

DE MALVINAS AL PUNTO FINAL: LA MIRADA DE JORGE DENTI SOBRE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA ARGENTINA¹

*From Malvinas to Full Stop Law: Jorge Denti's
Gaze on Argentina's Democratic Transition*

Paola Margulis²

RESUMEN

Este artículo pone en relación dos films documentales de Jorge Denti, *Malvinas, historia de traiciones* (1983) y *No al Punto Final* (1986) con el objeto de seguir el relato que en conjunto organizan en torno de la transición democrática argentina y observar el modo en que sus estructuras narrativas dialogan con distintos imaginarios e identidades de los años sesenta y ochenta. A la luz de la trayectoria política y cinematográfica de Denti, el artículo focaliza en el uso del testimonio y en la construcción de una épica en torno de la organización del pueblo que pone en tensión distintas perspectivas epocales.

Palabras clave: Guerra de Malvinas; transición democrática; Cine.

1 Este artículo contó con el apoyo de los siguientes Proyectos de investigación: PIP (11220170100584CO) "Identidades del cine político de América Latina. Entre el *tercermundismo* y *las transiciones democráticas* (1960-1990)", Director: Dr. Mariano Mestman, Codirectora: Dra. Paola Margulis Conicet, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires; UBACyT (20020190200344BA) "El espectáculo cinematográfico en Argentina: medios, narrativas, tecnologías y estéticas en cruce (1916-1995)", Directora: Prof. Ana Lía Rey, Codirectora: Dra. Paola Margulis, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires; y PICT (2017-1213) "Identidades del cine político de América Latina. Entre el *tercermundismo* y *las transiciones democráticas* (1960-1990)", IR: Dr. Mariano Mestman.

2 Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Investigadora del Instituto de Investigaciones Gino Germani. Profesora Adjunta de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Ha editado el volumen *Transiciones de lo real: Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*; y ha publicado *De la formación a la institución: El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. E-mail: paomargulis@yahoo.com.

ABSTRACT

This article relates two documentary films by Jorge Denti, *Malvinas, historia de traiciones* (1983) and *No al Punto Final* (1986), with the aim of surveying the story line that, as a group, they organize around Argentina's democratic transition, while observing the mode in which their narrative structure relates to different imaginaries and identities from the seventies and eighties. In view of Denti's political and filmmaking career, the article focuses on the use of testimony and on the construction of an epic surrounding the organization of the people, which bring together different epochal perspectives.

Keywords: Falkland War; Democratic Transition; Cinema.

Este artículo aborda dos obras de Jorge Denti, *Malvinas, historia de traiciones* (1983) y *No al Punto Final* (1986) con el objeto de seguir el relato que en conjunto organizan en torno de la transición democrática argentina. En su devenir, el arco de años que abarcan estos documentales incluye el desmoronamiento del régimen militar con la derrota en la guerra por las islas del Atlántico Sur en 1982, hasta los debates en torno de la Ley de Punto Final³, que puso límite a la posibilidad de perseguir penalmente a los militares culpables de crímenes de lesa humanidad durante la última dictadura. Consideramos que su puesta en diálogo podría echar luz respecto de cómo fueron cambiando ciertas ideas, identidades y reivindicaciones en el proceso de transición democrática.

Estas dos piezas presentan amplias diferencias en lo que refiere a sus contextos de producción, formato y extensión, pero comparten, sin embargo, aspectos decisivos de su estructura narrativa. En el primer caso se trata de un largometraje realizado en el marco de Channel Four,⁴ que aborda

3 La Ley de Punto Final N° 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.

4 El film contó entre sus productores ejecutivos al documentalista y teórico inglés Michael Chanan, junto a los argentinos Jorge Denti y Nerio Barberis. Channel Four era por aquel entonces un joven canal de televisión que presentaba una gran oportunidad para cineastas independientes, de la mano de Alan Fountain (CHANAN 2015).

la guerra que enfrentó a la Argentina con el Reino Unido por las islas del Atlántico Sur. En sintonía con ciertas lecturas habituales de la época, el film sostiene que la guerra fue tramada siguiendo intereses cortoplacistas por las gestiones de Margaret Thatcher y del General Leopoldo Fortunato Galtieri con el objeto de revertir el deterioro interno que sufrían sus respectivos gobiernos y mejorar su popularidad; y se muestra interesado en exponer el modo en que tanto el pueblo inglés como el argentino fueron víctimas de la manipulación informativa. En ese marco y a partir de los testimonios con los que se identifica, el documental plantea distintos ejes argumentales: la idea de Malvinas como “causa justa” (una guerra librada en defensa de la soberanía nacional frente a un adversario considerado usurpador de un territorio reclamado legítimamente (GUBER 2012); la crítica a la guerra como “aventura trasnochada e irresponsable” debido a la asimetría entre las partes enfrentadas en batalla y principalmente, por la falta de planificación, el abandono en la preparación y en la asignación de equipamiento a las tropas argentinas; y subordinado a esto último, la traición a los soldados argentinos por parte de sus superiores –y según se desprende de la argumentación del film – de su propia patria, debido a los abusos y a la negligencia.⁵

No al Punto Final es una de las piezas que integran la trilogía *La Argentina que está sola y espera (tríptico sobre el país real)* (1986) junto con los medimetrajes *Entre el cielo y la tierra*⁶ y *Pampa del infierno*⁷, realizados por TVAL Producciones. En su conjunto, el diálogo que entablan las tres obras establece un diagnóstico de situación postdictadura que señala distintos aspectos de gravedad, como consecuencias de las políticas puestas en marcha por el régimen militar, y la falla del gobierno democrático en revertir la crisis. Los medimetrajes presentan una estructura narrativa similar –como se verá luego– y cada uno profundiza en aspectos diferentes de ese escenario de dificultades e injusticias: el estado de tierra arrasada luego de la dictadura (*Pampa del infierno*); el lugar de marginación, la

5 Para un recorrido más amplio sobre las claves en que fue leída e interpretada la guerra de Malvinas, véase Guber, 2012.

6 *Entre el cielo y la tierra* aborda la mirada del fraile Antonio Puigjané sobre la transición democrática a la luz de su propia historia y de su vínculo como discípulo de Monseñor Enrique Angelelli, muerto en circunstancias dudosas que permiten suponer que podría haber sido asesinado por el poder militar. El film se concentra en sus ideas, sus prédicas y su cotidianeidad mancomunada a los más humildes.

7 *Pampa del infierno* se basa en el testimonio de José Caetán, intendente de Pampa del infierno, un pueblo en la selva chaqueña. Su testimonio, que organiza el relato, traza el panorama de la “Argentina arrasada” que dejó la última dictadura militar.

situación de desigualdad, las dificultades y las luchas que encara el pueblo (*Entre el cielo y la tierra*); la crisis de la justicia social y transicional (vinculada a los derechos humanos), a partir de la ruptura de las promesas democrática planteada por Alfonsín (*No al Punto Final*). Dadas las acotadas características de este artículo, abordaremos en forma general la trilogía y condensaremos el análisis en *No al Punto Final*, por tratarse de una pieza que trata específicamente problemáticas de justicia transicional (las otras dos, aun cuando problematizan estos aspectos, lo hacen en forma oblicua), y por ser de las tres, la obra que mejor sintetiza la construcción de una épica de organización del pueblo, eje nodal de nuestro análisis.

Más allá de las diferencias entre *Malvinas, historia de traiciones* y los medimetrajes que integran la trilogía, todas estas obras comparten factores determinantes: fueron realizadas al calor de los eventos históricos que tematizan y buscan intervenir en su presente inmediato; presentan una estrategia narrativa similar que se apoya en la identificación con los argumentos y las experiencias que plantean los testimonios, y elaboran una estructura de montaje que construye una épica en torno de la organización popular. La puesta en sistema de *Malvinas, historia de traiciones* y *No al Punto Final* permite ver cómo los mismos recursos narrativos se relacionan de distinto modo con imaginarios e identidades de los años sesenta y de los ochenta (que tienen distinto peso en sus recorridos argumentativos), influidos, desde luego, por la experiencia del terrorismo de Estado de los setenta y por la situación contextual al momento de realización en cada film.

Entre los largos sesenta y los cortos ochenta

El interés de Denti por la problemática de Malvinas posiblemente provenga de su camino previo de militancia, ligado a causas anticolonialistas y del Tercer Mundo. Su trayectoria lo presenta como un actor privilegiado de la escena de los años sesenta. En palabras de Mariano Mestman (2009):

Como meritorio de spaghetti western o protagonizando algún film vanguardista; entre la bohemia porteña, París del '68, el

underground londinense, la contracultura comunal del Trastevere; cerca de Medio Oriente, la Guinea de Amílcar Cabral, el cine político en Pesaro, la Argentina del '73, la Revolución Sandinista o el Festival de La Habana. Jorge Denti estuvo allí; transitó cada uno de esos sitios hasta la extinción de la larga década de la revuelta. Y después, en su exilio mexicano, tampoco dejó de moverse.

Más que argentino, Denti siempre se consideró a sí mismo de “nacionalidad latinoamericana” (FERMAN 2010) y sus acciones se vieron atravesadas por los lazos de la solidaridad tercermundista y principalmente antimperialista, característicos de los años sesenta entendidos como una época (GILMAN 2003, p. 27).⁸ Ya antes de formar parte de Cine de la Base, el realizador había fundado el *Collettivo Cinema del Terzo Mondo* junto a Jorge Giannoni (MESTMAN 2016; FERMAN 2010), y había participado de otras iniciativas de solidaridad con el Tercer Mundo en Medio Oriente, África y el Mundo Árabe. Denti también acompañó con su cámara la revolución sandinista en Nicaragua en 1979, en la entrada del Frente Norte (FERMAN 2010). Se trata de una de las pocas revoluciones a nivel latinoamericano en haber sido registradas por el cine (NAHMAD RODRÍGUEZ 2020).⁹ Según considera Mariano Mestman, Denti encuentra en el proceso nicaragüense la llama que las dictaduras habían arrasado en el Cono Sur (MESTMAN 2009).

Es precisamente la trayectoria de Denti y el particular tamiz de su mirada lo que tiñe el modo en que el director encara la compleja problemática de Malvinas, al ponerla en serie con las luchas de liberación nacional latinoamericanas (como las de Nicaragua y El Salvador), que guardan cierto vínculo con los años sesenta; y al mismo tiempo, al constatar, por supuesto, que este acontecimiento señala el desmoronamiento del

8 Claudia Gilman realiza una reflexión, conceptualización y contextualización sobre los años sesenta entendidos como época. Evitando fechar o definir una época en función de ciclos calendarios terminados en cero, la autora define esta noción como “...el campo de posibilidad de existencia de un sistema de creencias, de circulación de discursos y de intervenciones” (GILMAN 2003, p. 19).

9 La participación de Bertha Navarro, Jorge Denti, Nerio Barberis y Gonzalo Infante en el Frente Norte ayudó a registrar la insurrección y sirvió de base para la realización de los films *Nicaragua los que harán la libertad / Nicaragua, Those Making Freedom* (NAVARRO, 1978) y *Victoria de un pueblo en armas / The Victory of an Armed People* (NAVARRO y Cineastas Latinoamericanos, 1979) (NAHMAD RODRÍGUEZ 2020, p. 239).

régimen militar en Argentina, el peso de las dictaduras de los sesenta en el continente y la conexión de estos sucesos con problemáticas vinculadas a las denuncias sostenidas por los organismos de derechos humanos (instancia que anuncia, inevitablemente, el fracaso del proyecto de los sesenta). El desarrollo de los acontecimientos influirá, desde luego, en el modo en que las denuncias de los crímenes de lesa humanidad perpetrados durante el terrorismo de Estado irán ganando cada vez más visibilidad, aspecto que se observa en la narrativa posterior de Denti.

Como se sabe, la larga década del sesenta ha sido pensada a partir de los acontecimientos que tuvieron lugar en distintos países del llamado Tercer Mundo (JAMESON 1997). Influidos por la algeiz de un contexto mundial en el que tenía lugar la revolución cubana, los movimientos de descolonización africana, la guerra de Vietnam, la rebelión antirracista en Estados Unidos, y diversos focos de rebeldía estudiantil, los sesenta han sido pensados como una época global, caracterizada por la percepción de que el mundo estaba a punto de cambiar y que los intelectuales tenían un papel importante en esa transformación (GILMAN 2003, p. 37). Mariano Mestman alude a la dimensión contracultural – aquella que remite a las nuevas sensibilidades y subjetividades sesentistas asociadas a procesos de modernización cultural y experimentación artística – y también a la radicalización política vanguardista tercermundista, como dos imaginarios propios del 68^o en el mundo (MESTMAN 2013, p. 196). En lo que refiere específicamente al audiovisual, el movimiento de los Nuevos Cines Latinoamericanos articula, precisamente, esa instancia de visibilidad y colaboración entre los países latinoamericanos, en una atmósfera que cruza la vanguardia estética y el compromiso político.

Los sesenta como época crucial en el proceso de mundialización y de politización revolucionaria de América Latina, fueron enmarcados y fechados tomando en cuenta distintos hitos y procesos de movimientos contestatarios (GILMAN 2003; MESTMAN 2016; CRISTIÁ 2021). En algunos casos su extensión ha sido pensada desde la revolución cubana (entre mediados y fines de la década del cincuenta), hasta las dictaduras latinoamericanas, tomando como referente el golpe militar que dio fin al gobierno socialista de Salvador Allende en 1973 (GILMAN 2003). Otros autores prefieren utilizar el término “*global sixties*” para aludir al tramo que va de la guerra de Argelia en 1954 hasta el inicio de la guerra civil que se desencadenó en Nicaragua tras la revolución en 1979 (ZOLOV 2014).

Esta última periodización organiza una serie más amplia en torno de los procesos revolucionarios de los sesenta y permite entender cómo algunos elementos y sensibilidades propias de esa época, se mantuvieron en algunos sectores activos por largo tiempo, incluso luego de las dictaduras latinoamericanas, como en el caso que aquí nos ocupa.

En cuanto a los años ochenta, en lo que refiere a la situación política en América Latina, esta época se presenta, en principio, como un bloque mucho más corto, marcado por las experiencias de las dictaduras latinoamericanas de los setenta, que resultará inmediatamente opacado por el giro neoliberal asociado a los años noventa (cuyo comienzo, podría fecharse, incluso, en la segunda mitad de la década del ochenta). Los escalonados procesos de restauración democrática en distintos países de América del sur influyen en que los ochenta se asocien con un clima de recuperación de libertades, de valoración del sentido de lo público y se establezcan como un momento de diagnóstico y revisión histórica, luego del horror de las dictaduras.

Distintos estudios enmarcados en las ciencias políticas y en la sociología de las transiciones permiten delimitar algunas de las ideas que se fueron fortaleciendo durante los años ochenta. Según apunta Cecilia Lesgart (2002), la transición democrática marca la constitución de una idea de límite que determina lo no querido de allí en más como proyecto de sociedad: el autoritarismo. A su vez, el concepto de democracia – depreciado o tildado de burgués durante los sesenta – pasará a ser revalorizado en la postdictadura y se opondrá al de autoritarismo. Luego de las dictaduras, la noción de democracia es homologada a la figura de una “promesa” que ha de cumplirse con el comienzo de una nueva historia (CANELO 2006; PUCCIARELLI 2006). Pero más allá de estos aspectos, como sostienen Claudia Feld y Marina Franco (2015, p. 10), en Argentina la restauración democrática no trajo un “cambio instantáneo de valores” que promoviese la condena masiva e inmediata a la represión y a las violaciones a los derechos humanos, sino que estos desplazamientos se fueron dando en forma gradual como parte de un proceso en el que tuvieron gran trascendencia la publicación del informe *Nunca más* en noviembre de 1984 y el juicio a los excomandantes en 1985.

Como parte de las transiciones entre dictaduras y democracias, la reivindicación de la violencia por parte de esta militancia como instrumento legítimo de ciertas metas políticas pasará a ser reemplazada por la denuncia de las prácticas que violaban la integridad física o psíquica de los

ciudadanos (MARKARIAN 2004; CRENZEL 2008). En lo que refiere al audiovisual, siguiendo a Javier Campo (2017), es en el cine del exilio donde empieza a evidenciarse dicha transición de los discursos revolucionarios a la denuncia humanitaria. Por otra parte, las sensibilidades de los ochenta serán plasmadas también en la interacción con otras tecnologías, como el video, que tendrá distinto peso e incidencia en cada país, pero que en su conjunto convoca a realizadores del continente a partir de encuentros y agrupaciones que se piensan a sí mismos como latinoamericanos y que proponen debates y desafíos para el audiovisual que plantean disidencias respecto de las premisas asociadas a los Nuevos Cines Latinoamericanos, característicos de los sesenta (DINAMARCA 1990; LIÑERO 2010; AIMARETTI 2021).

Un espacio discursivo transicional

Este artículo sostendrá como hipótesis que tanto Malvinas, historia de traiciones como *La Argentina que está sola y espera (Tríptico sobre el país real)* – que contiene al mediometrage *No al Punto Final* – contribuyen a la conformación de un espacio transicional efímero en el que conviven aún ciertos ideales e identidades de los años sesenta junto con otros propios de los ochenta. Al hablar de transición aquí, no nos referimos al proceso de transición democrática, sino que aludimos a una instancia de cambios y desplazamientos de elementos presentes en la matriz de la mirada de Denti que, por supuesto, influyen en la forma de presentar y argumentar en torno de estas problemáticas. Este espacio transicional reposa en la visión particular de Denti sobre estos temas antes que en una situación generalizable a otros films de la misma época. El arco narrativo que construyen en serie estas dos obras permite seguir cómo se van reconfigurando algunas ideas, cambiando de énfasis y protagonismo en función del contexto. A nivel estético, esta mirada que podemos observar en estos films se apoya en dos elementos narrativos nodales: (A) la función movilizadora del testimonio (que profundizaremos en el apartado “El testimonio”), y (B) la construcción de una épica que no es la de la guerra y sus vencedores en batalla (KOHAN 1999), sino otra diferente, que responde a la organización del pueblo, o de

ciertos sectores sociales que en cada film se identifican con el pueblo, en oposición al “imperio”, la institución militar, las políticas de inequidad económica y social, etc. (que desarrollaremos en la sección “La épica de la organización del pueblo”).

En efecto, tanto el uso de los testimonios como la construcción de una épica en torno de la visibilización de la organización y movilización popular permiten establecer una continuidad con el cine previo de agitación política (propio de los sesenta), al tiempo que dialogan con el cine que Jorge Denti realizará durante la transición democrática argentina. Sin embargo, como resulta evidente, tanto los testimonios como la focalización en la movilización popular funcionan de diferente modo en distintos momentos del denso bloque de los años sesenta, y desde luego también en los ochenta, en especial como corolario de la narración de dos derrotas, como son los casos de la guerra de Malvinas y la promulgación de la Ley de Punto Final, que puso un límite a la promesa de condenar a los culpables de crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura.

Una voz desde el exilio

Al igual que otros documentales tempranos sobre la guerra, *Malvinas, historia de traiciones* responde a las características del documental expositivo, construido en base a una locución argumentativo-pedagógica que se apoya en imágenes ilustrativas, entrevistas a especialistas, testimonios de excombatientes, obreros e integrantes de organismos de derechos humanos; estructura que resulta habitual en el documental para televisión. Como todo documento, el film conserva distintas marcas de su presente histórico, que afectan, desde luego, su materialidad. Uno de los más evidentes remite a la voz *over* que, por supuesto, condensa el punto de vista asumido por el documental, y que en este caso está pronunciada en un español neutro que se diferencia en forma y entonación respecto de las locuciones habituales en Argentina. La alusión a las Madres de Plaza de Mayo, una referencia sin duda muy local, pronunciada con ese acento neutro, pareciera condensar sensorial y afectivamente la circunstancia del exilio mexicano de Denti (como se corrobora también en otros films que

comparten la denuncia humanitaria en circunstancias similares).

Por otra parte, la voz que Denti alza desde el exilio se distancia, en muchos sentidos, de la postura en torno de Malvinas que habían asumido distintos grupos de militantes exiliados – principalmente Montoneros y otros sectores de izquierda –, que habrían brindado su apoyo a la guerra (CONFINO 2018; VITULLO 2012).¹⁰ La perspectiva que Denti asume desde el exilio se ubica cronológicamente luego de finalizado el conflicto y adopta un posicionamiento crítico que considera a la guerra como parte del accionar del terrorismo de Estado y como una mala estrategia que da por tierra las negociaciones que se venían dando por vías diplomáticas.¹¹

El recorrido histórico que plantea el documental está centrado en la reconstrucción de los vínculos de intercambio que supo mantener el Reino Unido con la Argentina. Al igual que otros documentales tempranos sobre Malvinas, la voz *over* del film se encarga de contextualizar el entramado histórico de relaciones que rodearon a las islas desde el siglo XVI y sus vínculos con navegantes de distintas nacionalidades. El relato, por supuesto, pronto focaliza en el histórico rol imperialista de Gran Bretaña, su fracaso en el intento de colonizar a la Argentina en las fallidas invasiones de 1806 y 1807 y, finalmente, su triunfo en imponer ese objetivo inicial a través de sus políticas de comercio. En ese contexto, las Malvinas son presentadas como el símbolo del imperialismo inglés en territorio argentino, una posición de dominación que en el presente del film ya le pertenece a Estados Unidos.

En los posteriores documentales de Denti sobre la transición democrática argentina, el recurso de la voz *over* ya no está presente. Sin embargo, esta misma función pedagógico-argumentativa es delegada a un/a único/a testificante, protagonista de esas obras – Hebe de Bonafini, presidenta de Madres de Plaza de Mayo en el caso de *No al Punto Final*; el fraile Antonio Puigjané en *Entre el cielo y la tierra*; el intendente José Caetán en *Pampa del infierno* – cuyo testimonio asume también características expositivas, mientras las imágenes, en general, son subordinadas a un rol

10 Hernán Confinó (2018, p. 351) explicita que la dirigencia de Montoneros habría ofrecido su colaboración a la dictadura en base a un reclamo territorial que consideraba justo, independientemente de que fuera vehiculado por sus enemigos (esta colaboración finalmente no llegó a concretarse). Por su parte, Vitullo (2012) recupera la posición de un grupo de exiliados peronistas nucleados en el Grupo de Discusión Socialista de México en apoyo a la guerra.

11 Entrevista personal con Jorge Denti, 27 de marzo 2012.

ilustrativo (MARGULIS 2020). El formato del mediometrage posiblemente influya en la condensación de distintas funciones en la misma persona – el testimonio, la argumentación, la voz editorial.

En todas las piezas de la trilogía la experiencia de la dictadura resulta constitutiva de la narración y desencadenante del conflicto, situación a partir de la que se evalúa y denuncia el contexto en el presente del film. En *No al Punto Final* el rol testimonial de Bonafini se asocia a su experiencia institucional como presidenta de Madres de Plaza de Mayo, antes que a su experiencia subjetiva; y el peso de su evaluación recae en lo que considera el incumplimiento de la promesa democrática por parte del en aquel entonces presidente, Raúl Alfonsín. Si bien, como indica el nombre del film, su objetivo central es intervenir en la discusión pública para evitar la promulgación de la Ley de Punto Final, este eje es solo el puntapié inicial de una crítica estructural al modo en que Argentina estaba avanzando en el proceso de consolidación democrática. Los reclamos de Bonafini incluyen, también, la demanda de libertad de presos políticos en democracia, la denuncia de las complicidades entre la institución eclesiástica y las Fuerzas Armadas durante la dictadura, además de una crítica general al estado de situación de desigualdad que ubica en posición de desamparo a amplios sectores sociales.

Tanto en *No al Punto Final* como en *Malvinas, historias de traiciones* los argumentos esgrimidos a través de los testimonios son el motor de arranque de la movilización popular heterogénea en la que confluyen distintos sectores hacia el final y que construye una épica de la organización popular.

El testimonio

Tanto en *Malvinas, historia de traiciones* como en *No al Punto final* notamos una identificación tácita con algunos testimonios asociados mediante la estrategia de montaje con la causa popular. Como se sabe, a diferencia de las entrevistas, que reponen un saber especializado a través de una palabra autorizada, los testimonios reconstruyen experiencias personales únicas e intransferibles (APREA 2015). Según explica John

Beverley (2004, p. 2-3), el testimonio exige solidaridad en la medida en que se asume siempre como verdadero, y su autoridad ética y epistemológica deriva del hecho de que sabemos que el o la testimoniante ha vivido en primera persona la experiencia narrada. En el caso de ambos films de Denti objeto de análisis, la voz testimonial no se construye excluyentemente a partir de la experiencia subjetiva, sino que se establece en el cruce de experiencias personales y colectivas. Esto quiere decir que las voces testimoniales representan a la persona y al colectivo que las contiene – organismos de derechos humanos, excombatientes, obreros, miembros de la iglesia, etc.

A diferencia de *No al Punto Final* donde la voz testimonial de Hebe de Bonafini, única que se despliega en el documental, sintetiza la función argumentativa y la mirada editorial, en el caso de *Malvinas, historia de traiciones* el formato del largometraje da más espacio al despliegue de voces divergentes a través de entrevistas a agentes especializados. El largo flujo de entrevistas aborda los puntos álgidos del conflicto entre Argentina y el Reino Unido en su histórica disputa por las islas. El montaje de estas voces de autoridad, tanto del lado inglés como del argentino – referentes del mundo de la intelectualidad y de la política, del sector militar, del periodismo y de la organización obrera, entre otros –, construye un fluir cuyo efecto de sentido es la organización de un diálogo coral tácito en el que los distintos entrevistados parecieran hablarse, responderse y – en algunos casos – provocarse los unos a los otros.¹² Mientras que en *Malvinas, historia de traiciones* las entrevistas a especialistas se asocian al clásico “rostro parlante” en el que se destaca la figura estática de los participantes; los testimonios, en cambio, son acompañados por acciones colectivas: movilizaciones en el espacio público en defensa de los derechos humanos, acampes, ollas populares, acciones de visibilización de las condiciones laborales de los trabajadores, etc.

En *Malvinas, historias de traiciones*, los testimonios se asocian principalmente con tres grupos de agentes con los que se identifica la posición editorial del film: (1) los excombatientes argentinos, en especial

12 Esta construcción en base a entrevistas repone la discusión y los principales argumentos en torno de la soberanía de las islas, las negociaciones frente a organismos internacionales, la sospecha de armas nucleares en la zona de conflicto, la crítica situación interna que atravesaban el gobierno de Thatcher y el régimen militar argentino, la manipulación de la información durante el conflicto bélico, entre otros.

aquellos grupos movilizados que aparecen en forma simétrica al comienzo y al final del documental; (2) los obreros argentinos, que en este film se identifican con las declaraciones y acciones de los trabajadores de Volkswagen, organizados contra los despidos; y por último, (3) los organismos de derechos humanos, sintetizados en las figuras de Madres de Plaza de Mayo y Adolfo Pérez Esquivel (premio Nobel de la Paz). Son los testimonios de estos tres grupos los que nombran y explicitan en primera persona los conflictos y argumentos que el documental asumirá como propios. Más allá de su heterogeneidad, estos tres sectores aportan una palabra testimonial, una experiencia fáctica y una movilización pública que el documental asocia al pueblo, y que se oponen, por principio, al régimen dictatorial y/o al “imperio”:

(1) Como resulta evidente, el testimonio de los excombatientes vertebró el conflicto principal del film ya desde de su aparición inicial, que brinda crudos detalles sobre su falta de preparación, la carencia de abrigo y equipos en el campo de batalla, pero también, y fundamentalmente, a partir de la voz de aquellos sectores que entienden la guerra de Malvinas como parte de las causas de liberación nacional y latinoamericana. Varios de los testimonios y de las acciones más contundentes de este grupo son reservados para el tramo final del film y destacan ciertos puntos en común entre Malvinas y otras guerras de liberación latinoamericana, como las de Nicaragua y El Salvador. Uno de ellos sostiene:

Son pueblos que lucharon por lo que luchamos nosotros en las Malvinas, fue por liberarse del imperialismo. Es la continuación de la guerra de la independencia, porque todavía no estamos liberados, todavía tenemos yugos acá. (...) porque la lucha de Malvinas no solo compromete a Argentina, sino que compromete a toda América Latina.

Si bien, como se sabe, la causa de Malvinas está ligada a la defensa de ideales nacionalistas y antimperialistas desde 1833, en estas palabras se advierte un tono y la alusión a causas tercermundistas que recuerdan las reivindicaciones de los años sesenta, que todavía estaban activas en algunos sectores y agentes sociales en ese momento – recordemos que Denti había acompañado con su cámara la revolución en Nicaragua apenas

tres años antes. Ubicadas hacia el final del documental, estas declaraciones testimoniales asumen un rol conclusivo y se asocian con los ideales que acompañan en imágenes la marcha final que da cierre al documental, y que sintetizan en el film la organización del pueblo. Al mismo tiempo, este grupo de excombatientes que se organiza y asume una posición activa, funciona también como contracara y tal vez como búsqueda de superación de la figura del soldado dominado en batalla, víctima de los abusos de sus superiores – la figura de “los chicos de la guerra” cristalizada en esa misma época –,¹³ y conduce parte de la “lucha contra la traición” (contra el abuso de sus superiores inmediatos y también, a un nivel más general, contra el régimen totalitario que los mandó al campo de batalla como parte de una “aventura trasnochada e irresponsable”).

(2) Los testimonios de los obreros, por su parte, contribuyen a sostener el mismo imaginario antimperialista vinculado al sesentismo y aportan una clave de lectura contextual sobre el porqué de la ocupación de las islas el 2 de abril. Sus voces narran en primera persona las experiencias en la marcha que desafió al régimen militar el 30 de marzo de 1982 y que es interpretada como una de las circunstancias que desencadenaron la guerra dos días más tarde.¹⁴ Pero también son estos testimonios los que aportan complejidad al relato, al evidenciar las contradicciones de lo que sería una lucha por la liberación nacional sostenida por las fuerzas de la dictadura argentina –la liberación del pueblo a manos de sus mayores opresores–, planteando distintos interrogantes e hipótesis contrafácticas sobre qué podría haber pasado si Argentina, en el marco del régimen dictatorial, “ganaba la guerra contra el imperio”. Mientras que algunos obreros ven en el régimen dictatorial “el representante del imperialismo en Argentina” y

13 Luego de la derrota en la guerra, los soldados argentinos (en su mayoría exconscriptos que la campaña triunfalista sostenida por los principales medios de comunicación había presentado como “héroes”) pasaron a ser considerados como “los chicos de la guerra”, víctimas de los abusos de sus superiores. Esta denominación cristalizó en el libro homónimo de Daniel Kon (1982), que sería luego transpuesto al cine por Bebe Kamin (1986) con el mismo nombre y se convertiría en uno de los films-emblema del período.

14 El 30 de marzo de 1982, en medio de una dura crisis recesiva y bajo la implícita búsqueda de reapertura democrática, tuvo lugar la primera movilización masiva convocada por la Confederación General del Trabajo (CGT) bajo el lema “Paz, pan y trabajo”. Esta marcha constituyó un punto de inflexión, por significar la recuperación de la calle como espacio de manifestación y protesta pública en un contexto de opresión y violencia, y fue leída como uno de los detonantes de la ocupación de Malvinas dos días más tarde. Previsiblemente, la manifestación fue duramente reprimida y culminó con un muerto y al menos cien detenidos. Para un análisis de otras manifestaciones públicas que rodearon la problemática de Malvinas, véase Varela 2013.

su derrota frente a Inglaterra como una traición al poder militar por parte del gran poder imperial sintetizado en la alianza Estados Unidos-Inglaterra; otros reivindican la causa antimperialista que se encuentra en la base del conflicto bélico y consideran el hipotético triunfo militar argentino tan solo como una primera y breve etapa de lo que esperan podría haber sido un proceso de liberación del pueblo.

(3) Por último, los testimonios y las acciones de los organismos de derechos humanos aportan la denuncia de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la dictadura, la reivindicación de valores democráticos y abonan a la lectura de Malvinas como parte del accionar del terrorismo de Estado. En el film de Denti, son ellos los que hablan de los “desaparecidos de Malvinas” y ligan la denuncia de los horrores de la guerra a los crímenes cometidos por la dictadura.

A la luz de su contexto histórico, *No al Punto Final* pareciera retomar la voz (3) presente en *Malvinas, historia de traiciones* y darle un total protagonismo a la luz del peso que esos temas fueron ganando en la agenda pública. Los años transcurridos desde 1983 hasta 1986 muestran, como es esperable, el modo en que luego del Juicio a las Juntas y de otros procesos abiertos contra los militares, la justicia transicional reforzó su lugar como parámetro sensible para evaluar la consolidación democrática. Si bien la idea de acotar la persecución penal a ciertos casos ejemplares dentro de las cúpulas militares – y organizaciones armadas –, y de distinguir grados de responsabilidad entre los integrantes de las Fuerzas Armadas estuvo presente desde el comienzo en la plataforma de Alfonsín (LANDI y GONZÁLEZ BOMBAL 1995; ACUÑA y SMULOVITZ 1995; JELIN 1995), el curso dramático que asumieron las circunstancias influyó en que la emergencia de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida fuese vivida por grandes sectores de la sociedad como una reversión insalvable en las posibilidades de defender los valores democráticos y el Estado de derecho.

En dicho marco, el discurso de Bonafini en *No al Punto Final* destaca los desencuentros entre las demandas de las Madres y las políticas del gobierno de Raúl Alfonsín. Bonafini muestra su disconformidad ante la conformación de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP) – debido a su carácter extraparlamentario y por carecer de facultades coercitivas para obligar a los militares a declarar (CRENZEL 2008, p. 61) – en vez de la conformación de una Comisión bicameral en el Parlamento; y por supuesto, rechaza las políticas de “reconciliación

y perdón” sostenidas por la iglesia católica –situación esta última, desarrollada con mayor profundidad en *Entre el cielo y la tierra*.

En sintonía con las lecturas propias de la época, Bonafini evalúa el desarrollo del gobierno de Alfonsín contrastándolo con la “promesa democrática”, un compromiso que en su discurso asume amplias dimensiones. Según destaca Bonafini, Alfonsín “...prometió investigar hasta las últimas consecuencias, prometió pagar solo la deuda externa real, prometió que íbamos a recuperar la documentación que tenían los servicios de inteligencia para saber qué había pasado con cada uno de los desaparecidos”. Pero desde su perspectiva, la democracia también se corresponde con ideales más amplios:

Para nosotros la democracia es (...) Estado de derecho pleno. Democracia es que todos tengamos posibilidades de estudiar, que todos tengamos trabajo digno, que todos tengamos vivienda digna, que todos los argentinos alcancemos a vivir realmente como seres humanos, que no haya mortandad infantil por hambre, que no haya inundaciones, que no tengamos villas de emergencia donde la gente vive casi a la intemperie, que la vida sea el don máspreciado, que sea defendido. Para nosotros democracia y Estado de derecho es donde (sic) todos tengamos el mismo derecho. Donde los trabajadores ganen para poder mantener a sus familias. (...) Un Estado democrático es donde (sic) todos alcancemos los medios de comunicación para poder pronunciamos.

En ese sentido, aun cuando el discurso de Bonafini se organiza en función de conceptos que adquieren gran relevancia y centralidad en los ochenta – principalmente la democracia como garantía de justicia e igualdad –, sus reclamos se acomodan a las distintas dimensiones, y en especial, a las decisiones tomadas en materia económica, que marcan indirectamente la derrota del proyecto de los sesenta.

En síntesis, son el protagonismo y los argumentos de estos grupos testimoniantes lo que justifica y vertebra en ambos films la necesidad de la organización popular. Es la fuerza del testimonio lo que sostiene su épica. El posicionamiento de estos sectores y de sus demandas, aporta a esta épica ciertos ideales (heterogéneos, desde luego, en ambos films), entre los que

se destaca la unión nacional y latinoamericana, la lucha antimperialista, la denuncia humanitaria y la condena del terrorismo de Estado.

La épica de la organización del pueblo

La épica de la organización del pueblo que funciona como uno de los articuladores de *Malvinas, historias de traiciones* no construye un heroísmo a partir del desempeño en el campo de batalla – como podría esperarse a partir de la temática de la guerra –,¹⁵ sino que funciona como un recurso narrativo estructural, también presente – aunque con diferencias y matices, como veremos – en la trilogía *La Argentina que está sola y espera (Tríptico sobre el país real)*. A nivel narrativo, esta épica se sostiene en un estilo tendiente a editorializar a través de la musicalización y a elaborar una estrategia de montaje que destaca el potencial organizativo del pueblo. Este mecanismo se va tramando fragmentariamente a lo largo de la narración en un *in crescendo* que exhibe inicialmente las condiciones de miseria, precariedad productiva e injusticia social, atribuidos a la mala gestión y a la negligencia gobernante – por medio de planos fijos y de *travellings* que recorren las ruinas de fábricas cerradas y abandonadas, hogares carenciados, huelgas de hambre, inundaciones, etc. –, y una banda sonora que refuerza el tono sombrío y agónico de la situación. Esta instancia sigue una lógica causal y funciona como justificación de la iniciativa que sostiene, como respuesta, la organización del pueblo en tanto fuerza de lucha. El ensamble popular se va gestando en forma gradual y vectorizada a lo largo de estos films, hasta llegar a constituir un sujeto unificado y fuerte, hacia el final. Esto se logra por medio de una estructura de montaje tendiente a la adición, que va sumando distintas demandas populares a través de los testimonios,

15 La crítica literaria y cinematográfica han coincidido al notar que la narración del conflicto por las islas del Atlántico Sur no admite una épica, ingrediente fundamental en las narrativas bélicas. Martín Kohan (1999, p. 6) explica que la literatura planteó con gran rapidez su propia versión de la guerra de Malvinas. En ella se destaca el objetivo de “zafar y no de vencer” a partir de la única meta que es la supervivencia. En sintonía con el planteo de Kohan, la épica de la organización del pueblo que funciona como uno de los articuladores de *Malvinas, historias de traiciones* no construye un heroísmo a partir del desempeño en el campo de batalla, sino que funciona como un recurso narrativo estructural que atraviesa distintas obras de Denti por aquellos años (no necesariamente vinculadas temáticamente a la guerra).

que son a su vez reforzados y complementados por imágenes de carteles, pancartas, pintadas en las paredes, y manifestaciones de distintos grupos en la vía pública. La visibilidad fragmentada de estas demandas a lo largo de estos documentales (acompañada por los argumentos que aportan las entrevistas y los testimonios) construye el efecto de confluencia – de sectores heterogéneos – en una única marcha final masiva que los congrega y/o articula a todos, y que los presenta como un actor fortalecido. Esta forma de mostrar al pueblo lo exhibe como un agente colectivo “corporalizado” (en contraposición a la “rostrificación” (AGUILAR 2015) que se observa en las entrevistas a especialistas), volcado hacia distintas acciones que ocupan el espacio público y que son captadas también en forma dinámica por una cámara en movimiento. La épica de la organización del pueblo se compone, entonces, de cuerpos colectivos móviles que asignan un sentido político al espacio público.

En *Malvinas, historia de traiciones* el punto de inicio de la visibilidad pública de estas marchas y demandas aparece tempranamente en la introducción del documental, en una manifestación cuyas consignas evidencian su oposición a la dictadura y al modo en que fue encarada la guerra de Malvinas.¹⁶ En forma simétrica, tanto los testimonios como esta manifestación en el espacio público encontrarán una continuidad (y un cierre) en los momentos finales del documental. Pero más allá de ese anticipo, el punto de giro en esta construcción se dará recién en el último tercio – una vez agotado el despliegue de los principales argumentos a través de las entrevistas –, a partir del momento en que el documental alude a la rendición argentina. Es la derrota en la guerra, y principalmente, el naufragio del régimen militar, lo que reasigna al pueblo un rol protagónico en las imágenes (y en el relato). Llegados a este punto, una secuencia permite ver a la policía formada en dos cordones frente a una masa de manifestantes que no retrocede ante su presencia, mientras corea “el pueblo unido, jamás será vencido” y luego “se va’ acabar, se va’ acabar, la dictadura militar”; antes de las corridas, los gases y la represión. A partir de este punto de giro que coincide con la derrota, se condensa la incorporación cada vez más frecuente de manifestaciones populares diversas. En el último tramo del documental, la voz over destaca la operación de la organización como instancia constitutiva del pueblo, en un tono que conjuga la descripción, la

16 Los cánticos que corean los manifestantes sostienen: “Los pibes murieron, los jefes los vendieron”, y también, “Galtieri, borracho, mataste a los muchachos”.

arenga y la expresión de deseo:

Aún en el escepticismo, con tantas puertas cerradas ante sí, **el pueblo argentino** se reorganiza y exige que se cumpla el proceso de democratización. No oculta, nunca ocultará su firme vocación de lucha. El deseo de corregir viejos errores, la ansiedad de ver su patria liberada. La dictadura militar, cercada entre el derrumbe económico, la presión internacional y la exigencia de justicia de un pueblo que no olvida los múltiples crímenes, intentó salvar su existencia lanzando el país a una **aventura sangrienta**. Una vez más mostró su ineptitud. La guerra llegó a su fin. **La guerra contra la traición ha comenzado.** (Resaltado mío).

El pasaje recién citado explicita el punto de giro en la épica de la organización popular que, como sostiene el narrador, da inicio a la lucha contra la traición encarada por el pueblo.

Este esquema se traslada, por supuesto, a la marcha final que toma lugar en el centro porteño, en un espacio que condensa una fuerte carga simbólica: la Torre Monumental (conocida como la “Torre de los Ingleses”) ubicada en Retiro, frente a donde pocos años más tarde se erigiría el Monumento a los caídos en Malvinas. Camino a dicho escenario, uno de los organizadores da una señal de alto a las columnas que vienen avanzando por la calle. Una vez detenidas, se da una escena de acuerdo o de negociación entre algunos de los organizadores de la marcha – reconocibles para el espectador, dado que han prestado testimonio en el film – y la policía, que les pregunta a dónde van, qué es lo que van a hacer y qué cantidad de gente traen. La cámara oficia de testigo – y también de garantía– en esta negociación que desnuda parte de los engranajes de la organización de los sectores movilizados, y acompaña a los manifestantes y a los uniformados hasta el móvil policial (un Ford Falcon)¹⁷ donde se terminarán de definir las pautas del acto; un acuerdo elidido, al que finalmente, el espectador no accede. Esta elipsis establece una diferencia entre los mecanismos de organización evidenciados y aquellos otros no develados al espectador, y destaca en ese mismo acto la propia operación

17 El Ford Falcon es el modelo de automóvil con el que se asocian los secuestros y otras maniobras clandestinas perpetradas durante la dictadura.

organizativa por sobre el acuerdo concretado. La consigna “patria sí, colonia no” acompaña la vuelta al movimiento de los manifestantes por la calle hasta el lugar donde tendrá lugar la concentración. A continuación, las imágenes del acto son acompañadas con el pedido de un minuto de silencio por los compañeros caídos en la guerra, y luego la quema de las banderas británica y norteamericana – en un gesto claramente antimperialista. De inmediato, el tema “Solo le pido a dios” en la voz de León Gieco – uno de los himnos humanitarios de aquellos años – funciona como articulador de un montaje de imágenes heterogéneas que incluye distintas marchas de las Madres de Plaza de Mayo, vistas de las calles de Londres y de Buenos Aires, el embarque de Royal Marines hacia el Atlántico Sur, el socorro a soldados heridos en campo de batalla, manifestaciones, etc. La musicalización que acompaña las imágenes sostiene un ritmo que ya no es el de la agitación y la incitación a la rebelión de las masas – como sucedía muchas veces en el cine de agitación de los sesenta –, sino el de un videoclip de los ochenta que recupera, sin embargo, algunas luchas y reivindicaciones que irán ganando cada vez más fuerza y visibilidad por aquellos años, como las que llevan adelante Madres de Plaza de Mayo y otros organismos de derechos humanos.

Esta tendencia se corrobora en *No al Punto Final*, obra en la que observamos esta misma estrategia de montaje, pero esta vez en torno de las ideas y argumentos sostenidos por Bonafini. El plano medio de la presidenta de Madres de Plaza de Mayo – de pie en lo que pareciera ser un patio interno, vistiendo un tradicional poncho y el pañuelo blanco en su cabeza (insignia de las Madres de Plaza de Mayo) – es sostenido con leves variaciones a lo largo del documental, articulado a otras imágenes que dialogan con su testimonio. Estas imágenes que son alternadas con la de Bonafini se subordinan a dos finalidades: (1) ilustran sus afirmaciones, (2) se ajustan a la construcción de la épica en torno de la organización del pueblo, a través de manifestaciones en el espacio público, a menor o mayor escala. El formato del mediometraje posiblemente influye en la simplificación de la estructura del film y en las formas depuradas que adopta la épica de la organización popular. Los planteos de Bonafini que exponen la desigualdad social y el estado de carencia del pueblo son ilustrados con vistas de ollas populares que tratan de alimentar a un gran número de niños, plantas industriales en venta, niños en medio de inundaciones, huelgas de hambre, etc., que se acomodan temáticamente a cada uno de sus argumentos. En simultáneo, estas imágenes son articuladas con otras que evidencian la organización de sectores sociales heterogéneos

asociados al pueblo – trabajadores, presos políticos, estudiantes de nivel inicial, etc. Estas manifestaciones populares son presentadas en forma fragmentada, pero mantienen una continuidad progresiva en el film que produce, como resultado, la sensación de que asistimos a la preparación de un evento que se está gestando. La presentación conjunta de imágenes de la carencia y del descontento (que exponen las causas de la manifestación), junto con aquellas otras que muestran la acción gradual y colectiva de distintos grupos, genera como efecto la expectativa en torno de algo movilizador que podría suceder más adelante, capaz de cambiar el curso de los acontecimientos.

Este recurso es utilizado, por ejemplo, para presentar la protesta de presos políticos en tiempos de democracia. Así, un *travelling* va siguiendo los rostros sonrientes de los presos sentados en la ventana de un penal a cierta altura, acompañándolos en su movimiento mientras se van pasando, mano en mano, la tela que van desenrollando entre las rejas. Distintos fragmentos de esta escena son desplegados progresivamente durante el documental, para presentar como resultado, un plano general que exhibe ahora la bandera desplegada (que tapa por su gran dimensión parte importante del edificio) y permite leer: “Solidaridad, unidad y lucha para la liberación”. Estas y otras movilizaciones de protesta que se van desplegando a lo largo del film construyen un devenir que va de lo micro – con situaciones a pequeña escala que involucran a pocos actores sociales (más allá de que estos episodios sean generalizables) – a lo colectivo, a través de marchas y manifestaciones en la vía pública, varias de ellas multitudinarias, para confluir hacia el final en la emblemática marcha de las Madres alrededor de la Pirámide en la Plaza de Mayo, como síntesis de la unión popular y de la lucha humanitaria.

A modo de conclusión: la lectura de las imágenes entre épocas

Al presentar en imágenes al pueblo movilizado, en las calles, *Malvinas*, *historias de traiciones* y *No al Punto Final* sostienen vínculos con toda una línea de cine de agitación política que tuvo una eclosión durante el largo bloque de los años sesenta. Esas imágenes recuerdan la arena

como un recurso frecuente en ese cine, a partir del intento de movilizar al espectador, sacudirlo de su rol pasivo y convertirlo en protagonista de la lucha por la liberación, recuperando la máxima de Frantz Fanon: “todo espectador es un cobarde o un traidor”. Estos elementos, desde luego, encuentran un apoyo y una identificación con el testimonio como fuente de verdad. Sin embargo, como resulta evidente, el contexto postdictadura impone un marco interpretativo de las imágenes de la movilización popular distinto del de los primeros sesenta y del de los tiempos de dictaduras. Los documentalistas, explica Jane Gaines (2018, p. 14) utilizan imágenes de cuerpos luchando porque quieren que el público continúe esa misma lucha. Sin embargo, la recepción varía de acuerdo con el contexto, dado que es “...solo en la conexión con momentos o movimientos, que se podía esperar de los films una contribución al cambio social, y que en sí mismos ellos, no tenían ningún poder para afectar las situaciones políticas” (GAINES 2018, p. 6). Gaines también sugiere que estos momentos en los que opera la generación de ambientes y de climas por medio de la musicalización extradiagética, o donde la estrategia de montaje resalta la fuerza de la organización popular, son también aquellas instancias que expresan una mayor creatividad, en las que la “sobriedad” que caracteriza por principio al documental (NICHOLS 1991), es relegada en pos de establecer un vínculo más estrecho con el espectador (GAINES 2018, p. 24). La creatividad, en estos casos, es destinada a sostener una arenga, una incitación al pueblo hacia la acción, a través de recursos que impactan en las emociones del espectador. Como es de esperarse, ya a partir de la derrota de Malvinas se anuncia para este tipo de compilaciones una lectura más evocativa que incitativa.

Por otra parte, el registro de las masas movilizadas en las calles no solo resulta una imagen frecuente en los sesenta, sino que, desde luego, constituye también un recurso recurrente en los ochenta. Resulta frecuente en los documentales de la transición, el motivo visual de las grandes columnas de manifestantes avanzando detrás de banderas de agrupaciones políticas que ocupan todo el ancho de las avenidas, las plazas colmadas de personas que desbordan la pantalla, etc. Pero en estas imágenes recurrentes de las multitudinarias marchas –que tienden a enfatizar el espacio público recuperado, el retorno de la vida político-partidaria, etc.–, las masas son presentadas en forma transparente, como algo “ya dado”, sin evidenciar sus mecanismos de organización. Lejos de presentar la constitución de los muchos como resultado de un mecanismo transparente, en Denti

observamos estructuras de montaje igualmente elaboradas para destacar, esta vez, la maniobra de armado de esas columnas de gente, dado que en sus films esas operaciones funcionan como símbolo de la fuerza y del potencial de lucha, el resultado de un ensamblado que reúne y que convoca a distintos sectores y sus demandas en contraposición a los grupos de poder que reproducen una situación de injusticia social.

En *Malvinas, historia de traiciones* estos elementos se destacan al nivel de la estructura general del relato, en su estrategia de montaje, pero condensan también en algunos momentos de registro, especialmente aquel que remite a la escena de negociación con la policía, previo al desarrollo del acto principal. Se trata de una instancia que en general los documentales no muestran – ya sea porque no acceden a ella o porque no la consideran relevante –, pero que en este caso permite seguir los entretelones y condensa la capacidad del pueblo para organizarse. En el caso de *No al Punto Final* esta instancia es recreada por la fragmentación de los momentos de movilización, que generan como efecto la expectativa en torno de la organización de distintos sectores populares. Y es precisamente esa capacidad de organizarse lo que confiere la fuerza y la capacidad de lucha del pueblo (una capacidad que en los ochenta es sugerida en forma potencial).

Otro tanto se podría decir del testimonio, cuyas características y utilización varían de los sesenta a los ochenta. Al respecto, Mariano Mestman (2013) ha señalado el modo en que hacia fines de la década del sesenta distintos grupos de cine político recuperaron el testimonio en tanto expresión de una comunidad o colectivo que se pensaba incorporada a las obras, donde el cineasta se postulaba como facilitador de la voz popular; mientras que en la década del ochenta el testimonio se vincula a problemáticas asociadas a los derechos humanos. Resulta clave en este razonamiento, nuevamente, el trabajo de John Beverley (2004), quien explica que el testimonio fue un recurso para las luchas armadas de liberación en América Latina y del Tercer Mundo hacia la década del sesenta, pero su canonización está más ligada a la fuerza militar, política y económica de la contra revolución posterior a 1973. Según describe Beverley, el testimonio estuvo íntimamente vinculado a las redes de solidaridad internacional de los movimientos revolucionarios, a las luchas ligadas a los derechos humanos y en defensa de la democracia. Separado de los contextos de estas y de otras luchas humanitarias, el testimonio pierde su poder estético e ideológico (BEVERLEY 2004, p. 77).

Tal como puede apreciarse, la fuerza del testimonio en *Malvinas, historia de traiciones* reposa en la convivencia entre estas dos instancias: la defensa de los ideales latinoamericanistas y antimperialistas, propia de los sesenta, pero también en la denuncia de los crímenes de lesa humanidad asociados al terrorismo de Estado, que ganarán más fuerza en el transcurso de los ochenta. *No al Punto Final* corrobora la tendencia de protagonismo de las denuncias humanitarias avanzando en los ochenta, pero las identidades e ideales de los sesenta no desaparecen, en la medida en que muchas veces el horizonte democrático al que se aspira está planteado a través de la mirada y el testimonio de agentes fuertemente marcados por la experiencia sesentista.¹⁸

Malvinas, historias de traiciones permite observar el modo en que transicionan estas dos maneras de pensar el conflicto: la guerra es explicada y narrada apelando, muchas veces, a términos, argumentos y fórmulas sesentistas; y al mismo tiempo, es denunciada a partir de aspectos humanitarios que tenderán a acentuarse durante los años ochenta. En *La Argentina que está sola y espera (Tríptico sobre el país real)* predomina la denuncia humanitaria subsumida bajo la imagen de lucha de Madres de Plaza de Mayo, pero los parámetros que se usan para definir nociones clave, por momentos, dejan entrever consignas y trazos de experiencias previas. El arco de años que separa *Malvinas, historia de traiciones* respecto de *No al Punto Final* permite observar el modo gradual en que se van dando estos desplazamientos. Posiblemente en esa transición se condense parte importante de la complejidad de las claves de lectura que estos films aportan para interpretar conflictos tan densos.

18 Esto se observa, especialmente, en *Entre el cielo y la tierra* (una de las piezas que integran el tríptico de Denti) donde los parámetros a partir de los cuales se evalúa el estado de situación general son establecidos por Antonio Puigjané, un sacerdote formado al calor de la experiencia con el movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo y como discípulo de Monseñor Agelelli, comprometido con la “iglesia del pueblo”.

Bibliografía citada

ACUÑA, Carlos y SMULOVITZ, Catalina. “Militares en la transición argentina: del gobierno a la subordinación constitucional”. En VV.AA.: *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995, 19-99.

AGUILAR, Gonzalo. *Más allá del pueblo: Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

AIMARETTI, María. “El Movimiento Latinoamericano de Video en su cita boliviana”. *Ñawi: Arte Diseño Comunicación*, Escuela Superior Politécnica del Litoral, Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual, Vol. 5, N°1, 55-73, 2021.

APREA, Gustavo. *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial, 2015.

BEVERLEY, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 2004.

CAMPO, Javier. *Revolución y democracia. El cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires: Ciccus, 2017.

CANELO, Paula. “La descomposición del poder militar en la Argentina. Las Fuerzas Armadas durante las presidencias de Galtieri, Bignone y Alfonsín (1981-1987)”. En PUCCIARELLI, Alfredo (coord.): *Los años de Alfonsín: ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2006, 65-114.

CHANAN, Michael. “The British Contingent in Montreal”. *Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, Montreal, Vol. 24, No. 2, Numéro spécial | Special Topic: Montréal, 1974: Rencontres internationales pour un nouveau cinéma (Fall / Automne 2015), 2015 (96-108).

CONFINO, Hernán Eduardo. *La contraofensiva estratégica de Montoneros. Entre el exilio y la militancia revolucionaria (1976-1980)*. Tesis de Doctorado en Historia. Universidad Nacional de General San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales. Directora: Dra. Marina FRANCO, 2018.

CRENZEL, Emilio. *La historia política del Nunca Más: La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008.

CRISTIÁ, Moira. *AIDA: Una historia de solidaridad artística transnacional (1979-1985)*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2021.

DINAMARCA, Hernán. *El video en América Latina. Montevideo*: Centro de Estudios Audiovisuales y Fundación Cultura Universitaria, 1990.

FELD, Claudia y FRANCO, Marina. “Introducción”. En FELD, Claudia y FRANCO, Marina (Dir.): *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Centro de Cultura Económica, 2015, 9-21.

FERMAN, Claudia. “‘Mi país era América Latina’: Testimonio de Jorge Denti, cineasta de la Revolución Sandinista” 20 (Winter 2010), 2010. http://istmo.denison.edu/n20/articulos/1-ferman_claudia_form.pdf.

GAINES, Jane. “Mimesis política. Introducción: (25 años después) y las luchas políticas por venir”. *Revista Cine Documental*, n°17, 2018.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.

GUBER, Rosana. *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

JAMESON, Fredric. *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción, 1997.

JELIN, Elizabeth. “La política de la memoria: el movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina”. En VV.AA.: *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995, 101-146.

KOHAN, Martín. “El fin de una épica”. *Punto de Vista* n° 64, 1999, 6-13. doi: <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/07/pdv64.pdf>

KON, Daniel. *Los chicos de la guerra*. Buenos Aires: Galerna, 1982.

LANDI, Oscar y GONZÁLEZ BOMBAL, Inés. “Los derechos en la cultura política”. En VV.AA.: *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995, 147-192.

LESGART, Cecilia. “Usos de la transición a la democracia. Ensayo, ciencia y política en la década del ochenta”. En *Estudios sociales – Revista Universitaria Semestral*, año XII, N°22-23, Santa Fe, Argentina, Universidad

del Litoral, 2002, 163-185.

LIÑERO, Germán. *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros, 2010.

MARGULIS, Paola. “Expectativas en transición. El tratamiento filmico de las leyes de Punto Final, Obediencia Debida y los indultos en el documental argentino de la restauración democrática”. En MARGULIS, Paola (ed.): *Transiciones de lo real: Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Buenos Aires: Librería, 2020, 105-128.

MARKARIAN, Vania. “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*, n. 89, v. 27, 2004, 85-108.

MESTMAN, Mariano. “Al compás de la revuelta. Jorge Denti más allá del cine y la televisión”, en Retrospectiva de Jorge Denti, en *Catálogo del XI Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos (FICDH)*, 2009. Disponible en: https://www.imd.org.ar/festivales/festival11/festival/secc_retroj_d_sp.php

MESTMAN, Mariano. “Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina”. En MESTMAN, Mariano y VARELA, Mirta (coords.): *Masas, pueblo, multitud en el cine y la televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 2013, 179-215.

MESTMAN, Mariano. “Argel, Buenos Aires, Montreal: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973-1974)”. *Revista Secuencias – Revista de historia del cine*, N° 43-44, Madrid, 2016, 73-94.

NAHMAD RODRÍGUEZ, Ana Daniela. “Mexicans in Nicaragua: Revolution and propaganda in Sandinista documentaries of the University Center for Cinematographic Studies (CUEC-UNAM)”. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 17, n° 2, 2020, 233-251.

NICHOLS, Bill. La representación de la realidad. *Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1991.

PUCCIARELLI, Alfredo. “La República no tiene Ejército. El poder gubernamental y la movilización popular durante el levantamiento militar de Semana Santa”. En PUCCIARELLI, Alfredo (coord.): *Los años de Alfonsín*:

¿El poder de la democracia o la democracia del poder? Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2006, 115-151.

VARELA, Mirta. “La Plaza de Malvinas: el color de la multitud”. En MESTMAN, Mariano y VARELA, Mirta (Coord.): *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 2013, 277-298.

VITULLO, Julieta. *Islas imaginadas: La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

ZOLOV, Eric. “Introduction: Latin America in the Global Sixties”. *The Americas*, vol 70, n°3, 2014, 349-362.

Films citados

DENTI, Jorge. *Malvinas, historia de traiciones*. Channel Four, 1983.

DENTI, Jorge. *La Argentina que está sola y espera (tríptico sobre el país real)* integrado por los medimétrajes *No al Punto Final*, *Entre el cielo y la tierra* y *Pampa del infierno*. TVAL Producciones, 1986.

KAMIN, Bebe. *Los chicos de la guerra*. New Line Home Video, 1986.

ENVIADO EM: 13/09/2021
APROVADO EM: 01/10/2021