

Recibido el 02_08_2018 | Aceptado el 28_08_2018

MIRADAS SOBRE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA ARGENTINA. UN ANÁLISIS DEL DOCUMENTAL 'PANTEÓN MILITAR' (WOLFGANG LANDGRAEBER, 1992)

VIEWS ON ARGENTINA'S DEMOCRATIC TRANSITION. AN ANALYSIS OF THE
DOCUMENTARY FILM 'PANTEÓN MILITAR' (WOLFGANG LANDGRAEBER, 1992)

Paola Judith Margulis

| paomargulis@yahoo.com |

Conicet, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani

Resumen: El presente artículo aborda el documental *Kreuzzug gegen die Subversion / Panteón militar* (Wolfgang Landgraeber, 1992) con el objeto de estudiar el modo en que retrata la sociedad argentina hacia la transición democrática. El análisis articula una perspectiva metodológica transdisciplinaria que integra elementos provenientes de la historia de los medios de comunicación, la sociología de la cultura y el análisis del discurso. En particular, el análisis se concentra en el tratamiento fílmico de la problemática de los derechos humanos y las leyes de prescripción de causas judiciales a los militares por los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura (1976-1983). Este trabajo sostendrá que junto con la desilusión por estas leyes y, en general, las políticas regresivas en materia de derechos humanos, la crisis de expectativas también está dada por la dimensión económica. **Palabras clave:** Argentina; transición democrática; dictadura; documental.

Abstract: The present article addresses the documentary film *Kreuzzug gegen die Subversion / Panteón militar* (Wolfgang Landgraeber, 1992) with the aim of studying the mode in which the Argentinean society is portrayed in its transition towards democracy. The analysis articulates a transdisciplinary methodological perspective that integrates elements deriving from the history of communication media, the sociology of culture and discourse analysis. In particular, the analysis focuses on the filmic treatment of the problematic of human rights and the statute of limitation on judicial trials concerning crimes against humanity committed by the military during the last dictatorship (1976-1983). This work will argue that, together with the disappointment around these laws and, more generally, the regressive policies in matters of human rights, the crisis of expectation is also the result of the economic factor. **Keywords:** Argentina; transition to democracy; dictatorship; documentary.

1. Introducción

Alrededor de 1982, ya sobre el final de la última dictadura militar argentina, distintos realizadores argentinos exiliados, o que por distintos motivos residían en el exterior, vuelven a su país a rodar documentales que informan y denuncian los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura militar (1976-1983). En términos generales, las narrativas de estos films —realizados con un pie dentro y otro fuera de la Argentina— asumen características humanitarias (Markarian, 2004; Crenzel 2008; Campo, 2014). En el documental político argentino, explica Javier Campo (2014: 163), esta narrativa humanitaria toma forma en el cine del exilio, el cual «...tuvo circulación muy reducida y los directores tuvieron poco contacto entre sí, por lo tanto la construcción de un movimiento político-cinematográfico resultó prácticamente inviable».

La doble colocación espacial —desde dentro y fuera de la Argentina— que asumen los ‘documentales del retorno’, junto con el valiente propósito de denunciar en momentos en los que pocos se animaban a hablar, ubica a estos films en la meritoria posición de ser los primeros documentales en abordar el tema del terrorismo de Estado, hablar de los desaparecidos, entrevistar y dar visibilidad a las Madres de Plaza de Mayo, dar a conocer detalles escabrosos sobre las maniobras de exterminio puestas en marcha por la Junta Militar, etc. Estos elementos son abordados a través de la denuncia y el testimonio de las víctimas del terrorismo de Estado, evidenciando el modo en que el acto de testimoniar se ha convertido en la modalidad decisiva de nuestra relación con los eventos de nuestros tiempos (Felman, 1995); y en particular, en la elaboración de la memoria del daño (Traverso, 2010).

Si bien estos films no constituyen en conjunto un movimiento orgánico, sí al menos se pueden encontrar ciertos ejes transversales que los recorren, a partir

de las narrativas humanitarias que adoptan muchas veces marcas distintivas comunes. En particular, es posible identificar en varios de ellos la influencia de Osvaldo Bayer, historiador argentino que debió exiliarse en Berlín durante la dictadura. Defensor de los derechos humanos, y muy cercano a las Madres de Plaza de Mayo, Bayer se vincula con la producción de varios de los ‘documentales del retorno’, como guionista de distintos films, como *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984) —documental que aborda la lucha de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo¹ por recuperar con vida a sus hijos y nietos desaparecidos durante la dictadura—; *Juan, Als wäre nichts geschehen / Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) —el cual investiga el crimen del único desaparecido en la ciudad de San Carlos de Bariloche, en la Patagonia argentina—; *Die Freudin / La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1988) —sobre la relación de amistad entre dos mujeres, atravesada por el contexto de violencia y desaparición de personas durante la última dictadura militar en Argentina—; y *Jaime de Nevares: Último viaje* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1995) —el cual aborda algunos aspectos de la vida del Obispo Jaime de Nevares y su rol social—. En otros documentales, junto con el rol de guionista, Bayer también asume una participación como protagonista de las historias, como se observa en *Exil und Rückkehr / Cuarentena. Exilio y regreso* (Carlos Echeverría, 1984) —cuya historia narra, precisamente, la propia experiencia del historiador en el exilio y luego su retorno a la Argentina para presenciar las elecciones democráticas todavía en tiempos de la dictadura.

Además de participar en la producción de estos films del retorno, Bayer también asumió un rol clave como protagonista en el documental *Kreuzzug gegen die Subversion / Panteón militar* (1992), del realizador alemán Wolfgang Landgraeber. Este documental trata sobre algunos aspectos de la última dictadura militar argentina a partir del seguimiento de las relaciones entre los ejércitos alemán y argentino desde comienzos del siglo xx. Se trata de uno de los pocos documentales realizados por cineastas no argentinos sobre la última dictadura militar de dicho país². La coyuntura histórica y el hecho de estar dirigido y producido por figuras y entidades extranjeras, posiblemente hayan

[01] Madres de Plaza de Mayo es una entidad conformada durante la dictadura con la finalidad de recuperar con vida a los detenidos desaparecidos, y luego establecer quiénes fueron los responsables de los crímenes de lesa humanidad y promover su juicio y castigo. Abuelas de Plaza de Mayo es una asociación civil de derechos humanos que intenta localizar y resituir a sus legítimas familias los niños secuestrados y desaparecidos por la última dictadura militar, abogando por el juicio y castigo a los culpables de crímenes de lesa humanidad.

[02] Otro de los documentales más significativos de realizadores extranjeros sobre la dictadura argentina es *De l'Argentine / De la Argentina* (Werner Schroeter, 1983-85). Para el análisis de dicho film véase Margulis, 2017.

influido en que este film resulte aún hoy prácticamente desconocido para el público latinoamericano en general, y no haya sido objeto de los estudios sobre cine y audiovisual en la región. Pero más allá de estos factores, el peso político de la mirada de Landgraerber sobre acontecimientos de gran trascendencia para la historia argentina reciente, amerita su análisis en profundidad.

El presente artículo se concentrará en el documental *Panteón militar* (1992) con el objeto de estudiar el tratamiento filmico de las leyes de prescripción de causas judiciales a los militares luego de la última dictadura (1976-1983). En Argentina dichas leyes se encuentran ligadas a la crisis de expectativas tras las dificultades encontradas para dar cumplimiento a la «promesa democrática», planteada como uno de los ejes principales de la campaña del luego electo presidente Raúl Alfonsín, ligada a «...la potencia de la justicia sobre los crímenes de lesa humanidad y el terrorismo de Estado» (Canelo, 2006: 86). Desde ese lugar, sostiene Alfredo Pucciarelli (2006: 146), «...la promesa incumplida se traduce en desilusión y desencanto frente a una democracia incapaz de resolver los grandes problemas que ella misma ha enunciado...».

Algunos hechos puntuales contribuyeron a generar dicha atmósfera social, como las rebeliones militares y, ligadas a ellas, la promulgación de las Leyes de Punto Final³ (1986) y Obediencia Debida⁴ (1987), que pusieron límites a los juicios a distintos miembros de las fuerzas armadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín. Estas leyes son incorporadas en un momento en el que el compromiso era alto, porque el juicio a las juntas militares en 1985 había constituido un proceso judicial sobre el que no había precedentes, sosteniendo las esperanzas de que la institución democrática pudiese dar curso a las reivindicaciones de verdad y justicia sostenidas por los organismos de derechos humanos. Las cuatro rebeliones militares que tendrían lugar durante la segunda parte de la década de los años ochenta y comienzos de los años noventa, y luego los indultos decretados entre 1989 y 1990 durante la administración de Carlos Saúl Menem, contribuirían a clausurar dicho sistema de expectativas y a generar un sentimiento de decepción en grandes sectores de la sociedad.

Sin embargo, tal como señalan Carlos Acuña y Catalina Smulovitz (1995: 22), a pesar de las limitaciones de los alcances de la política de sanciones, el

[03] La Ley de Punto Final número 23.492 estableció la caducidad de la acción penal contra los imputados como autores de haber cometido el delito de desaparición forzada de personas durante la dictadura militar que no hubieran sido llamados a declarar antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de promulgación de dicha ley.

[04] La Ley de Obediencia debida número 23.521 estableció una presunción (que no admitía prueba en contrario) de que los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas (cuyo grado fuera menor al de coronel) durante el terrorismo de estado y la dictadura militar no eran punibles, por haber actuado en virtud de la «obediencia debida».

indulto y la liberación de los condenados, la distribución de costos y beneficios políticos que resultó de los juicios no pudo ser totalmente revertida: «Una vez que la lógica jurídica transformó a los datos de la historia en pruebas, ni el indulto ni la amnistía pudieron retrotraer la cuestión de los derechos humanos a situaciones en las que una ley de olvido o una amnistía anticipada evitan toda investigación y juzgamiento». En esas circunstancias, aquellos que se beneficiaron con estas leyes, debieron admitir que los hechos por los cuales se los eximía de castigo, eran delitos (Acuña y Smulovitz, 1995: 65).

Argumentaremos que junto con la desilusión por las leyes de prescripción de causas —también conocidas como leyes del olvido— y en general las políticas regresivas en materia de derechos humanos, la crisis de expectativas también está dada por la dimensión económica, a partir de miradas críticas sobre un modelo de sociedad en el que se acentúan las desigualdades sociales. Puesto de ese modo, la desilusión opera en estos documentales como categoría moral y económica. Con ese objetivo en miras, nos concentramos en el modo en que *Panteón militar* retrata la sociedad argentina y, en especial, el seguimiento de la problemática de los derechos humanos y las leyes de prescripción de causas militares. Se destaca en este documental la exaltación de los opuestos a través de la comparación en general y del montaje alternado en particular, el cual «... abre la puerta a todos los ‘simbolismos’» (Metz, 1974: 149). En este film, la exaltación de opuestos tiende a enfatizar las tensiones y conflictos irresueltos durante la transición, y las dificultades en la instancia de «consolidación democrática»⁵.

2. ‘Panteón militar’

Panteón militar analiza la matriz ideológica que caracteriza a la institución militar argentina, sus referentes, y algunas consecuencias de su accionar luego de la última dictadura militar. El documental va siguiendo las vinculaciones entre los ejércitos alemán y argentino, a partir de la posición de referencia que establece el cuerpo militar europeo sobre el sudamericano, pero también, y fundamentalmente, a partir de su rol como proveedor de armamento a la Argentina desde principios del siglo xx, deteniéndose específicamente en el período de la última dictadura militar (1976-1983). De ese modo, la mirada sobre el terrorismo de Estado está mediada, ya desde el comienzo, por la dimensión económica.

[05] Entendemos la «consolidación democrática» como una de las instancias involucradas en el proceso de transición. Según la periodización que establece Juan Carlos Portantiero (1987: 262-264), el proceso de transición democrática estaría compuesto por tres momentos: en primer lugar la «crisis del autoritarismo», seguida luego por un segundo momento de «instalación democrática», para dar lugar por último a la «consolidación» de dicho régimen. El éxito de ésta última etapa es alcanzable recién en el momento en que se logre una regulación estable de las formas de la democracia política y de la presencia de los intereses del Estado.

A su vez, el film aborda algunas de las consecuencias de la política neoliberal del gobierno menemista, y el impacto del compromiso de pago de la abultada deuda externa —generada en parte por la compra de armamento alemán durante la dictadura— sobre algunos de los sectores más vulnerables de la sociedad argentina, como los jubilados y grupos de bajos recursos económicos. El film se detiene en distintos aspectos de degradación económica: las largas colas frente a la iglesia de San Cayetano para pedir pan y trabajo; las marchas semanales de los jubilados para reclamar que se les pague a término y el cese del pago de la deuda externa; el desalojo de trabajadores humildes en Puente La Noria, etc.

En el film, la figura de Osvaldo Bayer actúa como nexo entre Alemania y Argentina, compartiendo a través de un intercambio epistolar ficcionalizado que dirige hacia un amigo, distintos parámetros de la situación contextual, junto con aspectos de su historia y experiencia personal durante la dictadura y transición democrática. Dicho recurso encuentra un paralelo en la lectura de correspondencia entre militares alemanes que hacen continua referencia a la venta de armas a la Argentina hacia 1930. La perspectiva de Bayer es también complementada con entrevistas a militares y ex militares defensores y detractores del rol y los valores de las fuerzas armadas argentinas, en especial, en lo que respecta a su papel durante la última dictadura militar.

La vinculación de Bayer con esta historia se da a partir de la publicación de una de sus obras más destacadas, *La Patagonia rebelde*⁶ —libro que inspiró un film con el mismo nombre dirigido por Héctor Olivera (1974), en el cual el historiador participó como guionista—, y también por sus investigaciones sobre el militarismo y la influencia de lo prusiano en los militares argentinos. Estos vínculos entre Argentina y Alemania, junto con el paralelo que es posible trazar entre la Alemania nazi y la Argentina bajo el régimen militar, son probablemente los elementos que justifican el interés por parte de instituciones alemanas —principalmente canales de televisión— en producir películas que abordan la historia reciente del país sudamericano; como sugirieron algunos cineastas argentinos que asistieron al encuentro: «Medios del Norte. Imágenes del Sur. Primer encuentro argentino-alemán sobre producción, distribución y coproducción y fomento del cine documental” realizado en el Goethe Institut de Buenos Aires en 1989 (Massuh y Guarini, 1990). Dichos aspectos fueron señalados como parte de un planteo destinado a destacar el modo en que el financiamiento europeo condiciona

[06] *La Patagonia rebelde* narra los hechos vinculados al fusilamiento de alrededor de 1.500 peones luego de una huelga rural que tuvo lugar en el sur argentino hacia 1921.

la mirada que impera en los films producidos desde el norte, orientando el tratamiento de estos temas hacia el espectador europeo⁷.

En pocos años, instituciones alemanas produjeron o co-produjeron varios films que abordan, directa o indirectamente, el tema de la última dictadura argentina, entre ellos: *Blauäugig / Ojos azules* (Reinhard Hauff, 1989), *Die Freudin / La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1988), *Exil und Rückkehr / Cuarentena. Exilio y regreso* (Carlos Echeverría, 1984), *Angelelli, con un oído en el pueblo y otro en el evangelio* (Mario Bomheker, 1986), *Juan, Als wäre nichts geschehen / Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), *Desembarcos (Es gibt kein Vergessen) / Desembarcos (un taller de cine en Buenos Aires)* (Jeanine Meerapfel, 1989), y *Kreuzzug gegen die Subversion / Panteón militar* (Wolfgang Landgraeber, 1992). En varios de estos casos, las películas fueron inicialmente exhibidas por la televisión europea, encontrando una circulación marginal y notablemente tardía en Argentina (desfase que en varios casos alcanza la veintena o treintena de años).

La labor de Wolfgang Landgraeber como documentalista y productor ha estado vinculada con el periodismo de investigación en la televisión pública alemana (WDR), y ha mostrado a lo largo de su carrera un sostenido interés por temas vinculados con el militarismo y la exportación de armas. La mirada foránea del director, en relación a la situación argentina, se traslada a ciertos rasgos del film, principalmente la ironía y el extrañamiento. La ironía se advierte, principalmente, en la editorialización a través del uso de la banda sonora, rompiendo el clima ceremonial de protocolos de distintos eventos, ridiculizando desfiles militares, e incluyendo —incluso— un inusual versionado del himno nacional argentino hacia el final del film, mientras se exhibe en pantalla la imagen del panteón militar.

Pero independientemente de la mirada externa de Landgraeber, el film también incluye la participación de un realizador argentino, Carlos Echeverría, quien habría decidido no participar de la edición final ni figurar en los créditos como co-autor, debido a desavenencias con el director alemán. Más allá de esta decisión final, Echeverría habría dedicado varios años de investigación a la preproducción de *Panteón militar*, cuya temática se encuentra muy cercana a algunos de sus trabajos previos realizados en Alemania y Argentina para cine y televisión (entrevista personal concedida por Carlos Echeverría, 18-03-2009).

[07] Al respecto ver las intervenciones de Humberto Ríos y Carlos Echeverría en los debates que formaron parte del encuentro «Medios del Norte. Imágenes del Sur. Primer encuentro argentino-alemán sobre producción, distribución, coproducción y fomento del cine documental» (Massuh y Guarini, 1990).

3. El desencanto neoliberal

Panteón militar surge en 1992, momento en que los indultos ya habían clausurado por completo toda esperanza de justicia transicional⁸. El documental alude a la amnistía como hecho consumado, a través de las percepciones que Osvaldo Bayer le transmite a un amigo en un intercambio epistolar ficcionalizado:

Sí, querido amigo. Si bien los verdugos uniformados fueron castigados por la Justicia por sus crímenes, los políticos oportunistas proclamaron muy pronto su amnistía. Hoy se puede ver a los asesinos caminar tranquilos por las mismas calles donde secuestraron a sus víctimas.

La amnistía es ubicada como parte del entramado de impunidad que en general es atribuida a la administración menemista durante la década del noventa, como uno de los elementos que construyen esa postal de época. Poco después, la reflexión del historiador apunta a la Ley de Obediencia debida, como una instancia que deslegitima el honor militar:

Todos los oficiales, desde subteniente a general, sabían muy bien los métodos que se aplicaban, pero todos, absolutamente todos, se ampararon en la Obediencia Debida. Ni un solo oficial argentino, para demostrar su inocencia y defender su honor, rechazó la clemencia oficial y exigió que se le hiciera un juicio para demostrar su inocencia. ¿Dónde quedó el honor de los últimos prusianos, como gustan en llamarse los militares argentinos?

En un contexto en el cual las expectativas por sostener la promesa democrática por medio de la justicia han fracasado, el documental plantea un panorama del desencanto como un clima epocal, en el que la desilusión alude tanto a las políticas regresivas en materia de derechos humanos, como a la política económica. Ambos aspectos marcan una continuidad con la lógica de la dictadura en tiempos de transición. Desde dicha perspectiva, la argumentación va ligando el impacto social que arrastran las medidas económicas tomadas por la Junta militar con el giro neoliberal de los noventa. Ya desde el comienzo de *Panteón militar*, unos intertítulos en alemán —leídos en español por una voz en *off*— organizan un prólogo contextual en el que se articula el accionar coercitivo de las

[08] Más allá de la percepción de los acontecimientos en dicho momento, esta situación se modificará alrededor de una década más tarde, cuando en agosto de 2003 se promulgue la ley 25.779, que anula las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida. Junto con ello, un fallo de la Corte Suprema de Justicia, que declara la invalidez e inconstitucionalidad de ambas leyes, habilitará el avance de las causas judiciales por los delitos cometidos durante la dictadura militar.

fuerzas armadas durante la dictadura —por medio de la práctica de desaparición de personas—, junto con la compra de armas a Alemania como uno de los desencadenantes del incremento de la deuda externa argentina, destacando también las cuatro rebeliones militares que precipitarían luego la amnistía.

En dicho marco, el film se interesa por el estado de situación de dos grupos sociales vulnerables, los jubilados y los sectores carenciados, cuya precarización —muestra el film— se habría incrementado como consecuencia de estos factores, y cuya situación marginal es atribuida por los mismos agentes al pago de la deuda externa. Así, una de las pobladoras de un rudimentario asentamiento, plantea que la situación de su familia se debe a que el pueblo está pagando con su pobreza la deuda externa; mientras que una de las muchas pancartas de los jubilados que se ven en sus marchas semanales, permite leer: «No pago de la maldita, corrupta y criminal deuda externa: causa de todos nuestros males. Jubilados».

4. La comparación

La decepción aparece en el film de Landgraeber a partir de la exaltación de opuestos. Los opuestos son construidos y destacados por la comparación en forma esquemática, la cual es en algunos casos vehiculizada por la reflexión de Bayer, mientras que en otros es generada por medio del montaje alternado. Este último recurso tiende a contraponer la perspectiva de distintos grupos a partir de sus características generales o su rol institucional —como integrantes de las fuerzas armadas, miembros de la iglesia, jubilados, etc.—. Este recurso se diferencia de otras herramientas de las que se sirve el film, principalmente el testimonio, que tienden a destacar el factor individual y/o subjetivo.

Dentro del amplio marco de contraposiciones que propone el film, nos detendremos en dos, que resultan especialmente pertinentes por el lugar de centralidad que ocupan narrativamente dentro del documental, pero también por su carácter introductorio en un caso y conclusivo en el otro, puesto que una abre y la otra está ubicada en el último tramo del documental. La primera de ellas alude precisamente a la contraposición entre el ejército prusiano y el argentino. La operación comparativa, en este caso, es introducida por la voz de Osvaldo Bayer, quien contrapone un monumento situado en el cementerio de Generales prusianos, cerca del aeropuerto berlinés de Tempelhof, y el Panteón militar argentino. El primero —señala el historiador— ha quedado arrinconado, «un cementerio olvidado y molesto», un sitio anacrónico que

no es sólo una población de muertos, sino también un lugar sin vida. Pareciera ser un gigantesco monumento a la obediencia y la agresión, las

dos características fundamentales de la vida de un militar. En mi país, Argentina, se cree todavía en todo eso, como si nos hubiéramos detenido efectivamente en el tiempo.

Las imágenes de una clase de instrucción en el Colegio Militar argentino, articuladas con la reflexión de Bayer, permiten constatar cómo los cuadros militares argentinos se siguen formando tomando como referente imágenes del ejército prusiano, precisamente aquella fuerza que el intelectual descalifica como decadente dentro del propio imaginario alemán. Como parte de este patrón cultural argentino extemporáneo, Bayer nota:

En Argentina, los oficiales muertos son depositados en el Panteón Militar, al compás de bronces, tambores y discursos. Se les dedica monumentos de cuerpo entero sobre los que no se posa ningún pájaro. Se creen inmortales y mueren ya antes de morir.

Las imágenes que acompañan esta reflexión presentan a Bayer en el cementerio de los militares prusianos de Berlín, contemplando un monumento de gran magnitud. Dicha perspectiva se compone de planos amplios, que buscan abarcar la inmensidad de la estatua, recorriendo verticalmente los rasgos de un militar que se encuentra de pie, junto a un ataúd que deja entrever, por debajo del capote que cubre el cuerpo, los puños cerrados del cadáver que asoman, como dando batalla desde la muerte. El detalle de los puños cerrados del monumento conecta a través del montaje con un gesto similar que adoptan las manos de un joven que toma clases en la institución militar argentina. Las palabras de Bayer, aludiendo a la decadencia de lo prusiano, permiten en el caso argentino invertir el concepto: si el monumento muestra a un militar alemán que sigue dando batalla aún desde la muerte, la imagen del puño cerrado del estudiante argentino muestra la reproducción viva del ejército argentino a partir de doctrinas que ya han fenecido. El lugar de la mirada, emplazada desde la perspectiva de un realizador alemán y mediada por la ironía, resalta el lugar de subalternidad de la posición argentina, que sigue consumiendo con orgullo ciertos arquetipos en desuso, mientras Alemania continúa generando dividendos por el prestigio prusiano.

5. El hambre y la comida

El segundo punto comparativo en el que nos detendremos refiere a dos situaciones que son presentadas como antitéticas por medio del montaje alternado. En una de ellas podemos ver una olla popular organizada por jubilados como medi-

da de lucha frente al empeoramiento de sus condiciones de vida. Los vemos en la calle, preparando la comida en grandes cacerolas, y luego sentados en bancos para ingerir los alimentos. Las imágenes de sus manos temblorosas sosteniendo los platos y las cucharas evidencian de inmediato su situación de vulnerabilidad, precariedad y abandono, al tiempo que funcionan como una postal de la resistencia digna, al hacer público su reclamo. El montaje del film alterna estas vistas de los ancianos con otras imágenes que exhiben eventos militares en los que se destacan las armas y la comida. En una de estas series de imágenes —en la que nos centraremos— se muestra una sofisticada ceremonia protocolar en la embajada de Alemania, la cual tiene por objeto condecorar a dos militares argentinos que se han especializado en el uso de equipamiento militar alemán, gracias a la cooperación entre las fuerzas armadas de uno y otro país. El film ridiculiza el protocolo de estos eventos, señalando un traspíe en el discurso del embajador alemán, y exhibiendo el sopor de varios de los asistentes. Pero fundamentalmente, es la banda sonora la que se ocupa de presentar toda esta situación a través de la ironía, musicalizando compases típicos de marchas militares con lo que parecería ser un organito de feria, y luego modalizando esa misma melodía con sintetizadores para usarla como una frívola música incidental durante el cóctel.

La simbología «el hambre y la comida» es construida, obviamente, al intercalar imágenes de los jubilados repartiéndose trozos de pan en la olla popular, con el metraje correspondiente al sofisticado cóctel en la embajada, en el que continuamente circulan elegantes bandejas para agasajar a los uniformados de alto rango. Luego, la cámara comienza a tomar un rol más incisivo a partir de la focalización en ciertos grupos de asistentes y el registro de sus conversaciones. El film se interesa en especial por un círculo de individuos, algunos militares y otros ciudadanos civiles, que mantienen una conversación. La lente se detiene inicialmente en sus rostros —que se recortan irónicamente sobre el fondo de una bandera argentina colgada detrás de ellos— mientras uno de ellos se refiere a lo hermética que encuentran la situación en dicho momento, optando luego el montaje por sostener la continuidad sonora del diálogo —mientras este adquiere un matiz más comprometedor— para concentrarse en algunos detalles de las espaldas, insignias y manos de los asistentes. Esta operación tiende reforzar el protagonismo del plano sonoro, mientras uno de ellos afirma: «...no debe olvidarse que el Cordobazo empieza a través de un pequeño problema en un comedor universitario, ¿se acuerda? Así empezó el derrocamiento de... o sea la caída de un gobierno...».

Este fragmento forma parte de un intercambio que no estaba destinado a hacerse público. Se trata de una conversación informal, posiblemente trivial en el universo de las personas que la sostienen, que al ser integrada a la mirada

crítica y extrañada del film, genera cierta distancia en el espectador. Sus participantes se muestran conscientes de la presencia de la cámara, pero no parecen prestar mucha atención al resguardo de sus conversaciones, dado que como es habitual en este tipo de eventos, el audio suele descartarse por resultar irrelevante y/o por estar viciado por el sonido ambiente. Como es de esperarse, la planificación del film se sale de la fórmula de registro habitual en este tipo de acontecimientos y opta por conservar la banda de sonido ahogada por el bullicio, dejando de lado la imagen de los participantes —que parecería estar tomada con nitidez—. Al igual que en otros momentos del film, estas acciones le permiten a Landgraeber ironizar sobre las características del protocolo militar y diplomático.

Si bien las palabras de este pequeño grupo de asistentes constituyen un lugar común dentro del patrón de pensamiento militar que ayuda a reconstruir el film —en el que fácilmente tienen lugar la legitimación de un régimen dictatorial y la deslegitimación de un movimiento popular—, este fragmento, sin embargo, pareciera extractar la preocupación por la coyuntura política de la Argentina y, en especial, la intranquilidad que cualquier manifestación de disconformidad podría generar. Pero a diferencia de finales de la década de los años sesenta, cuando tuvo lugar el Cordobazo, en el presente del film no son los estudiantes los que están en las calles, sino los ancianos —como describe el montaje alternado— cuya vulnerabilidad pasa, entre otras cosas, por no constituir un grupo de presión frente a las políticas de ajuste que estaba poniendo en marcha el gobierno. De este modo, estas palabras se vuelven una cáscara discursiva hueca, un simple lugar común dentro del repertorio conservador, que pareciera decir más de quién lo dice que de la coyuntura argentina de dicho momento.

6. Los viejos y los jóvenes

Estos dichos llaman la atención sobre otra problemática que recorre el film en forma latente sin ser explícitamente problematizada: el factor desestabilizador que constituye la juventud politizada. En el film de Landgraeber, los jóvenes —que según se desprende de la conversación recién analizada, podrían ser pensados como germen de oposición y rebeldía frente a lo existente— aparecen asociados a la obediencia, a partir de su subordinación a la disciplina en el Colegio militar. Son ellos los que reivindican la figura de Jorge Rafael Videla, defienden «la lucha contra la subversión», y sostienen valores conservadores vinculados a la familia, el ejército y la moral cristiana. Como hemos mencionado anteriormente, el lugar de la protesta en *Panteón militar* está corporalizada por las personas de la tercera edad, quienes salen a las calles a reclamar sema-

nalmente por su precaria situación, buscando darle visibilidad a sus reclamos. Se trata en estos casos de unas masas —que más allá de la empatía o del apoyo tácito que en general logran por parte del todo social— remiten por principio a un sujeto caracterizado por su vulnerabilidad.

Al presentar de ese modo el cuadro de situación, *Panteón militar* alude, aún sin proponérselo, a una problemática propia de la época: la transición entre el lugar de los jóvenes politizados de las setenta y la segunda generación post-dictadura que comenzará a participar en las disputas por la memoria en Argentina (Ros, 2012). La visibilización de estas acciones comienza a tomar forma, mayormente, a partir de la emergencia de agrupaciones como Hijos e Hijas por la Identidad (H.I.J.O.S.) promediando la década del noventa, situación que se da en paralelo a la reorganización de los relatos sobre la memoria del pasado reciente. Según explica Gustavo Aprea (2015: 146), en dicho momento comienza a visibilizarse una reivindicación pública y explícita del carácter militante de las víctimas de la represión.

Los años noventa, nota Gonzalo Aguilar (2015: 106-107), son el período en el que surgieron con más fuerza los testimonios que tenían como finalidad recuperar y reivindicar la experiencia setentista. Una porción relevante del cine de memoria, que comienza a surgir en Argentina en dicho momento, tiende a recuperar la perspectiva de la juventud de los años setenta —una juventud anclada en el pasado—, a partir del relato heroico de sus compañeros de militancia⁹. Dicha reivindicación convivirá con la configuración de una nueva línea generacional, la de los hijos, que comenzará a aportar una perspectiva distinta para revisar los hechos y las decisiones tomadas por sus padres.

Ya desde finales de la dictadura, un gran número de jóvenes venía participando y apoyando activamente las iniciativas y acciones promovidas por Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y otros grupos de derechos humanos; pero se trata aquí de movimientos gestados y liderados por generaciones anteriores, cuyo sujeto corresponde a otra matriz (Longoni, 2010). En ese sentido, las nuevas estrategias performáticas que incorporará con posterioridad la agrupación H.I.J.O.S. para intervenir en la vía pública promoverán importantes desplazamientos en lo que refiere a la relación entre jóvenes, militancia y espacio público. La práctica del ‘escrache’¹⁰ popularizada por H.I.J.O.S., ubicará la

[09] Uno de los films que ilustra paradigmáticamente esta situación es *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1994).

[10] Los ‘escraches’ remiten a una intervención sobre el espacio público inaugurado por la agrupación H.I.J.O.S. con el objeto de poner en evidencia ante la opinión pública el rostro de las personas que habían participado de la represión militar y que se encontraban en libertad gracias a las llamadas «leyes de impunidad», en el anonimato, siendo tratados como buenos vecinos.

protesta de los jóvenes nuevamente en la vía pública, en espacios bien definidos que articulan la denuncia de la impunidad, junto con las deudas del pasado en materia de justicia y derechos humanos.

Esta intervención de los jóvenes hijos de desaparecidos en el espacio público también tendrá un importante impacto en la narrativa documental. Traspasando el año 2000, esta generación desarrollará nuevos modos de interrogar el pasado, pensar la memoria y cuestionar la opción por las armas, a partir de su propia experiencia como hijos de desaparecidos. Según observa Pablo Piedras (2012), en estos documentales se destaca el rasgo subjetivo y reflexividad siendo generalmente su móvil el exilio, la emigración, o el reencontro con los orígenes culturales, sociales, nacionales y familiares. En el caso argentino, el giro subjetivo, canalizador de estos cambios, se evidencia emblemáticamente en films como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *M* (Nicolás Prividera, 2007), y *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), entre otros.

7. Reflexiones finales

La crisis de expectativas en el film de Landgraeber es hablada por las distintas simbologías que construye la comparación. A través de ellas, la recurrencia recrea perspectivas poco esperanzadoras, en las que todo pareciera estar perdido. De este modo, el desencanto vuelve irónicamente sobre lo muerto: sobre ideas y prototipos en desuso; sobre cuerpos y monumentos en los cementerios. En el marco del giro neoliberal, las luchas son llevadas adelante por sectores vulnerables, cuya manifestación construye una postal de la dignidad, pero carente de presión sobre los sectores de toma de decisión política y económica.

Traspasando apenas el umbral de los noventa, *Panteón militar* construye un escenario en el que el desencanto aparece como un clima de época generalizado. En él, la desilusión alude tanto a las políticas regresivas en materia de derechos humanos, como a la política económica. El film se muestra particularmente interesado en relevar las continuidades entre dictadura y democracia, la forma en que la primera sobrevive en la segunda y el modo en que la democracia lleva intrínseco el germen de la violencia militar. Estas circunstancias vuelven especialmente relevante la reflexión de Silvia Schwarzböck (2016: 23), quien al respecto sostiene que «...la postdictadura es lo que queda de la dictadura, de 1984 hasta hoy, después de su victoria disfrazada de derrota», y por lo tanto, «[I]o que en democracia no se puede concebir de la dictadura, por más que se padezcan sus efectos, es aquello de ella que se vuelve representable como postdictadura: la victoria de su proyecto económico / la derrota *sin guerra* de las organizaciones revolucionarias / y la rehabilitación de la vida de derecha como la única vida posible» (Schwarzböck, 2016: 23. El resaltado

corresponde al original). La mirada distanciada de Landgraeber, y su ironía, en definitiva, acaso estén haciendo visible la presencia de ese resto¹¹.

8. Bibliografía citada

- ACUÑA, C. y SMULOVITZ, C. (1995). Militares en la transición argentina: del gobierno a la subordinación constitucional, en VVAA: *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, pp. 19-99. Buenos Aires: Nueva Visión.
- AGUILAR, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- APREA, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- CAMPO, J. (2014). *Batallas estéticas reales: Tendencias formales y temáticas en el cine documental político argentino (1968-1989)*, tesis doctoral no publicada. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- CANELO, P. (2006). La descomposición del poder militar en la Argentina. Las Fuerzas Armadas durante las presidencias de Galtieri, Bignone y Alfonsín (1981-1987), en PUCCIARELLI, A. (coord.). *Los años de Alfonsín: ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?*, pp. 65-114. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- CRENZEL, E. (2008). *La historia política del Nunca más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- FELMAN, S. (1995). Education and Crisis, en CARUTH, C. (ed.). *Trauma: Explorations in Memory*, pp. 13-60. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- LONGONI, A. (2010). Arte y política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, 1(1), 1-23. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- MARGULIS, P. (2017). Thinking transition 'from the outside': An analysis of the film *De l'Argentine* by Werner Schroeter. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 3(26), 393-408. Julio 2017.
- MARKARIAN, V. (2004). De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: la izquierda uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos (1972-1976). *Cuadernos del Claeh*, 89, 85-108. Año 27, Montevideo.
- MASSUH, G. y GUARINI, C. (1990). *Medios del Norte. Imágenes del sur. Primer encuentro argentino-alemán sobre producción, distribución, coproducción y fomento del cine documental*. Buenos Aires: Goethe Institut Buenos Aires.

[11] Agradezco a Sebastián Russo sus interesantes reflexiones en torno de estos conceptos vertidos en el marco de *La imagen argentina – tercera edición*, Instituto Nacional de Experimentación y realización Cinematográfica, diciembre de 2017.

- METZ, C. (1974). La gran sintagmática del film narrativo, en AAVV: *Análisis estructural del relato*, pp. 147-153. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- PIEDRAS, P. (2012). La regla y la excepción: figuraciones de la subjetividad autorral en documentales argentinos de los ochenta y noventa. *Toma Uno*, 1. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
- PORTANTIERO, J. C. (1987). La transición entre la confrontación y el acuerdo, en NUN, J. y PORTANTIERO, J. C. (eds.). *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*, pp. 257-293. Buenos Aires: Punto Sur.
- PUCCIARELLI, A. (2006). La República no tiene Ejército. El poder gubernamental y la movilización popular durante el levantamiento militar de Semana Santa, en PUCCIARELLI A. (coord.). *Los años de Alfonsín: ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?*, pp. 115-151. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- ROS, A. (2012). *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- SCHWARZBÖCK, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires, Cuarenta Ríos.
- TRAVERSO, A. (2010). Dictatorship memories: Working through trauma in Chilean post-dictatorship documentary. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 1(24), 179-191.

Para citar este artículo: Margulis, P. J. (2018). Miradas sobre la transición democrática argentina. Un análisis del documental *Panteón militar* (Wolfgang Landgraeber, 1992). *index.comunicación*, 8(1), 255-270.