

Una mirada en transición. Un análisis del film *Cuarentena. Exilio y regreso*, de Carlos Echeverría

Por Paola Margulis*

(CONICET- UBA)

Resumen

Mucho se ha escrito sobre el documental argentino político de los años sesenta y setenta. Sin embargo, es poco lo que se ha reflexionado sobre el documental político post-dictadura. Este trabajo intentará reponer parte del mapa de producción documental política de los primeros años de democracia, focalizando en algunos films emblemáticos de dicho período que han tenido escasa circulación en el país. Más específicamente, el análisis se centrará en el documental *Cuarentena. Exilio y regreso* del realizador Carlos Echeverría, sobre el retorno a la Argentina del intelectual Osvaldo Bayer luego de su exilio en Alemania durante la dictadura; con el objeto de abordar ciertas problemáticas inherentes al proceso de transición democrática. A partir de la perspectiva ofrecida por el film, se indagará en torno de la reconstrucción de la esfera pública luego de la dictadura, y también acerca del modo en que se re-sitúa la figura del intelectual en dicho proceso. A partir de un recorrido por la producción documental de la década del ochenta, esperamos poder ofrecer una perspectiva de cómo ciertas imágenes comenzaron a relacionarse con lo real luego de la última dictadura militar.

Palabras clave: Cine político – Documental – Transición democrática – Dictadura - Exilio

Summary

Much has been written about Argentinean political documentary during the 1960s and 1970s; however, not much consideration has been given to post-dictatorship political documentaries. This work will endeavor to reconstitute part of the map of the political documentary filmmaking of the first years of democracy, zooming in on some emblematic films of that period which have had scarce dissemination in Argentina. More specifically, the analysis will focus on the film *Cuarentena. Exilio y regreso*, by filmmaker Carlos Echeverría, which deals

* Doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Becaria del CONICET con un proyecto que versa sobre las principales modalidades del documental argentino en la postdictadura. Es docente de la materia Historia General de los Medios y Sistemas de la Comunicación, correspondiente a la misma Facultad. Ha escrito diversos artículos sobre cine documental, el estatuto de las imágenes de archivo, la representación visual de las masas, entre otros temas de su interés. Recientemente ha publicado (2010) 'Imágenes de la violencia. Un acercamiento a algunas imágenes recurrentes en el cine documental post dictadurap'. *Oficios Terrestres* N° 25; 'Leyendas de archivo. Un análisis de algunos fragmentos presentes *El gringo loco. Invierno en la Patagonia*', en Göbel B. y Chicote G. (eds.), *Ideas viajeras y sus objetos: El intercambio científico entre Alemania y América austral*, Iberoamericana – Vervuert, Madrid – Frankfurt, 2010.

with the return to Argentina of intellectual Osvaldo Bayer after his exile in Germany during Argentina's dictatorship. The purpose of the analysis is to address certain problems inherent to the transition process to democracy. On the basis of the perspective offered by the film, research will be made regarding the manner in which the image of the intellectual is relocated in such process. By means of a journey through the documentary filmmaking of the eighties we expect to offer a perspective of how certain images began to relate with reality after the first military dictatorship.

Key words: Political cinema - Documentary - Democratic transition- Dictatorship - Exile

Imágenes documentales de la transición

El fin de la dictadura generó nuevos vínculos entre documental y política. Lejos ya de la urgencia que caracterizó al cine militante de las décadas del sesenta y setenta, el cine posterior a 1983 presenta una perspectiva crítica, proponiendo la reflexión y revisión del pasado reciente antes que la acción. Pese a tratarse de un espacio de producción marginal dentro del cuadro general de producción cinematográfica argentina, el cine documental postdictadura funcionó como un importante generador de imágenes de la transición democrática. Se trata de una coyuntura muy particular, en la que un número considerable de films –si tenemos en cuenta los reducidos parámetros de la producción documental argentina-, accedió a un estreno comercial en salas.¹

En un breve arco de años se estrenaron variados documentales de montaje que tematizan distintos aspectos de la historia política argentina, como *La república perdida* (Miguel Pérez, 1983), *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984), *La república perdida II* (Miguel Pérez, 1985); y unos años más tarde, *Permiso para pensar* (Eduardo Meilij, 1986-88) y *DNI (la otra historia)* (Luis Brunati, 1989). Tal como explica Paulo Antonio Paranagua, en Argentina el éxito del film de montaje coincide con la transición democrática.² En dicho contexto, películas organizadas mayormente en base a metraje de archivo y testimonios –tanto de orientación radical, como peronista-, lograron, en algunos casos, una monumental afluencia de público. Postulados desde el marco de un modelo institucional, se destaca en estos films un modo de producción hegemónico que plantea una narración regulada, la cual intentará revisar en forma moderada los acontecimientos históricos. En estos casos, la innovación formal tenderá a ser resignada en pos de fomentar un ideal de consenso, apoyado en un punto de vista tolerante de enunciador.³ Según describen Ana Laura Lusnich y Clara Kriger refiriéndose a la producción cinematográfica del decenio 1983-1993, "Las películas hacen hincapié en la necesidad de reconocer las bondades y miserias de los movimientos populares de la historia".⁴

¹ El bajo grado de institucionalización del espacio de producción documental argentino hace que no existan cifras oficiales sobre el número de documentales argentinos producidos durante el período analizado, razón por la cual, nos basamos en un listado organizado por Josefina Sartora (publicado como anexo en el libro Sartora, J. y Rival S. (eds.) (2007) *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, pp. 189-207. En base a dichos datos, podemos advertir que entre 1976 y 1982 se estrenaron ocho documentales, los cuales abordan temáticas relativas a la ecología, música y cultura general.

² Paranaguá, P. A. (2003) 'Orígenes, evolución y problemas', en Paranaguá P. A., *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, pp. 13-78.

³ Lusnich, A. L. y Kriger, C. (1994) 'El cine y la historia', en España, C. (comp.), *Cine argentino en democracia 1983 / 1993*. Buenos Aires: Fondo de las Artes, pp. 83-103.

⁴ Ibidem.

El estatuto de "discurso de sobriedad"⁵ propio de los films documentales –el cual tiende a imprimirles el valor de "prueba"–, influyó en el modo en que el público se relacionó con estas imágenes, asignándoles el carácter revelador de una verdad que se habría mantenido oculta durante la dictadura. Desde ese lugar, el ir al encuentro de estos films, fue vivido en dicho momento como una forma más de participación democrática. Por otra parte, la coyuntura también tendió a imprimirle un valor muy particular a ciertos recursos frecuentes en el documental, como la utilización de materiales de archivo. Tal como explica el documentalista Andrés Di Tella, luego del saqueo y destrucción de archivos durante la última dictadura militar, la reconstrucción de versiones de la historia nacional a partir de materiales de archivo, le imprimía un sentimiento liberador a este tipo de films.⁶

El alto grado de visibilidad que alcanzaron estas películas de montaje durante la transición, no hace sino contrastar con otra serie de documentales que apenas alcanzó algún tipo de difusión en el país en dicho momento histórico. Se trata de films que, a diferencia de los recién mencionados, no apuestan a establecer relatos abarcadores sobre extensos períodos de la historia argentina sino que se enfocan, por el contrario, en el pasado reciente. Organizados en función de perspectivas más acotadas –muchas veces focalizando en casos específicos–, estos films no intentan minimizar el conflicto sino que, por el contrario, abren toda una línea de preguntas, incertezas y denuncias en torno de los horrores vividos durante la última dictadura militar. En el grueso de los casos, se trató de documentales que no accedieron a un estreno comercial en salas argentinas, realizados por cineastas exiliados o residentes en el exterior del país.⁷ En el año 1983, antes incluso del retorno de la democracia, Carlos Echeverría filma *Cuarentena. Exil und Rückkehr / Cuarentena. Exilio y regreso* (Carlos Echeverría, 1983, Alemania), sobre la experiencia del historiador y escritor argentino Osvaldo Bayer durante su exilio en Alemania. Cuatro años después Echeverría filmará *Juan, als wäre nichts geschehen / Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987, Alemania). *Juan...* es uno de los primeros trabajos documentales –y posiblemente el único– en entrevistar a militares argentinos que ocuparon altos cargos de autoridad, indagando en torno de su responsabilidad en la desaparición forzada de personas durante la última dictadura militar.⁸ Otros films como *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984, España) y *Las madres de Plaza de Mayo* (Susana Blaustein [Muñoz] y Lourdes Portillo, 1985, Estados Unidos) abordan desde diferentes perspectivas la lucha de las Madres de Plaza de Mayo por recuperar con vida a sus hijos desaparecidos durante la dictadura. En el año 1987 en Argentina, Marcelo Céspedes y Carmen Guarini rodarán *A los compañeros, la libertad*, promoviendo, la libertad a presos políticos.⁹

⁵ Nichols, B. (1997) 'El dominio del documental', en Nichols, B. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires, Paidós, pp.31-63.

⁶ Firbas, P. y Meira Monteiro, P. (eds.) (2006) "Conversación en Princeton. Andrés Di Tella: Cine documental y archivo personal", Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana, pp.17-104.

⁷ El documental realizado en Argentina comenzará a abordar de lleno temas relacionados con la última dictadura recién promediando la década del noventa, con el advenimiento del "cine de memoria". Bajo dicha categoría se ubican documentales como *Montoneros, una historia* (Di Tella, 1994), *Cazadores de utopías* (Blaustein, 1995), entre muchos otros.

⁸ Esta situación no volverá a repetirse luego de promulgadas las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final en Argentina.

⁹ A los fines de esta categorización del cine documental, también se podría recuperar la filmografía de Jorge Denti. Estableciendo varios puntos de contacto con el cine de intervención política de los años sesenta y setenta, y aspirando a inscribir su cine en un marco latinoamericano –el documental *Malvinas, historia de traiciones* (1984) fue proyectado en Argentina, Venezuela, Ecuador, México, Nicaragua, Uruguay y Cuba (Programa de exhibición de Cine Club Núcleo) y aspiraba a exhibirse también en Bolivia y Brasil ("Proyectan un filme sobre el trasfondo del conflicto en las Islas Malvinas", *Excelsior* 02/03/84); el proyecto cinematográfico de Denti entrecruza y desafía las dos categorías de agrupación propuestas. De ese modo, si bien *Malvinas, historia de traiciones* logró un estreno comercial en el país; a diferencia de los otros films de montaje, no ensaya un relato abarcador de la historia argentina, concentrándose, en cambio, en un hecho puntual muy cercano del presente de su filmación -la guerra de Malvinas-, desde una mirada de denuncia. Hacia 1986 Denti culmina la trilogía *La Argentina que está sola y espera* (1986, México), integrada por los cortos *Pampa del infierno*, *Entre el cielo y la tierra* y *No al punto final* (Mestman, M. (2009) 'Al compás de la revuelta. Jorge Denti más allá del cine y la televisión', en el Catálogo del XI

El presente trabajo se concentrará en el film *Cuarentena. Exilio y regreso*, del realizador Carlos Echeverría, en la medida que permite abordar algunos problemas específicos de la transición democrática.¹⁰ Filmado al calor de la efervescencia pre-electoral, el documental funciona como una instantánea de un momento efímero y excepcional: aquel que atestiguó las elecciones democráticas todavía en tiempos de dictadura; abriendo una entrada de análisis para pensar el proceso de re-organización de la esfera pública argentina a partir de la re-incorporación de la vida partidaria. La posición expectante que asume el film –en tanto se identifica con la mirada distanciada de un exiliado político- constituye una vía privilegiada para estudiar *cómo los hechos históricos se tornaron relato*.¹¹

Ahora bien, a pesar de responder a profundas preocupaciones de la realidad política argentina, *Cuarentena...* encontró grandes dificultades de circulación en el país. Este factor responde a distinto orden de causas. Para empezar, el espacio de producción documental argentino correspondiente a la década del ochenta era muy reducido. La posibilidad de formarse como documentalista en Alemania, país en el que el documental constituía una práctica profesionalizada, le brindó ciertas particularidades a las películas iniciales de Carlos Echeverría. Sus primeros films recibieron el apoyo de la Alta Escuela de Cine y Televisión de Munich, institución en la que el realizador desarrolló sus estudios sobre documental; y le brindó, además, la posibilidad de encontrarse cercano a otras fuentes de financiamiento, como los canales de televisión europea. *Cuarentena...* recibió el apoyo económico y se difundió en Alemania a través del canal de televisión alemán ZDF. En Argentina, las limitaciones de un mercado del documental inexistente, y la coyuntura de un momento en el que los valores democráticos no estaban del todo afianzados, impidieron que el film pueda ser emitido por la televisión pública (Canal 7).¹² En el año 2005 la retrospectiva de Carlos Echeverría presentada como parte del programa del 7° Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, ayudó a la difusión de la producción del realizador, desconocida, incluso en la actualidad, por gran parte del público y de la crítica. Sin embargo, tanto la gran relevancia política del film, como su potente valor documental, ameritan un análisis en profundidad.

El exilio en primera persona

Cuarentena... se organiza narrativamente a partir de la historia contada en primera persona del historiador, escritor y periodista Osvaldo Bayer, motivado por el proyecto de retornar a la Argentina para presenciar las elecciones democráticas luego de su exilio en Berlín entre los años 1976 y 1983. Es su voz la que ordena los acontecimientos que se presentan en pantalla y su cuerpo el que es seguido por la cámara. En el film, Bayer atribuye las causas de su exilio a la publicación del libro *Los vengadores de la Patagonia*

Festival DerHumAlc – Cine de Derechos Humanos, Retrospectiva de Jorge Denti). Dicha trilogía vuelve sobre los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura, destacando el rol cómplice de la iglesia; haciendo extensiva la crítica hacia ciertos aspectos de la presidencia de Raúl Alfonsín (se aboga por el juicio a los culpables, por la libertad de presos políticos, y principalmente se rechaza la ley de punto final).

¹⁰ Entendemos aquí la transición democrática como un proceso complejo que se extiende en el tiempo tiempo más allá de traspasado el umbral de las elecciones democráticas. Según la teorización de Juan Carlos Portantiero, 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 (Portantiero, J. C. (1987), 'La transición entre la confrontación y el acuerdo', en Nun, J. & Portantiero, J. C. (Comps.) *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur Editores, pp. 257-293.

¹¹ Masiello, F. (2001) 'Introducción', en *El arte de la transición*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, pp. 11-40.

¹² Ormaechea, L. (2005, Abril 14) 'Cámara descubierta. El documental según Carlos Echeverría', *Sin Aliento* – Diario del Festival Internacional de Cine Independiente, p. 2.

*trágica*¹³ el cual narra la historia de una huelga rural de comienzos de siglo XX cuyo trágico final concluyó en el fusilamiento de 1500 trabajadores a manos del ejército argentino. El escritor también participó como uno de los guionistas del film *La Patagonia rebelde*, dirigido por Héctor Olivera (1974, Argentina). Con la llegada de los militares al poder en 1976, tanto el libro como la película fueron quitados de circulación y el nombre de Bayer pasó a integrar listas negras.

El deseo de Bayer de retornar a su país antes de finalizada la dictadura para presenciar las elecciones democráticas se convirtió en hilo conductor del proyecto de *Cuarentena...*, a la vez que generó ciertos condicionamientos a nivel de la pre-producción del documental. El plazo impuesto por los tiempos electorales, obligó al canal de televisión alemán ZDF a acelerar excepcionalmente el proceso de evaluación del proyecto presentado por Echeverría, permitiendo al realizador contar con el financiamiento requerido para filmar en Argentina antes de las elecciones democráticas.¹⁴ Al mismo tiempo, el deseo de Bayer de retornar al país antes de finalizada la dictadura, también suponía otro tipo de desafíos. Para empezar, estaba el riesgo físico que podría implicar para el intelectual el retorno a un país que no ofrecía aún ningún tipo de garantías para los exiliados políticos. Esto aparece explicitado hacia el comienzo del film, en una discusión que Bayer mantiene en Alemania con otros compatriotas exiliados, en la que éstos le advierten al historiador acerca del riesgo que podría implicar para él su retorno a la Argentina, dado que la represión en dicho país había dado sobradas muestras de ser indiscriminada e irracional. El intelectual responde a dicha inquietud apelando al sentido del humor:

Yo creo que [los militares] se conformarían en pegarme, lo máximo, un par de trompadas, darme una paliza o cumplir con esa cosa tan chistosa de esos dos oficiales que dijeron que ellos lo único que quieren es hacerme tragar los cuatro tomos, página por página. Yo siempre me arrepiento de haber escrito tanto....

Son precisamente dichas conversaciones, portadoras de un alto cariz dramático, las que explican y anticipan la tensión que se vivirá en el momento inmediatamente posterior del film, con el arribo de Bayer al Aeropuerto Internacional de Ezeiza, y la presentación de sus documentos de identidad ante las autoridades. Anticipando el gesto de preocupación de Bayer ante tales instancias, el film establece un paralelismo al intercalar algunas imágenes de archivo correspondientes a la quema de libros "anti alemanes" en Berlín en el año 1933. La lista negra de intelectuales correspondiente a la Alemania nazi es inmediatamente puesta en paralelo con el listado organizado por la dictadura militar argentina. La cámara recorre la lista de nombres hasta detenerse en el de Osvaldo Bayer. Tal como se encarga de destacar el film, tanto el riesgo que amenaza a la figura de Bayer, como la necesidad de su retorno anticipado, remiten al rol que le cabe a Bayer como intelectual. Es precisamente su función como crítico de la sociedad lo que lo vuelve un ser peligroso a los ojos de los militares; y al mismo tiempo, es su rol como testigo de su tiempo, lo que lo motiva a volver para experimentar en carne propia el clima pre-electoral, preguntar y escuchar a su gente.

En tanto intelectual, Bayer recupera dicha capacidad crítica para operar en el espacio público, que desde fines del siglo XIX ha reclamado la elite de pensamiento frente a la política y el Estado.¹⁵ La figura del intelectual resulta inseparable del proceso de conformación de una esfera pública, definida por Jürgen Habermas como un espacio en el cual las personas pueden opinar activa y

¹³ Bayer, O. (1974) *Los vengadores de la Patagonia trágica*. Buenos Aires: Galerna.

¹⁴ Entrevista concedida por el realizador Carlos Echeverría, 18-03-09.

¹⁵ Altamirano, C. (2006) 'Nacimiento y peripecias de un nombre', en *Intelectuales. Notas de investigación*, Bogotá: Grupo Editorial Norma, pp. 17-30.

libremente sobre diferentes temas, sin la necesidad de que dichas personas pertenezcan al ámbito político.¹⁶ Entendida de ese modo, la esfera pública es el dominio de la vida social donde se forma la opinión pública. Ahora bien, los años de dictadura obturaron toda posibilidad de intervención intelectual en la vida pública, pudiendo incluso hablarse "... de una virtual desaparición de la esfera pública en los años del proceso, por lo menos hasta su trabajosa reconstrucción a partir de 1982".¹⁷ Tal como sostiene Francine Masiello, se trata de un momento en el cual "la esfera pública había sido vaciada de su polifonía de voces".¹⁸

La exclusión de la vida pública argentina, desplazó la lucha política de Bayer hacia el exilio. *Cuarentena...* se encarga de mostrar el modo en que desde los márgenes, el intelectual siguió buscando la forma de operar en el –casi inexistente– espacio público argentino, brindándole visibilidad mundial a la problemática de la violencia y desaparición forzada de personas. El film expone el modo en que frente a las cámaras de la televisión, Bayer intentaba dar a conocer al público alemán la situación que en dicho momento se vivía en la Argentina. Otras imágenes lo muestran manifestándose junto a un grupo de personas frente a la embajada argentina en Bonn en el año 1981. La cámara se detiene en el detalle de las fotos de jóvenes y bebés en los carteles y pancartas que sostienen los manifestantes, mientras repiten en alemán la consigna: '¿Dónde están los desaparecidos? Libertad a los detenidos! ¿dónde están los chicos?'. Dichas imágenes encuentran una continuidad en las marchas de la resistencia organizadas por las Madres de Plaza de Mayo de las que Bayer participará a su retorno a Buenos Aires.

Reconstitución de la esfera pública argentina

El modo en que *Cuarentena...* presenta el retorno de Bayer a la Argentina en el año 1983, tiende a reforzar la importancia de la dimensión espacial dentro del film: los espacios resultan tan trascendentes como los sucesos que en ellos se desarrollan. Fundamentalmente, es la dimensión pública de esos sitios lo que los vuelve irremplazables: se nos expone la efervescencia del clima pre-electoral en un país que había sido privado del derecho de reunión en la vía pública (debido al toque de queda decretado por el gobierno militar), así como de toda actividad partidaria.

Cuarentena... aborda el tema de la reconstrucción de la esfera pública argentina a partir de la mirada extrañada de un exiliado, aquel que siente la distancia del tiempo transcurrido acentuada por el aislamiento ideológico pero que, al mismo tiempo, no deja de ser un local, alguien que comparte códigos y sabe cómo manejarse. El acercamiento inicial de Bayer a la Argentina, se da a partir de la exploración de la vía pública. En esta primera aproximación de Bayer a la ciudad, sus movimientos parecieran ser aleatorios. El intelectual no se dirige a un destino pre-establecido, sino que sale a recorrer las calles, a empaparse de la efervescencia del clima pre-electoral. Como en un pensamiento guiado por la asociación libre de ideas, vemos a Bayer conducido por los distintos acontecimientos que se van desencadenando espontáneamente a su paso. El film comparte esa misma fascinación por el presente inmediato, por la acelerada dinámica de los sucesos, y se deja cautivar por los acontecimientos y la euforia que se vive en las calles de la ciudad.

¹⁶ Habermas, J. (1994) *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

¹⁷ Sarlo, B. (1987) 'La función de la literatura en un proceso de construcción de sentidos', en Balderston D., Foster D. y Halperin Donghi T., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial / Institute for the Study of Ideologies & Literature, University of Minnesota, pp. 31-59.

¹⁸ Masiello, F. (1987) 'La Argentina durante el proceso: Las múltiples resistencias de la cultura', en Balderston, D., Foster D. y Halperin Donghi T., *op. cit.*, pp. 11-29.

Este interés en acercarse al espacio público y a la actividad política se vuelve especialmente evidente en un momento en que la cámara deja en segundo plano al historiador –mientras éste mira unos libros en una librería de la Avenida de Mayo–, para dejarse seducir por las proclamas de un militante en favor del Partido Intransigente. El marco del recorrido nos muestra las paredes empapeladas con afiches del partido peronista y puestos callejeros en los que se ofrecen banderas y vinchas de la Unión Cívica Radical. Ubicada entre el tumulto, la lente pierde estabilidad cuando se detiene en el detalle de unos rostros que argumentan con pasión sobre las distintas posibilidades de cada candidato, mientras Bayer indaga en medio de los debates que espontáneamente se van organizando en las calles, los potenciales resultados de las elecciones. La marcha peronista, en el fondo, comienza a entremezclarse con el pregón de un hombre que promueve la fórmula Luder – Bittel. El recorrido de Bayer entre la multitud da paso a la enfervorecida declamación de un hombre que a voz quebrada promociona la lista del Partido de los Trabajadores. La cámara sigue la espalda de Bayer por la peatonal Florida – calle céntrica de oficinas–, mientras éste se abre paso hasta penetrar en el foco de otra intensa discusión. Los hombres trajeados que la sostienen, probablemente sean oficinistas de clase media. En tanto instantánea de un momento de gran relevancia dentro de la historia argentina, aquel que atestiguó la reorganización de la vida pública y la política partidaria todavía en tiempos de dictadura militar, el film nos propone una imagen que también resulta atípica vista desde el presente argentino: la efervescencia de las clases medias, comúnmente consideradas apáticas e indiferentes, haciendo uso del espacio público.

A medida que el film avanza, el furor inicial se va diluyendo y el recorrido de Bayer por Buenos Aires se va volviendo más sistemático. Al igual que una campaña electoral, la trayectoria de Bayer por la ciudad también guarda la lógica de una agenda que tiene previstas visitas a amigos y familiares, y otras instituciones como la Federación Libertaria, La Asociación Madres de Plaza de Mayo, para concluir el día de las elecciones en la redacción del diario *Clarín*. La cámara, que se había acoplado a la dinámica inicial de Bayer, guiada por la espontaneidad y lo imprevisto, irá cobrando mayor rigor y estabilidad a medida que se acomoda a un recorrido un tanto más estructurado. Llegados a este punto, el lugar de extranjería que conlleva la condición de exiliado de Osvaldo Bayer, se traducirá en una mayor distancia por parte de la cámara. En contraposición a la cercanía con la que nos era mostrado el espacio público pre-electoral; los planos generales imperan en la captura de las imágenes concernientes a su círculo privado –su madre, su hermano, y sus amigos–, respetando la intimidad de estos encuentros.¹⁹

Un testigo de su tiempo

En lo que respecta a la estructura general del film, tanto la auto-percepción del historiador, como la planificación del documental, presentan a Bayer como un testigo de su tiempo antes que como un protagonista de la historia que se estaba dirimiendo en el espacio público argentino. Lejos de la categoría gramsciana de “intelectual orgánico”,²⁰ el escenario de la transición que recupera *Cuarentena...* pareciera no dejar otro lugar para el intelectual que el de observador crítico. Quizá consecuencia de la incomunicación que existió durante la dictadura entre intelectuales y sectores populares,²¹ Bayer no integra los movimientos de masas, sino que los ve

¹⁹ El retorno a la Argentina le permite a Bayer re-encontrarse con su madre de noventa años, a quien el historiador temió no volver a ver al partir hacia el exilio (entrevista concedida por Osvaldo Bayer, 14-06-09).

²⁰ Gramsci se refiere a la figura del intelectual orgánico como el encargado de suministrar homogeneidad y conciencia a su clase en el terreno de la economía, lo político y lo social. Ver Gramsci, A. (1975) *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Juan Pablo Editor.

²¹ Sarlo, B. (1987), ‘La función de la literatura...’, *op. cit.*

 DOSSIERS
 “Cine y política”

pasar desde la distancia periférica de un balcón.²² En la actualidad, Bayer atribuye la distancia entre su figura como intelectual y las masas, a la indefinición del pueblo argentino en dicho momento: se trata de un pueblo que había salido a apoyar la guerra de Malvinas y que había llenado las canchas de fútbol durante la Copa Mundial de 1978.²³

Esta crítica al lugar que asumieron las masas durante la dictadura, se vuelve especialmente evidente en el documental, al aludir a la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) de la OEA en septiembre de 1979. A través de imágenes de archivo el film presenta largas hileras de gente aguardando en las calles céntricas de Buenos Aires para asentar el reclamo por los actos de violencia y desaparición forzada de personas. Sin embargo, el audio que acompaña dichas imágenes corresponde al del accionar de otras masas: aquellas que salieron a vitorear el triunfo de la selección juvenil de fútbol en Japón (algunas breves imágenes de los festejos en las calles son intercaladas, incluso, entre las de la visita de la CIDH). La voz encendida de José María Muñoz da paso a un movilero que describe:

Realmente impresionante, Muñoz, celeste y blanco, solamente el obelisco falta, con los colores argentinos el pueblo se ha volcado a las calles. La familia argentina, como es habitual en nuestro querido país, festejando con total corrección esta nueva victoria del fútbol argentino.

Luego de unos instantes, cuando la banda de audio del film finalmente sincroniza con las imágenes de la visita de la CIDH, se puede escuchar aquello que los festejos del mundial estaban silenciando: las acongojadas voces de un hombre mayor y de una mujer denunciando frente a las cámaras de la televisión alemana, la desaparición forzada de sus seres queridos. Esta comparación entre los festejos del mundial y el tormento de aquellos que denunciaban el horror de la dictadura –paralelismo que se tornará recurrente en posteriores documentales y programas periodísticos televisivos al aludir a dicho período- tiene la particularidad de captar el momento específico en el cual el *testimonio*²⁴ comienza a adquirir cierta visibilidad pública –al menos en el exterior del país-, mientras permanecía, en muchos casos, velado a nivel local. Sobre este aspecto, el realizador Carlos Echeverría reflexiona:

Pienso que pocos materiales reflejan en pocos segundos la angustia de ese momento y de esos familiares. Por un lado, está la desesperación de los familiares de desaparecidos por ser escuchados, el haber vencido el miedo y animarse a decir algo porque el periodista es extranjero. Pero por otro lado, el periodista entiende

²² La excepción a esta apreciación se da en el momento en que Bayer acompaña la lucha de las Madres de Plaza de Mayo en una de sus marchas de la resistencia. En dicha oportunidad, el intelectual se involucra activamente con las actividades del colectivo reunido bajo el lema ‘aparición con vida de los detenidos desaparecidos’.

²³ Entrevista concedida por Osvaldo Bayer, 14-06-09.

²⁴ Entendemos “testimonio” del modo en que ha sido definido por Paul Ricoeur, esto es, como “Un relato autobiográficamente certificado de un acontecimiento pasado, se realice este relato en circunstancias formales o informales”. Ricoeur, P. (2004) *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 210. (citado por Aprea, G. (2008)). Tal como explica Gustavo Aprea, el testimonio se sostiene en una interacción *escenificada* ya que se constituye como tal únicamente si participa de alguna manera de la esfera pública. Aprea, G. (2008) ‘El lugar de los testimonios en los documentales argentinos contemporáneos’, en *Actas electrónicas del V Congreso Nacional sobre Problemáticas Sociales Contemporáneas*. Santa Fe, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral.

poco y tiene poca paciencia para escuchar; salta de una persona a otra, desembarazándose del momento; sin repreguntar una sola vez ni registrar en detalle los crímenes que por primera vez salen a la luz en esa vereda de Avenida de Mayo. Siempre sentí que esas personas son escuchadas y abandonadas en el mismo momento".²⁵

De ese modo, *Cuarentena...* al igual que otros documentales de la transición democrática,²⁶ comenzará a re-apropiarse de los testimonios provenientes de los registros televisivos asignándoles una entidad que no tenían en sus utilizaciones originales. Estos documentales tenderán a resituar los testimonios como parte de la organización de una narración, ya no meramente informativa, sino también profundamente crítica, apoyada en una adecuada contextualización. Este proceso tenderá a reforzar la entidad del testimonio en tanto *dispositivo expresivo y ético, portador de un alto potencial político, capaz de promover los derechos humanos y las iniciativas de la justicia transicional*.²⁷

A modo de conclusión: la mirada de un espectador forzado

El retorno de Osvaldo Bayer funciona como indicio de la revitalización de la vida pública argentina; su mirada sirve de diagnóstico respecto de las consecuencias culturales de la dictadura militar. El rol de observador privilegiado que asume Bayer a su regreso se vuelve particularmente evidente en el momento cúlmine de las elecciones. El historiador elige recibir los resultados parciales del recuento de votos, desde el lugar de observación por excelencia: un medio de comunicación, espacio de construcción de la opinión pública. En la redacción de *Clarín*, diario en el que Bayer trabajó quince años (y donde en el presente del film, encuentra dificultades para volver a insertarse laboralmente), recibe información de primera fuente a través de cables de noticias. La cámara de Echeverría muestra la coyuntura histórica a través de la dinámica agitada de un medio de comunicación en el que todos se mueven apresuradamente, inmersos en la cobertura de este suceso de gran relevancia. Dicho escenario destaca la doble exclusión de Bayer: si por una parte sus gestos meditados, inmersos en recuerdos y cavilaciones, poco tienen que ver con la vorágine que se despliega a su alrededor, la mayor distancia la ofrece su voz *over*, explicitando el hecho de que a los exiliados no les fue permitido votar en dichas elecciones.²⁸

²⁵ Entrevista concedida por Carlos Echeverría, 08-05-11.

²⁶ El lugar de importancia que el documental comienza a asignarle a este tipo de testimonios, queda evidenciado en el film *Las Madres de Plaza de Mayo* de Susana Blaunstein (Muñoz) y Lourdes Portillo. El documental comienza con los contundentes testimonios de algunas Madres de Plaza de Mayo pidiendo desesperadamente ayuda ante cámaras de medios de comunicación extranjeros. En esas imágenes, las madres explican que todas las denuncias y testimonios están asentados en la Policía Federal y en el Ministerio de Hacienda, pero aún así, hace dos años que no tienen respuesta. En la desesperación, una de las madres clama: "Todo lo que queremos saber es dónde están nuestros hijos, vivos o muertos. Una angustia porque no sabemos si están enfermos, si tienen frío, si tienen hambre, no sabemos nada. Y desesperación señor, porque ya no sabemos a quién recurrir. Consulados, embajadas, ministerios, iglesias, de todas partes se nos han cerrado las puertas. Por eso les rogamos a ustedes, son nuestra última esperanza. Son nuestra única esperanza".

²⁷ Sarkar, B. y Walker, J. (2010) 'Introduction. Moving Testimonies', en Sarkar, B. y Walker, J. (eds.) *Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering*. New York: Routledge, pp. 1-34.

²⁸ La segregación de la figura del exiliado viene a reforzar las impresiones que en un momento anterior del film había vertido Osvaldo Soriano, en una informal charla de café compartida con Bayer.

DOSSIERS
"Cine y política"

Este lugar de observador privilegiado que asume Bayer, es también compartido por el espectador del film. En la medida en que la película logra capturar vivamente el clima de un momento tan trascendente como efímero en el devenir histórico argentino, su valor de documento se ve enfatizado. Tal como explica Ricardo Manetti, uno de los rasgos de los films de la transición democrática es el documentalismo: "Los films argentinos posteriores a 1983 resultan históricos en cualquier sentido del adjetivo y documentales en el camino de aumentar su valor de prolongación del reconocimiento del material histórico".²⁹ En el caso específico de *Cuarentena...*, la propia vida del film formó parte de la coyuntura de la transición: siguió un mecanismo de circulación similar al de muchos testimonios de Madres de Plaza de Mayo y otros familiares de desaparecidos, al ser difundido originalmente a través de los medios de comunicación extranjeros, para encontrar luego un desfasado impacto en el público local (al que apuntaba inicial y específicamente).

Por otra parte, las dificultades que encuentra Bayer para re-insertarse en el nuevo escenario de la transición, dan cuenta de ciertos cambios y corrimientos en la superficie social, pero también, en la figura del intelectual. Desde una mirada en retrospectiva, Juan Carlos Torre nota la mayor visibilidad que adquiere la figura del intelectual a partir de la transición, modificándose, incluso, el tipo de inserción que ha establecido con la vida pública: "Hoy en día su inserción no se hace a partir de su condición de intérpretes de una voluntad general o de un poder moral trascendente; más bien, es el lugar de conocimientos especializados que se ponen en juego para dilucidar los problemas públicos".³⁰ Este desplazamiento se volverá evidente ya desde el ascenso de Alfonsín, a través de la amplia convocatoria a intelectuales para desempeñar funciones estatales o de asesoría.³¹ Desde esta perspectiva, la voz del intelectual habría tendido con los años a ir abandonando el discurso de ruptura y de impugnación al sistema institucional –propio de las décadas del sesenta y setenta–³² aquel que volvía tan peligrosa la mirada de Bayer y otros intelectuales de su generación ante la mirada de los militares. En cambio, adoptaba el rol de especialista.³³ A través de la subjetividad de la mirada de un intelectual exiliado, *Cuarentena...* anuncia algunos de estos desplazamientos; exponiendo las expectativas abiertas por el nuevo régimen democrático, pero planteando, a su vez, los desafíos para integrar aquello que la dictadura violentamente excluyó.

²⁹ Manetti, R. (1994) 'Cine testimonial', en España, C. (comp.) *Cine argentino en democracia 1983 / 1993*. Buenos Aires: Fondo de las Artes, pp. 257-271.

³⁰ Torre, J. C. (2004) 'Los intelectuales y la experiencia democrática', en Novaro, M. y Palermo V. (comps.) *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa, pp. 193-198.

³¹ Altamirano, C. (1987) 'La Coordinadora: elementos para una interpretación', en Nun J. y Portantiero J. C., *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur Editores, pp. 295-332.

³² Torre, J. C. (2004), *op. cit.*

³³ *Ibid.*