine es una contrahistoria de la historia oficial. *El Mercurio* (Chile) Recuperado en: <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={18073eed-52cb-46eb-ae77-3fb2b52db6b0}>

GETINO, Octavio. 2005. *Cine Argentino (entre lo posible y lo deseable)*. Buenos Aires: Ed. Ciccus

GRIJELMO, Alex. 2012. *La información del silencio. Cómo se miente contando hechos verdaderos*. Madrid: Taurus.

HEFFES, Alejandra y BERTONE, Agustina. 2015. "La perfección de la forma: Una mirada sobre *Wakolda*". En *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*. N°3, junio de 2015, Tandil, pp.116-139. Recuperado en: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/245>

KAISER, Susana. 2010. "Escribiendo memorias de la dictadura: Las asignaturas pendientes del cine argentino" en: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n° 88, pp 101-125.

LE BRETON, David. 2009. *El silencio: aproximaciones*. Madrid: Sequitur.

MENDIOLA, Ignacio y GOIKOETXEA, Juan Miguel. 2014. "Sociología de la mentira", Consultado en línea junio 2014, www.unavarra.es/puroesoc/pdfs/_ponencias/mendiola/pdf

NORIEGA, Gustavo. 2009. "Estética de la desaparición", en PENA, Jaime (ed.), *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino. 1999-2008*, Madrid, T/B, 2009.

RADETICH, Laura y JAKUBOWICZ, Eduardo. 2006. *La historia argentina a través del cine. Las 'visiones del pasado' (1933-2003)* Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

RANALLETI, Mario .1999. "La construcción del relato de la historia argentina en el cine, 1983-1989". En *Film-Historia*, Vol. IX, No.1, 1999, 3-15.

SIMMEL, Georg. 1986. *Sociología: Estudio sobre las formas de socialización*, Madrid: Alianza.

ZIMERMAN, Gaspar. 2016. "La Historia Oficial": Necesaria e inolvidable. *Clarín*. Retrieved from http://www.clarin.com/extrashow/cine/La_historia_oficial-necesaria-inolvidable_0_1546045681.html

Referencia audiovisual

PUENZO, Luis (director). 1985. *La Historia Oficial* [película] Buenos Aires: Cinemanía.

*ALEJANDRA HEFFES. FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS (F.C.H.) – INSTITUTO DE ESTUDIOS HISTORICO SOCIALES (IEHS) - UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (UNICEN). Graduada en Historia en la Facultad de Humanidades de la UNICEN. Docente investigadora perteneciente al Departamento Epistemológico-Metodológico de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Miembro del Instituto de Estudios Histórico Sociales "Profesor Juan Carlos Grosso". Desarrolla su actividad docente en el dictado de las siguientes cátedras: Introducción a los Problemas Historiográficos, Introducción al Pensamiento Científico, Introducción a las Ciencias Sociales, Metodología de la Investigación I, Epistemología de las Ciencias Sociales.

**AGUSTINA BERTONE. FACULTAD DE ARTE (F.A.) – CENTRO DE ESTUDIOS DE TEATRO Y CONSUMOS CULTURALES (TECC) - UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (UNICEN). Graduada como Realizadora Integral en Artes Audiovisuales en la Facultad de Arte de la UNICEN. Docente investigadora perteneciente al Centro de Estudio de Teatro y Consumos Culturales. Desarrolla su actividad docente en el

dictado de las siguientes cátedras: Literatura Latinoamericana, Semiótica e Historia de las Estructuras Teatrales I.