

Datos del Autor:

Gonzalo Assusa: Estudiante de tercer año de la carrera de la Lic. en Sociología en la Extensión Áulica Pilar, perteneciente al Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Villa María. Integrante del equipo de investigación “*La identidad y los discursos sociales en épocas de la transición democrática: Villa María-Córdoba 1983-1987-1991*”, dirigido por el Mgter. Carlos Gazzera y radicado en el Instituto de Investigación de la UNVM.

Contacto por e-mail: gon_assusa@hotmail.com

«UN DÍA PERONISTA»: IDENTIDADES EN DISPUTA

Notas sobre *No habrá más pena ni olvido*.

Foucault nos habla de que “*La crítica en verdad es el análisis de los límites y la reflexión sobre ellos.*” (FOUCAULT, M. 1996, 104). La crítica de la cultura muchas veces nos sitúa en la difícil situación de las fronteras, y hace que nos topemos con la insuficiencia y las arbitrariedades de las particiones disciplinares. Pero es, quizás, en aquellas zonas de intersección, donde las certezas se desvanecen, en donde las operaciones de reconstrucción y relectura pueden volverse más fructíferas.

El cine como fenómeno social, y como fenómeno cultural ha estado atravesado desde su nacimiento por esta tensión que atraviesa lo híbrido: entre la lógica maquínica de la industria cultural y el obrar estético de las prácticas artísticas; relación que se complejiza al considerar el importante condimento tecnológico del séptimo arte, el pecado original que le pesa desde el momento de su nacimiento: “[...] *el cine no hace sintagma con la literatura o las bellas artes, sino con la mecánica, la física y la construcción de máquinas.*” (GRÜNER, E. 2001, 221). Lo que pretendo proponer en las siguientes líneas es que en cierto corpus discursivo (de construcción absolutamente arbitraria, por cierto), que engloba determinados discursos filmicos de la etapa de la transición democrática, se configura una «zona liberada», o más bien, cierta zona de disputa, en donde las fronteras de *lo político* y *lo estético* se vuelven difusas, y en donde ambos campos entran en una compleja relación, en donde se condicionan y resignifican de diversas maneras. Siguiendo a Gruner, podemos entender que

El arte del siglo XX es, ante todo, un campo de batalla y un experimento antropológico. En él se juega el combate por las representaciones del mundo y del sujeto, de la Imagen y de la Palabra. Ese combate no podría dejar de ser político [...] (GRÜNER, E. 2001, 29)

Lo interesante es, quizás, que narraciones como *No habrá más pena ni olvido*, que podemos ubicar, también de manera amplia y arbitraria, dentro de lo que comúnmente se llama «cine político», presentan selectivamente elementos de ambos campos, pero que sobretodo definen un fenómeno de discursos sui generis que impone su relevancia ante el análisis. En tanto discurso que narra y toma como objeto ciertas configuraciones identitarias históricamente construidas en nuestro país (como el peronismo), indefectiblemente debe dialogar y polemizar con otros discursos que abordan las mismas temáticas (como el oficial, el propiamente político o histórico). Siguiendo a Gustavo Apea, podemos entender que “*Una característica definitoria del cine político es que hace explícita y visible la relación entre la política y el lenguaje cinematográfico. Más específicamente, está constituido por aquellas expresiones del lenguaje cinematográfico que se incluyen dentro del discurso político.*”

«*Un día peronista*»...

(APREA, G. 2007, 96). Pero también, en tanto discurso que se inscribe en lo estético/ficcional, presenta potencialidades para, desde una «relación imposible» con lo real y la verdad, y sujeto a otros criterios de validez, problematizar y disputar las producciones de sentido de las historizaciones y configuraciones políticas «oficiales».

[...] el cine como tal (arte o entretenimiento, autónomo o heterónimo, mercancía o “significante vacío”) es una irrenunciable cuestión filosófica y crítico-cultural: es un espacio privilegiado de *cruce* de los campos de batalla político-discursivos que han querido dar cuenta de *–rendir* y *ajustar* cuentas con los modos de pensar del mundo-de-vida de lo que se suele nombrar como la Modernidad. (GRÜNER, E. 2001, 98)

Debemos analizar, entonces, en la construcción que esta narración hace de un pasado cercano, de una historia reciente, cómo recupera, dialoga o discute con las producciones de sentido y significaciones propias del contexto de la transición democrática (recordemos que la película se estrena en 1983). Retomando el título del texto de Enrique Lacolla, más que preguntarnos por *El cine en su época*, debemos indagar sobre cómo se inserta *la época en su cine*.

«Perón, Perón...» ¿Dos Perones?

La historia de la identidad peronista está signada por un permanente intento, al menos por parte de algunos de sus sectores, de sedimentar unos valores, una ideología, de establecer claros criterios de demarcación para establecer lo que era y no era, y aún más, lo que debía y no debía, ser peronista. En ello estriba la obsesiva disputa, preocupación y empeño por la cuestión de *la Doctrina*. La más clara referencia doctrinaria en la película aparece ante la enumeración jerárquica sobre la importancia de las cosas: “*Primero, la patria, después, el movimiento, y por último, los hombres*”. Lo paradójico aquí es que como en casi ningún otro movimiento en nuestro país, la práctica de la articulación y de constitución identitaria a partir de la producción de un espacio vacío que permita la construcción equivalencial se lleva hasta las últimas consecuencias; “[...] *fue su propio éxito en la construcción de una cadena casi ilimitada de equivalencias lo que condujo a la subversión del principio de equivalencia como tal.*” (LACLAU, 2005; 266).

No habrá más pena ni olvido, en este sentido, lee magistralmente un momento histórico en el cual la cadena equivalencial que identificaba al peronismo comienza a estallar en pedazos, dando lugar a la mostración de la contingencia radical de estas identidades. Pero además, este Discurso Fílmico construye «el estallido» de tal forma que el ridículo daría lugar a algo así como una «risa subversiva» que, al llegar al punto límite con la parodia, abre el juego a nuevas configuraciones y sentidos de *lo político*.

La historia toma lugar en un pequeño pueblo de una provincia indeterminada -Colonia Belha- [puede realizarse una operación de metonimia y narrar, con esta historia, la de todo el país] en el año 1974. Algunos personajes, aliados con el comisario (Rodolfo Rani), inician una operación para quitar el puesto a Fuentes, delegado municipal del pueblo (Federico Lupi), quien hasta último momento se resiste por las armas con un pequeño grupo de hombres, atrincherado en el edificio de la comisaría.

La película transcurre de tal forma que se van definiendo dos bandos en donde la construcción enunciativa del otro lleva a que la lógica «nosotros» versus «ellos» -a partir de la cual se definiría toda identidad colectiva- derive en una definición «amigos» versus «enemigos»¹. Así, una lógica de guerra en donde, fundamentalmente un bando (el que agrupa a la Policía, a los tradicionales peronistas y a la CGT) enuncia al *otro* (alguna gente en torno

¹ La derivación de criterios políticos de construcción de antagonismo a criterios morales puede señalarse como una constante en el discurso peronista. Cabe señalar, en este sentido, la importancia de la figura del «traidor», y el carácter «movimientista» de su identidad (en contraposición a las posturas «partidistas»).

al delegado municipal y los muchachos de la Juventud Peronista) como “*enemigo, apátrida, infiltrado...*”, o como “*bolche, comunista, marxista...*”, etc. La definición descalificativa de uno de los sectores puede recordar a la historización que realizan las puestas en discurso de las FFAA en la etapa del Proceso de Reorganización Nacional. Sin embargo, la idea que me gustaría resaltar aquí sería la imagen estructural de dos campos antagónicos irreductibles, dada su vinculación a través de una relación bélica. Un núcleo antagónico que no puede sino suturarse contingentemente a través de la construcción hegemónica de una totalidad social.

Debemos, pues, considerar a la apertura de lo social como constitutiva, como “esencia negativa” de lo existente, y a los diversos “órdenes sociales” como intentos precarios, y en última instancia fallidos de domesticar el campo de las diferencias. (LACLAU, E. y MOUFFE, CH. 2004, 232)

Lo que aquí termina provocando la risa es que este antagonismo irreducible plantea la contradicción al interior de un movimiento en donde fracciones que entran en contradicción entre sí se reclaman ambos miembros del peronismo. Los realizadores de la película (tanto actores como director) narran en entrevistas cómo debieron establecer un discurso explicativo para la proyección de la película en festivales del exterior. El público, según cuentan, no lograba entender la lógica de un movimiento en donde grupos que se batían a tiros, se reclamaban como miembros de un mismo colectivo.

Laclau sostiene que el éxito político del peronismo en estas décadas consiste en su habilidad para construir una cadena equivalencial prácticamente ilimitada. Pero terminaría siendo la resistencia de los particularismos que, al fin y al cabo, eran contradictorios entre sí, a universalizarse en torno a un espacio vacío que no terminaba por llenarse, el mismo elemento de disolución de esta identidad colectiva que los aglutinaba.

Este Discurso Fílmico se revela con respecto a la idea de “las dos manos de Perón”, mostrando que, más allá de la transversalidad y la apertura de la identidad peronista como totalidad, pensar en identidades de *izquierda* y *derecha* claramente definidas a su interior, puede resultar también un grave error histórico. La forma en la que la narración va configurando los bandos en disputa en torno a la casualidad, al humor e incluso a la incoherencia, tiñe de una *radical contingencia* a discursos que, en la referencia a una doctrina, intentan embestirse con un *valor ontológico de veracidad*. Lejos está el delegado municipal, e incluso su empleado acusado de infiltrado comunista, de ser las clásicas figuras de militantes de izquierda. La filiación de derecha del otro bando estaría menos discutida, pero la cercanía de ciertos personajes (por ejemplo, la relación entre el comisario y su verdugo) refuerza la idea de que los posicionamientos son antes fortuitos que esenciales y principistas. Esto puede observarse ante la declaración de sorpresa de uno de los personajes: “*Quién me iba a ver a mí*»
«*Un día peronista*»...

liberando a un cana". Otro momento en el cual se pone en jaque la cuestión de las definiciones es con el hecho del atentado en la sede de la CGT. Todos piensan (y la película lo da a entender por momentos) que fueron los muchachos de la JP los responsables de dichos actos, mientras que en realidad el ataque era parte de la estrategia de quienes intentaban quitar a Fuentes del poder. La pregunta que surge del desconcierto es *¿Atentados terroristas producidos por el bando contrario a la izquierda?*

Podemos sostener, exclusivamente a modo de tesis de lectura de la película, que la importancia de la producción del significante vacío en el peronismo toma dimensiones particulares. Dadas las particulares condiciones de enunciación que signaron buena parte de la historia peronista (el abismo, la ausencia, el exilio, la proscripción) el campo se abre a una multiplicidad [y multiplicación] de sentidos en torno al discurso de Perón.

Por un lado, su palabra era indispensable para dar unidad simbólica a todas esas luchas dispersas, y debía funcionar como un significante con vínculos débiles con significados particulares. [...] la demanda del regreso de Perón a la Argentina se convirtió en el significante unificador de un campo popular en expansión.

El carácter vacío de las palabras de Perón resulta un eje fundamental del relato. Pero dos momentos son esenciales, principalmente por la forma en la que dejan de tomar en serio el carácter doctrinario de estas palabras. Uno de ellos es cuando luego de que el comisario y su bando ordenan al ejército y a los secuaces una tremenda ráfaga de balas que destruye casi todo el recinto municipal, el delegado, cuerpo tierra, levanta su vista y divisa un cartel con palabras del general: *"No hay nada mejor para un peronista, que otro peronista. Juan Domingo Perón"*. La situación en la que se ubica el mensaje lo priva de sentido y lo ridiculiza al máximo. Otro buen ejemplo resulta al momento de la negociación, en donde el comisario finaliza la exigencia de rendición con la frase *"Perón o muerte"*, a lo cual responden por escrito desde el recinto municipal con la misma rúbrica: *"Váyase a la reputa que lo parió. Perón o muerte"*. Evidentemente las significaciones que cada uno de los grupos realiza son antagónicas. Sin embargo, hacen uso de un mismo significante, en torno al cual se articulan (casi de forma implícita, al menos en la película) al interior de un mismo colectivo: el peronismo.

Podemos continuar indefinidamente con la analogía, pues si identificamos la figura de Perón (su estructuración significativa) y significado (sedimentado como «doctrina»), su rol de significante vacío se vuelve indiscutible: la película toda se constituye como un *nombrar permanente de su ausencia* (pues en ningún momento aparece su personaje ni su palabra, más

«Un día peronista»...

Gonzalo Assusa

allá de equívocas referencias a sus órdenes «desde arriba», a sus enviados, etc.). porque como dicen en la película “–¡Hay que dar la vida por Perón! –Pero Perón está en Buenos Aires.” o en otro fragmento, la ilusión del aviador al exclamar “*Si me viera el General...*”.

[...] el significante vacío sin significado preciso, pues no significa más que la presencia del significado como tal en cuanto opuesta a su ausencia [...] ¿Y qué es la lucha por la hegemonía sino una lucha por determinar esta institución-cero, por teñirla de un significado particular? (ZIZEK, S. 2006, 188)

La presencia ausente del General resulta estructurante en la historia en la medida en que, como nos plantea Grüner,

Aquí, la imagen es suprimida para que el cuerpo (el “corpus” social, en este caso) pueda vivir [...] el cuerpo tiene que morir: más aún, la muerte del cuerpo es la condición de existencia de la imagen tanto como la de su borradura. (GRÜNER, E. 2001, 72-73)

El resultado de lo que podríamos denominar, al menos provisoriamente, esta estetización del discurso político, es una configuración de *lo político* que privilegia el establecimiento de fronteras antagónicas, una disputa por el sentido y la sobredeterminación de su producción, unos intentos de regular una totalidad signada por un núcleo irreductiblemente antagónico, y una constitución de identidades colectivas signadas por una radical contingencia (en el lenguaje de la narración, casualidad, fortuna, e incluso locura, por ejemplo en el caso del aviador). Si pensamos que la versión hegemónica que de *lo político* circula en la época, tanto en la academia como en el campo propiamente político, privilegiaba contenidos formalistas, institucionalistas, articulaciones en torno a la concertación y el equilibrio, etc. (OSZLACK, O. 1987), una puesta en discurso que plantee como central el antagonismo (conflicto), puede presumirse, habita los márgenes en el entramado de la totalidad de la producción de sentido de la época –teniendo en cuenta lo planteado por Portantiero sobre la suspensión de los conflictos económicos en la construcción del orden democrático (PORTANTIERO, J. C. s/d). Lo que quiero resaltar aquí, aunque conciente de la parcialidad y del carácter provisorio de la idea, es una imagen política que irrumpe en un orden de sentido: una narración que se estructura alrededor de un *conflicto* irreducible (y que al estallar, termina con las vidas de varios de los personajes), de un antagonismo tan contingente como imborrable, no-suturable; la imagen de una ciudad fracturada en dos, con cañones y armas apuntando desde ambos polos, no puede ser sino una «contra-imagen», una «contra-narración» de lo que pocos años después se pudo concebir como una suerte de “contrato de convivencia” [las reglas de juego democráticas], de arreglo institucional, y de suspensión de las reivindicaciones sectoriales [“concertación”], de las luchas socioeconómicas. No por nada, García Canclini habla de Colonia Belha (aunque refiriéndose

«*Un día peronista*»...

Gonzalo Assusa

al libro de Soriano en el cual se basa la película) como la “ciudad de la hibridez” (GARCÍA CANCLINI, N. 2008, 306), es decir, ¿qué es la línea que define la situación de guerra, que separa los bandos que se reclaman parte de un mismo movimiento, sino una *frontera* política radicalmente móvil y parcialísimamente fijada?

Pero sobre todo, y en esto estriba el carácter disruptivo de la película: al implantar una representación paródica que evidencia la contingencia de las identidades, el carácter vacío de los significantes y la política como lucha por la negociación de sentidos, *No habrá más penas ni olvido* muestra la falta constitutiva que se ha olvidado, o, en palabras de Grüner, el «secreto» que la democracia formal (y el discurso político de la época) no se atreve a pronunciar: que la comunicación no es transparente, sino compleja, conflictiva, bélica: “*el secreto que guarda cada lengua -es decir, cada matriz de «competencia simbólica» de las formaciones sociales- es la de su historicidad, de su distinguible politicidad [...].*” (GRÜNER, E. 2001, 82). Esto que constituye una transposición ideológica del modelo contractual del mercado al espacio político (en su versión de la transparencia de la representabilidad y de la totalidad comunicable) tambalea ante la imagen de grupos que se intentan eliminar físicamente entonando un mismo himno, reclamando una misma identidad: “*¡Viva Perón, carajo!*”. La introducción de imágenes tan trágicas como las de Colonia Belha generarían el sonido de *uñas en el pizarrón* para la cultura democrática de los ochenta (sobre todo la de mediados, tres o cuatro años después del estreno de la película), que por no reconocer la inevitabilidad del conflicto de intereses y valores [e identidades], importan la figura del contrato como modelo de sociabilidad privilegiado (y teñido de contenidos volitivos y consensualistas).

No tenemos aquí el tiempo ni el espacio (ni el objetivo de investigación) de establecer si el «peronismo» fue el significante vacío en torno al cual se construyó el bloque hegemónico en los años 1973 y 1974². Sí puedo proponerme en mi análisis decir una o dos cosas sobre el contexto en el cual circula *No habrá más pena ni olvido*, es decir, la transición democrática. En este escenario, podríamos admitir que los actores se disputan la sobredeterminación de sentidos a partir de la definición de la idea de «democracia», en torno a la cual se construye consenso y se acuerdan las reglas de juego político de la época. Debemos establecer brevemente algunas características que sintetizen las condiciones de producción y circulación de este Discurso Fílmico, a la vez que realizaremos algunas observaciones sobre los aportes de este discurso a la significación de la democracia.

² Ver

«*Un día peronista*»...

«... ¡pero después *El General se volvió democrático!*»

Si se reconstruye el debate sobre la transición y sobre la democracia a partir de algunos textos (O'Donnell, Portantiero, Oszlak, Landi y otros) que circulaban en el campo intelectual de la época, creo, podemos acceder a cierto grado de definición precariamente acabada. Puede hablarse de una *transición democrática* fundamentalmente en torno a dos elementos: la reconstrucción del espacio público de participación de la sociedad civil, por un lado, y la redefinición de poderes entre autoridades legítimas y militares, por otro.

Pero además, la transición debe ser abordada desde un punto de vista político: la forma en la que se genera consenso y se gana el centro de la arena política estaría vinculado al discurso de la *concertación social* y a una suerte de “pacto de no agresión”, implicado en la suspensión de las luchas y las demandas sociales y económicas [tengamos esto muy presente en el análisis de una película estructurada en torno a la guerra]. Cecilia Marcón nombra críticamente estas ideas como “*obsesión por la estabilidad*”. Esto es, franca ruptura con los discursos que en los años ‘60 y ‘70 vinculaban el ideario de los derechos sociales al concepto de democracia.

En este sentido, y conjugado con esta suspensión de conflicto social, cabría plantear una suerte de equivalencia entre la democracia, por un lado, y su institucionalidad, por otro, en algo así como la entronización de *lo político* por sobre otras dimensiones. Así, la *democracia formal*, en tanto definición, podemos decir, habría sobredeterminado las luchas culturales y políticas de la época, dotando de privilegio a determinadas configuraciones discursivas y relegando a la periferia a otras.

Cecilia Lesgart sostiene esta idea enumerando una serie de ideas fuerza del liberalismo, asociadas en esta época al término *democracia*

[...] *vivir en democracia* significaba para muchos escuchar largas discusiones sobre al *revalorización del Estado de Derecho*, los *Derechos Humanos*, las *garantías constitucionales* o presenciar acalorados debates sobre la importancia de los *recambios presidenciales*. (LESGART, C. 2003, 14; el subrayado es de la autora)

De este modo, la *democracia*, como la autora lo señala, es un término que “*ordenó las discusiones político-ideológicas de una época*”, y de esta forma, se constituye como un hecho semiótico privilegiado que sobredetermina la producción global de sentido. Pero no sólo esto: lo que aquí queremos al menos plantear es la construcción de hegemonía, y por lo tanto un ejercicio complejo de regulación y control discursivo en la época, dependerá de una lucha simbólica por llenar de significado a este punto nodal discursivo que es la *democracia*.

«Un día peronista»...

Gonzalo Assusa

Hay algo que no podemos olvidar, si centramos nuestra atención en el contexto de producción de este Discurso Fílmico: de alguna forma, la película es una mirada *desde* la democracia sobre su *pasado*, en mayor o menor grado, el pasado que habría dado lugar al Proceso de Reorganización Nacional. Una de las cuestiones que queremos rescatar de *No habrá más penas ni olvido* es que, justamente, en la recuperación de este pasado, la película construye algo así como el contrapunto de lo que en la época se entiende por democracia, o al menos, por lo que las versiones oficiales en la totalidad de producción de sentido de la época regulaba y hacía circular como «democracia».

Pero si nos tomamos en serio la imagen que antes planteábamos, una ciudad partida por un núcleo conflictivo irreductible, por una frontera antagónica que no termina de fijarse ¿cuán lejos estamos del relato que las FFAA construyen sobre su pasado inmediato? Creo que en esto la película se apega, no sólo a la versión de la transición, sino también al discurso oficial del gobierno dictatorial, en la construcción de una imagen de «crisis y anarquía»: “*antes de 1976 sólo había caos*”. Porque ¿Qué imagen puede resultar más caótica que una “lluvia de mierda” como la que genera uno de los aliados del delegado municipal en la película?

Podemos decir, la figura del «caos» sirvió como contrapunto y justificación, por un lado, a las FFAA en su afán y obsesión por el reestablecimiento del *orden natural de las cosas*, del respeto de las autoridades, del disciplinamiento y la despoltización de los de abajo (estudiantes, obreros, hijos, etc.), y por otro, a la democracia, en la medida en que se privilegiaron contenidos vinculados a la suspensión de los conflictos y las luchas, a la convivencia, etc.

Aún así, la película provoca, en determinados momentos, risas que se constituyen como nodos críticos, por ejemplo, al papel de las FFAA. Ejemplo de ello puede ser cómo uno de los policías aliados con el delegado municipal, sostiene ante la llegada de las tropas: “*Parece que viene el ejército. ¡Estamos salvados!*”. Que esas tropas terminen disparando contra ellos y demoliendo el edificio a balazos, denota cierto tono irónico en la equivocación.

Pero a nivel estructural, contribuye a construir una imagen de caos, y una de sus aristas es la idea de *vacío de poder*. El juego de autoridades que se genera en la escena en la cual a partir de un juego retórico, el delegado municipal confunde al policía con sólo decirle “*¡Ahora no está el Comisario!, ¿Quién manda, carajo?*” es muestra de ello.

Sobre todo la figura de la «guerra», que las cosas se resolvieran a los tiros, que nadie supiera quién mandaba y quién obedecía, era la figura de la *alteridad* de la democracia que se

«*Un día peronista*»...

Gonzalo Assusa

estaba construyendo. La importancia del orden y la estabilidad institucional viene a dar una respuesta racional y permanente sobre las cuestiones de los poderes, de las decisiones, de las formas y modos admitidos en política (una suerte de añoranza por la weberiana “administración racional” de la dominación). O’Donell explica los despotismos liberados en la última dictadura militar a partir de la existencia de estructuras profundamente arraigadas en la sociedad argentina, y por la ausencia de reglas de juego “razonablemente” democráticas³. Pero también, si esta guerra era producida, justamente, por esta identidad colectiva (el peronismo), que construía sin más una cadena equivalencial indefinida que albergaba a su interior particularismos contradictorios entre sí, si este carácter indefinido, contingente y móvil de las identidades es el ocasionador de la situación de caos, ¿Dónde quedan las nuevas narraciones sobre *lo político*? Pues bien, el conflicto como eje de la construcción de una historia, el antagonismo como acto propiamente político innova ante la formalidad institucional de la época, como significación alternativa en la definición de *lo político*. Pero, a la vez que habilita nuevas formas políticas, las reenvía a un pasado, a una historia negativa. La «contra-imagen» del pasado termina siendo *el otro*, la contrapartida, del presente [democrático] desde el cual narra la película.

Digo todo esto porque, en cierta forma, podemos ubicar a *No habrá más penas ni olvido* en una serie de relatos que contribuye a la conformación de un imaginario sobre la alteridad de la democracia. Si *lo uno* viene a ser las instituciones, el derecho y la constitución, *lo otro* puede ser tanto la imagen «negra» del Proceso de Reorganización Nacional, como así también la versión «roja» de la Argentina al borde de la patria socialista.

Así, por mencionar a algunas de las más conocidas, *La historia oficial* (1983) vino a ser uno de los estandartes democráticos del campo cultural, reforzando nuestra idea acerca de la compenetración (al menos tópica) entre las producciones de la industria cultural y los temas que estructuraron las discusiones políticas de la transición. El personaje de Roberto (Hector Alterio) es el claro depositario de todos los males, propios del enemigo de la democracia. Sin los «límites democráticos», el autoritarismo ejerce a voluntad su dominio sobre quienes, en un estado de «orden natural», de normalidad, le deben su obediencia (esposa, hijos, alumnos). Claro está, esta crítica de los microdespotismos como los llama O’Donell, que puede

³ Léase aquí «razonable» en cierta oposición a «radical». El configuración de “la política de lo posible” en la época juega un rol discursivo fundamental: el de eliminar, en cierta forma, el horizonte utópico de lo pensable en política (una vez establecido que la «revolución», de algún modo, está en las antípodas de la democracia).

encontrarse en esta película, puede universalizarse, con las ventajas que el particularismo provee para la identificación: como profesaba Stalin, “la muerte de una persona es una catástrofe; la de millones, una estadística”. A esto, agrega Aprea “*No se pueden mostrar millones de muertes. Es necesario resolver de alguna manera el modo de mostrar, la idea de los millones asociada a la idea de muerte.*” (APREA, G. 2004, 192). Ante la innarrabilidad del robo de bebés y la desaparición, tortura y muerte de personas, en las dimensiones que realmente tuvieron estos hechos, la película brinda la posibilidad de identificarse con el personaje de Alicia (Norma Aleandro) -que se encuentra en un país *otro* que el de las maravillas-. Sigue Aprea, “[*el cine*] *Trabajando con casos arquetípicos da cuenta de una realidad que excede lo presentado en la historia en una operación de tipo metonímico: una parte está en el lugar de un todo mucho más amplio.*” (APREA, G. 2004, 202). Dos diferencias sustanciales caben subrayar con respecto a la película de Olivera: el film de Puenzo se estructura, podríamos decir, en torno a un proceso, y aún más, a un «progreso» de acercamiento a la verdad, de apertura hacia el pluralismo, de victoria de la democracia contra el autoritarismo; mientras que el antagonismo constitutivo de *No habrá más penas ni olvido* no da lugar a vencedores y vencidos, desdibuja las figuras del bueno y del malo, no hay progreso posible. Lo segundo, es que las prácticas políticas habilitadas en *La historia oficial* se enmarcan sobretodo en la institucionalidad. El gran ausente de un film paradigmático es el militante político, mientras que la posta es tomada por los organismos de los derechos humanos. En el caso de la película de Olivera, en cambio, la historia se basa en un juego de luchas y negociaciones, de «guerras sin sentido por el sentido», mientras que el marco institucional es el gran ausente.

Otro buen ejemplo de construcción del antagonista de la identidad democrática es el de *Asesinato en el Senado de la Nación* (1984), en donde a partir de la evocación al asesinato de Bordaverre, Senador electo por la provincia de Santa Fe, se da cuenta de un contexto en el cual “la afirmación de la vida y los derechos”, notas esenciales de la vida en democracia, se ven imposibilitados y apabullados por prácticas de patoterismo de la oligarquía. Las producciones de Jusid y de Puenzo, en ese sentido, resultan muy similares. La década infame se instala en el imaginario como punto fundante de una serie de desventuras en la vida política de la nación. Es evidente el contrapunto: la corrupción, el fraude, la muerte, la falta de información, los privilegios, no pueden ser sino la contracara de la transparencia democrática. Y el escenario que aquí tiene lugar es algo así como el santuario de la actividad política: el Senado. La sobredeterminación de sentido que se ejerce en la época se comprende al

«*Un día peronista*»...

Gonzalo Assusa

momento en el que se pone en evidencia la articulación equivalencial entre política, instituciones, derecho y el contenido *formal* de la democracia.

Sea a partir de la imagen del «autoritarismo», de la «prepotencia», o del «caos», un cuerpo importante de narraciones filmicas en los ochenta, construye el *otro* de la democracia que es a la vez lugar de lo abyecto, de lo indeseable, pero también (sin decirlo) condición de posibilidad y consolidación de la propia identidad: la democracia es, de alguna forma, no-autoritarismo, no-prepotencia, no-caos (con algo de certeza podríamos decir, sin más, «orden», aunque no cualquier orden)... pero también es no-revolución, no-conflicto. Gustavo Aprea nos habla de esto cuando, analizando *La República Perdida II* (otro buen representante de este cuerpo filmico que venimos recortando) dice que “[esta película] es un buen representante del cine de la vuelta a la democracia, en el que la mirada sobre la dictadura busca diferenciarse tanto de las atrocidades militares como de la violencia revolucionaria.” (APREA, G. 2007, 97).

Pero, ¿Por qué podemos establecer que la forma de hacer política que proponía la película se ubicaba en las antípodas de la definición hegemónica de la época? Pues bien, no sólo eso. La construcción de identidades a partir del establecimiento de antagonismos que nunca llegan a fijarse del todo se diferencia, por un lado, de los intentos de una definición ortodoxa doctrinaria –de la que ya hablamos-, y por otro, de la práctica fundamentalmente institucional, constitucional, electoral, etc. Si queremos establecer más claramente el tipo de práctica que habilita en el imaginario la película, es algo así como *la política como lucha y negociación de sentidos y significaciones*. Y justamente esta concepción aparece en espacios como el cinematográfico, pues ¿qué vendría a ser el cine si no propuestas de significaciones que son o bien aplaudidas o bien condenadas por el público, si no un «campo de batalla»? La cuestión aquí es que la concepción del acto político como una lucha por llenar de sentido determinados puntos discursivos nodales en pos de sobredeterminar globalmente la producción de sentido político (LACLAU, E. y MOUFFE, CH. 2004, 152), habilita a que en la lucha y negociación, la tendencia de democratización no encuentre límites previamente definidos. A que se amplíe y traslade a otros campos que no son el propiamente político (a la economía, las relaciones de clase, las relaciones de género, etc.) y en esto, de alguna forma, una posibilidad de *radicalización democrática* se distingue de una propuesta (como la triunfante en la época) de *democracia formal*.

«Un día peronista»...

Gonzalo Assusa

Reflexiones finales: Macondo y Colonia Velha, los lugares de la hibridez

Como ya mencionamos, García Canclini sostiene que estas ciudades producidas en la literatura latinoamericana son lugar de *lo híbrido*, espacio de conformación de *identidades de las fronteras*. La obra de García Márquez, *Cien años de soledad*, probablemente tendría poco sentido sin la historia (compleja y hasta contradictoria, incluso al interior de la misma familia Buendía) de liberales y conservadores, sin este permanente movimiento / parodia de las fronteras políticas de identidades que (en el país donde las guerras duran mil días), la política y las instituciones distan de ser automáticamente asociados. El camino que recorre *No habrá más penas ni olvido* es algo enrevesado, y quisiera recorrerlo brevemente en algunos párrafos, teniendo en cuenta que el reconocimiento de su hibridez nos salva de incurrir en una contradicción al decir que este discurso es a la vez *alternativo y conservador*.

En cierto sentido, la forma del film es innovadora. Esta frontera que divide en dos a la ciudad, pero que es a la vez una frontera que viene y va, que está débilmente definida, y que termina por hacer estallar en pedazos la reclamada identidad peronista, problematiza la noción hegemónica sobre *qué es política* en la época, en la medida en que, por las múltiples apelaciones al carácter negociado y contingente de los discursos y al carácter vacío de ciertos significantes –como la palabra “del General”- se burlan del mito ideológico de la democracia formal, mostrando que la disputa de las identidades tiene lugar más en una lucha simbólica por hegemonizar la producción de sentido de la sociedad, más que en un contexto de “comunicación transparente”, basada en el modelo “igualitario” del contrato que tanto les gusta a los exegetas de la figura del mercado y su “mano invisible”. El «escenario» de esta lucha resulta fundamental, en la medida en que a este desdibujamiento de las fronteras le añade, definitivamente, la *cuestión plebeya* –alejando «la política» de «las formas»-: los personajes no se desenvuelven en organismos de derechos humanos (como las madres en *La historia oficial*) o en una paradigmática institución (como *Asesinato en el Senado de la Nación*), sino en la «calle», en la plaza, a los gritos, a los tiros. La política se vuelve esquiva, escurridiza, resistente a ser fijada a lugares, a espacios, a fronteras, y así, los límites indefinibles y la contingencia de las identidades, dan lugar a que la significación de la democracia, lejos de ser fijada a *lo político* –como se intentó durante los ochenta-, no encuentre una especificidad definida y se expanda tanto como la articulación discursiva y la lucha simbólica lo determine [posibilidad de radicalización democrática].

Lo enrevesado del camino recorrido es a partir de allí: al reenviar estas prácticas a un pasado que, de alguna forma, al ser asociado al caos, justifica (o causa) la posterior «*Un día peronista*»...

intervención de las Fuerzas Armadas en la vida política, social y económica del país, el contenido con el que se llena esta innovadora forma política es un contenido claramente negativo, indeseable, y de alguna forma constituye una memoria hacia el futuro, un futuro que ya nunca debe volver a ser así, para que, como reza la letra de Gardel “*cuando te vuelva a ver, no [haya] más penas ni olvidos...*”. Esta configuración de lo que antes denominábamos contra-imagen como una *amenaza* (un reenvío hacia el futuro de un pasado caótico), podemos decir que da lugar a una reapropiación por parte del discurso político hegemónico, el discurso de la «concertación», que utilizaría estas formas políticas como contrapunto de lo que en la época se definió como democracia. La disputa por las identidades termina con demasiados muertos, y el «*lindo día peronista*» es más una ironía que confirma una cierta razón en la versión oficial, que una risa subversiva. Hay un nuevo exiliado [del orden democrático de la época]: la conflictividad.

Bibliografía

- ANGENOT, M. (1998a): “*La crítica del discurso social. A propósito de una orientación en investigación*” en Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- ANGENOT, M. (1998b): “*Hegemonía, disidencia y contradiscurso. Reflexiones sobre las periferias del Discurso Social en 1989*” en Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- APREA, G. (2004): “*La memoria visual del genocidio*” en YOEL, G. (comp.): Pensar el cine 1: Imagen, Ética y filosofía, Buenos Aires: Manantial.
- APREA, G. (2007): “*El cine político como memoria de la dictadura*” en SARTORA, J. Y RIVAL, S. (2007): Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino, Buenos Aires: Librería.
- AUMONT, J. (2004): *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, Buenos Aires: Paidós.
- FERRERO, G. (2001): “*Ficciones históricas y abortadas utopías. El ideologema de la Revolución*” en DALMASSO, M. T. y BORJA, A.: El discurso social argentino. 4. Identidad: política y cultura, Córdoba: TOPO-grafía.
- FRANCO, M. y LEVIN, F. (2007): “*El pasado cercano en clave historiográfica*” en FRANCO, M. y LEVIN, F (comp.): Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción, Buenos Aires: Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2008): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Paidós.
- GRÜNER, E. (2001): *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires: Norma.
- GRÜNER, E. (2004): “*Pier Paolo Passolini: La tragedia de lo real*” en YOEL, G. (comp.): Pensar el cine 1: Imagen, Ética y filosofía, Buenos Aires: Manantial.
- LESGART, C. (2003): *Usos de la transición a la democracia. Ensayo, ciencia y política en la década del '80*, Buenos Aires: Homo Sapiens.
- LACLAU, E. (2007): *La razón populista*, Buenos Aires: FCE.
- LACLAU, E. y MOUFFE, CH. (2006): *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Buenos Aires: FCE.
- MARCÓN, C. (2006): *Pensar la democracia, imaginar la transición (1976/2006)*, Buenos Aires: Ladosur.
- MOUFFE, CH. (2007): *En torno a lo político*, Buenos Aires: FCE.
- O'DONELL, G. (1987): *Democracia en la Argentina: micro y macro* en OSZALK, O. (comp.): Proceso, crisis y transición democrática/I, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- OSZLAK, O. (1987): *Privatización autoritaria y recreación de la escena pública* en OSZALK, O. (comp.): Proceso, crisis y transición democrática/I, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- PORTANTIERO, J. C. (s/d): *La consolidación de la democracia en sociedades conflictivas* en Crítica y Utopía. Latinoamericana de ciencias sociales: La democracia como orden conflictivo, Buenos Aires.
- ZIZECK, S. (2006a): *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Buenos Aires: FCE.