

La memoria en el discurso audiovisual de las juntas militares en Argentina (1976-1983)

Memory in Audiovisual Discourse of the Military Juntas in Argentina (1976-1983)

Mirta Varela¹

<http://orcid.org/0000-0003-0832-6526>

Desde los años ochenta, la historia reciente concebida como una anomalía que es imperativo “recordar para no repetir” es un argumento asociado a la violación de los derechos humanos por parte de los militares. El análisis del noticiero cinematográfico *Sucesos Argentinos* y de films propagandísticos producidos durante la dictadura (1976-1983) muestra que la “necesidad de memoria” había sido un argumento utilizado con anterioridad en los discursos audiovisuales de las juntas militares contra la guerrilla.

Palabras clave: dictadura, memoria, audiovisual, propaganda, Argentina.

*Since the 1980s, as part of looking back on the human rights violations perpetrated by the military dictatorship, recent history has been treated as an anomaly and remembering the atrocities as imperative to avoid repeating the past. An analysis of the newsreels *Sucesos Argentinos* and the propaganda films made during the dictatorship (1976-1983) reveals that the “need to remember” was an argument previously used in audiovisual discourses on guerilla fighters by the military juntas.*

Keywords: dictatorship, memory, audiovisual, propaganda, Argentina.

¹Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/ Universidad de Buenos Aires, Argentina. Email: varelamirta@gmail.com
Submission date: 28/06/17. Accepted: 03/10/17.

Introduction

At the end of the dictatorship that held power in Argentina from 1976-1983, human rights organizations and the administration of newly elected President Raúl Alfonsín were dedicated to making the crimes committed under the regime public knowledge. During the first months of the democratic government, the media's treatment of the state repression of the recent past became such a morbid and macabre spectacle that it was dubbed the "horror show."² The telling of what had occurred before the dictatorship –at the beginning of the 1970s– was generally done in a more documentary style. Despite the difference in tone in these accounts, however, both emphasized the tragic aspect of military repression but not of the preceding history of guerilla movements,³ facilitating the construction of the disappeared as innocent victims (Crenzel, 2010). It was during this period of democratic transition when memory became an ethical imperative (Vezzetti, 2001) for all society: it was a citizen's duty to remember in order to avoid repeating the past, making *nunca más* (never again), the title of the report by CONADEP (the National Commission on the Disappeared), a reality.⁴ Ever since, Argentina has gone through several different stages in what could be termed a history of "struggles for memory" (Jelin, 2002) involving diverse state policies and stances by human rights organizations and other political actors. The media played a critical role in these struggles and mirrored the successive historic transformations in the predominant discourse. However, despite its evolution since the 1980s, the topic of "memory" in Argentina invariably alludes to the need to remember human rights violations under the military regime. Those who attempt to use the term in another sense –like the relatives of victims of guerrilla warfare– are forced to add an adjective and speak of "full memory."

Under this imperative of memory, the crimes committed by the military during the dictatorship are defined as crimes against humanity, state terrorism and genocide. Struggles for meaning have always had a place in Argentina when attempting to establish the hegemony of a certain term to refer to the past. Although these struggles are ongoing,

² On February 26, 1984, the cover story of the magazine *El Porteño* was titled "The Horror Show." On the approach to this topic in newspapers and magazines, see Feld (2015).

³ Examples of the first testimonials from those years include Bonasso (1984) and Giussani (1984).

⁴ CONADEP was founded in December 1983 to shed light on the events that had occurred in Argentina during military rule. The commission's report, *Nunca Más*, was published in 1984 and reedited with a new prologue on the 30th anniversary of the coup d'état in 2006. It continues to be a controversial work even today. For a history of the report, see Crenzel (2014) and for an analysis of the two prologues, see Crenzel (2007).

it is possible to affirm that “memory” is associated with this particular dictatorship, which is treated as a historical anomaly and as such, can be judged in a particular manner.

The purpose of this article is to examine a series of audiovisual sources from 1976-1983 when the topic of memory was already present in official discourse produced during the dictatorship. In most cases, these sources were unavailable for decades and thus overlooked when scholars began venturing certain hypotheses on the role of memory in Argentina.⁵ These materials could contribute to a revision of the association between memory and human rights violation under the dictatorship which, as noted above, has predominated in studies on memory and in public opinion within Argentina.

Though part of the theoretical framework for memory can be found in psychology and philosophy literature (Bergson, 1977), the shift from individual memory to collective memory (Halbwachs, 2011) and the relationship between memory and history (Ricoeur, 2004) prioritized certain unique historical events. In this shift, the Holocaust was rendered “universal trope” (Huysen, 2003).⁶ Huysen warns that the obsession with memory is a sign of our times, one which coincides with a fear of forgetting, noting that “This fear of forgetting articulates itself paradigmatically around issues of the Holocaust in Europe and the United States or of the desaparecidos in Latin America. Both share the absence of a proper burial site, so key to the nurturing of human memory, a fact that may help explain the strong presence of the Holocaust in Argentinean debate” (Huysen, 2003, p. 18). The association between the Holocaust and the dictatorship in Argentina can be seen in certain lexical decisions like the use of the term “concentration camps” (Franco, 2008) and the visual correlates like

⁵ The research on *Sucesos Argentinos* for this article took place at the audiovisual archive of Instituto Gino Germani at Universidad de Buenos Aires before the newsreels had been catalogued. The reconstruction of the information included in this material is an ongoing task; whenever possible, the date or inventory number of the images mentioned (assigned after my research was complete) has been added. In some cases, it was not possible to determine the exact date of the reel; in others, no inventory number had yet been assigned. The *Sucesos Argentinos* collection had been largely overlooked until 2015 when the digitalization of the collection began thanks to a collaboration agreement between Biblioteca Florentino Ameghino (the library that had been entrusted with the reels), the audiovisual archive of Instituto Gino Germani and public television. Some reel excerpts from public television's Archivo Prisma can be consulted online at <http://www.archivoprisma.com.ar/>. *Ganamos la paz* [Peace is Ours] aired on public television on the anniversary of the coup d'état in 2008. In 2011, it was later added to the Film and Dictatorship Collection of Memoria Abierta <http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/e>.

⁶ The author adds that “The Holocaust as a universal trope is a prerequisite for its decentering and its use as a powerful prism through which we may look at other instances of genocide” (Huysen, 2003, p.14).

barbed wire fences, although there was no evidence of such fences in Argentina's detention centers (Almeida, 2013a). In his work *Les Abus de la mémoire* (2000), Todorov summarizes the role of memory and its limits, which have expanded at the same rate as policies of commemoration and monumentalization, and with the transformation of previous detention centers into museums. The aim of this article is not to question the scope or the role of memory but to pinpoint the manner and the moment in which it was attributed with a political use in Argentina.

It is difficult to apply the literature on memory which attempts to explain the "Holocaust as universal trope" (or its local variations) to the type of sources utilized in this article. This is owed not only to the unique historical processes but also to conflicting interpretations. The military discourse has been treated almost systematically from an axiological, political perspective, not an analytical or critical one. As a result, military propaganda has been treated as isolated productions by the military. This approach to these audiovisual pieces is difficult to justify given that those who made the films, commercials and propagandistic programs for the military juntas during the regime had ties to the fields of journalism, film and television. Although it remains challenging to reconstruct the military-civilian ties, networks and continuities in the production of this propaganda, archive materials that had been unavailable for decades can now be analyzed from a critical distance.

The pages that follow analyze the discourse of certain audiovisual sources, focusing on themes and styles in both visuals and speech, and with an emphasis on recurring topics understood as formal expressions repeated with only slight variations and inscribed in stereotype theory (Anscombe, 1995). The recurrent visuals in the archives analyzed for this article include smoke, bloody bodies and university hallways scrawled with political slogans; in terms of speech, syntagms like "the dark night" appear time and again. By examining sources that have largely remained out of sight, this article aims to formulate new questions in a terrain in which the struggle for the truth –or the most acceptable version of the past– often yields interpretations that allow little room for other analyses. It is important to note that the questions this article poses –questions that had not been included as part of the original project– were presented during an investigation of audiovisual sources produced over a longer period. While the research into this more extensive period could produce hypotheses on the continuities between different historical periods, this falls outside the scope of this article. On the other hand, for the methodology employed in this study,

it is important to consider how the empirical analysis led to the formulation of the historical questions.⁷

Inquiring into the role of memory in the official discourse produced during the dictatorship (1976-83) means reformulating certain questions related to the historical periodization in which the years of the regimes are characterized as exceptional. One objective here is to incorporate questions to the analysis of certain audiovisual documents on the way in which these productions constructed meaning on the past, before turning to the issue of the continuity between the discourse of these productions and others made by cultural agents during this and other periods of Argentine history. Periodization is always a working hypothesis and in this case, it was important to avoid imposing a categorized block of time assigned to political/institutional history on an altogether different periodization which could provide insight into the discursive, political and aesthetic traits of the media.

On the pages that follow, I'll start by providing an overview of certain general characteristics of the military's propagandistic discourse under the regime. Later, I'll present the finding of the analysis of two types of audiovisual pieces produced during this period. The first consists of excerpts from *Sucesos Argentinos*, the newsreels that appeared in local theaters in 1938 and soon became crucial audiovisual archives for documentary film production in Argentina. Although the state was not directly involved in producing these newsreels, the stories inevitably reflect the position of the government in power at the time each reel aired. The *Sucesos Argentinos* reports compensate, albeit partially, for the lack of an equivalent archive of television news, which was likely the more common source of information among local audiences during the period the article analyses. As the second type of audiovisual source, I'll examine three short films produced by the armed forces for television: *Ganamos la paz* and *Estoy herido ¡Ataque!* [I'm Injured: Attack!] (both of which aired in 1977) and *Documento final de la Junta militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo* [Final Military Junta Document on the War against Subversion and Terrorism] (aired on April 28, 1983), which will be contextualized through other print media and audiovisual sources from the period. To a certain extent, these documentaries mark the beginning and end of the regime: while the first two documentaries list the causes that led to the coup, *Documento final...* responds to the imminent need to call for democratic elections.

Design and Modernization of an Official Image

⁷ The full investigation involved three separate research projects funded (respectively) by the National Agency for Science and Technology, CONICET and Universidad de Buenos Aires.

Most of the media outlets of Argentina anticipated the 1976 coup d'état and provided indirect support for the military takeover as a way out of "chaos" and the "power vacuum" created by the María Estela Martínez de Perón administration. The articles published in newspapers around this time convey the impression that civil society expected –and even yearned for– the coup, which the military took it upon themselves to portray as the end to a period on several occasions (Díaz, 2002). From the military propaganda that media outlets obeisantly disseminated to the documentaries it produced, military leadership strove to give a precise meaning to the period in history that, in the military's telling, had come to an end. How could the military miss this opportunity to encapsulate the tumultuous years of recent history, creating the first historical tale of a dizzying political period in which the armed forces had played a starring role?

At that time, television predominated Argentina's media landscape. Although the press still had the ability to shape the political agenda and radio remained a popular media source, messages achieved maximum visibility on the television, moving mass audiences. This was demonstrated during the campaign leading up to the presidential elections in 1973 when for the first time, political parties began opting to advertise on television to the detriment of other media outlets (Martínez, 1973). Between 1973 and 1974, television networks were subjected to significant political-economic maneuvering when the government took advantage of the expiration of licenses assigned to private channels to "nationalize" television, leading in practice to state intervention. Thus, when the military seized power in 1976, television was under its control, and though the military claimed to be in favor of free market economics, the channels remained in the hands of the state throughout the regime.⁸ In addition to its control of television, the military junta was also able to intervene in other audiovisual documents without making any structural modifications in the system it had inherited: government loans had always proven indispensable to Argentina's film industry, and the Peronist government (1973-1976) had left in place the censorship it had inherited from the prior military regime. Though iron-fisted intervention remained the norm, it is useful to note how this widespread disorganization at all levels both before and after the coup –and the existing structures for TV and film production– contributed to the military's ability to control the media. In this context, the production of an audiovisual discourse was presented as the "natural" realm for devising an image of the military government.⁹

⁸ This remained the case until several years after the end of the dictatorship. During President Alfonsín's term, only Channel 9 was privatized.

⁹ The interest expressed by the militant group Montoneros to obtain a television channel in 1973 can be seen as additional evidence of the political importance

However, it was not easy for the military junta to build a discourse that would enable the regime to remain in power. Unable to speak in the name of “citizens” (who had not cast a vote for the regime) or of “the people,” (a group that numerous sectors had invoked in their own discourses), the military junta –which prohibited “political activity and political parties”¹⁰– did not hesitate to associate itself with the nation. The “nation,” “homeland” or simply, “Argentina,” were abstractions that conjured up the patriotic deeds of General San Martín’s army in the 19th century, deeds that formed the critical mass of schooling and forming Argentine citizens. The “nation,” however, also encapsulated a series of values that Peronism had fostered during previous years, making this an opportune collective that served as a platform –and a way to invoke– mass radio and television audiences.

The armed forces drew on all resources available to present their government plan as the best solution for the problems that had plagued politicians. The propaganda promoting Economic Minister Martínez de Hoz’s economic plan, for example, involved commercials drawing from the latest advertising techniques along with short films in theaters and on television that were widely watched. The authorship of government advertising is not easy to establish since the most important agencies both predated and outlived the regime. One notable exception is that of publicist David Ratto, who designed a notorious campaign of the military government, “Los argentinos somos derechos y humanos” (“We Argentines are upstanding (right) and human”) launched to coincide with the arrival of the Inter-American Commission on Human Rights (IACHR) in 1979 (Morandini, 2012).¹¹ Just three years later, Ratto would be entrusted with the presidential campaign that culminated with Raúl Alfonsín’s election in 1983. Schusseim (2015), who had been involved with the Di Tella Institute in the 1960s and had worked in advertising ever since, partnered with Fernando Braga Menéndez to start an ad agency that lasted from 1979 until 1988. In his memoir, he notes that many advertising agencies continued to thrive under both democratic governments and military regimes and that the 1976 coup was no exception. In any case, using contemporary design and other resources, advertising played a critical role in helping the military juntas depict a modern-day administration. The stadium furniture and the signs and graphics of World Cup ‘78 and the ATC (Argentina Televisora Color) building constructed as the

attributed to television at the time. During the “Montonero Counteroffensive” of 1979, the group again emphasized television; one of the objectives of their planned takeover was to use devices capable of intervening in broadcast signals in order to send their own televised messages(Astiz, 2005).

¹⁰ Decree No. 6/1976.

¹¹ Additional information on the campaign can be found in “Somos derechos y humanos” (2006). On the field of advertising during this period, see Wajszczuk (2014).

headquarters of the public TV channel were two of several projects carried out by renowned architects and designers whose career effortlessly spanned both democratic and military regimes (Almeida, 2013b).

Government discourse, however, was anything but homogeneous. To make a sweeping generalization, it could be said that the ad campaigns for the regime's economic plan was bolder and more modern than the more traditional campaigns that aimed to justify the "war on subversion." In any case, the distinction is not so simple, and in both cases the past was presented as a stage to be overcome. In terms of economics, that past was synonymous with state intervention; in political and military terms, it was associated with chaos and violence. In any case, the opposition between a dark past and a bright present proved equally productive.

Beyond the stylistic features that the military discourse adopted, it was essential to build a legitimate platform for this discourse. In that regard, Videla's administration used images of civilian support for the armed forces to endorse the measures taken by the regime. The newsreel *Sucesos argentinos* was a common tool for this purpose and cameras followed General Videla "on his scheduled visits to every province of Argentina" where he receives the applause in every city and town. One newsreel after another captures the receptions, ceremonies and parades in provinces like Chaco, Formosa, Santa Fe, Corrientes and Tucumán. Although the regime pointedly attempted to avoid mass gatherings, these were many rallies in public spaces where Videla was the featured speaker. At these events, ritualistic in their repetition, the newsreel captures provincial authorities, church hierarchy, and rows of schoolchildren dressed in public school smocks waving Argentine flags. In a visit to the province of Santa Fe, the newscaster mentions the "usual presentation by the authorities and collaborators." The phrase encapsulates two significant features of these scenes devised by the military authorities: their repetitive nature and the staging of civilian collaboration.

These civilian-military rituals were anything but new. In fact, their audiovisual narrative rested on a tradition sustained by the many de facto regimes since the 1930s. Again, by broadcasting these events, the regime reiterated its dedication to maintaining the customs of a national history unduly interrupted. While most of those who had attended the rallies of the political organizations in the years leading up to the coup were adolescents and young adults, children proved a rapt and enthusiastic public for General Videla's speeches during these visits to the provinces; in the *Sucesos argentinos* reels, these young participants are the face of civilian collaboration. There is, however, something disruptive about the candor of the children waving Argentine flags as the soldiers march past. The newscaster of *Sucesos argentinos* repeatedly insists on the spontaneous nature of the

attendance but the children, brought to the rallies by the adults, are evidence that this is not in fact the case.

Videla also seized on local celebrations as an excuse to visit provinces where he could speak at gatherings that would have attracted a sizable public without him. This is the case of the centennial celebration of the city of Formosa and the grape harvest celebration in Mendoza, where the parading soldiers were replaced by floats and the selection of “Miss Harvest”. In this case, the images evoke scenes from the first Peronist government when parades of decorated floats and the selection of “Miss Work” merged political ritual with visual spectacle (these scenes were also captured by the cameras of *Sucesos argentinos*).

In this way, civil and military rituals were juxtaposed with no apparent conflict. One magnificent example are the reels on the rally held on June 20, 1977 at the monument to the flag in Rosario.¹² The monumentalism that characterized this space made swearing loyalty to the flag into a celebration. The stairs –and the sense of enclosure conveyed by the monument’s shape– provided the well-attended ceremony with a visual breadth that sought to convey popular support for the regime. The doves set free at the end of the ceremony, an epic yet also pacifistic flourish, contributed to the visuals. The flag, on the other hand, was one of the preferred visual symbols of the military juntas. With the sun over the white strip, Argentina’s war flag was an efficient and economical way to join the nation and the armed forces. War was the sphere where the military attained legitimacy and the ceremony in which school children and soldiers swore loyalty to the flag smoothly created a patriotic act that was both civilian and military, one which continues even today: on June 20 each year, children in Argentine schools across the country swear their loyalty to the national flag.

Regular news on government rallies in the provinces served another purpose, that of building the image of a government that was present across the national territory. As the newscaster notes, “the physical presence of the president” permits “a dialogue about the land with all sectors.” The propaganda systematically presents Argentina’s territory as an asset that is both enviable and under threat, though also carefully protected by the military. Several reels filmed in Beagle Channel, for example, reveal the tensions over the country’s borders with Chile.¹³ However, there were also newsreels in which the military government is shown doing civilian work, like handing over the keys to public houses in Puerto Vilelas or inaugurating a “culture car” on a train that traveled across the country.

¹² Díaz, A.A. (producer). (1977). *Sucesos Argentinos*. Argentina: Cooperativa limitada. Consulted in: aaiigg, Catalogued as uPo No. 04095.

¹³ Díaz, A.A. (producer). (1977) *Sucesos Argentinos*. Argentina: Cooperativa limitada. Consulted in: aaiigg, Catalogued as uPo No. 04046.

Without any doubt, visiting the land is a responsibility of those who govern... How many corners of Argentina welcome a national leader for the first time! There's still a long way to go to fulfill the dream of magnificent Argentina, totally united behind an ideal of peace and work!¹⁴

The images in the reels show the land of Argentina through maps, landscapes, dykes and roads. Unlike the urban settings where the masses gathered during the period prior to the dictatorship, the military presented an Argentine with wide open spaces, immense fields, unreachable peaks, clear skies and crystalline waters. These were empty landscapes, but definitively Argentine, scenes of sublime and picturesque beauty as a backdrop the official propaganda. In this regard, the construction of the Tucumán countryside is telling in *Estoy herido. ¡Ataque!*, a propaganda documentary produced by the military as part of Operation Independence in the province of Tucumán.¹⁵ Far from the cliché of Tucumán as the “*jardín de la República*” (“garden of the republic”) –as popularized in the title of a zamba– the vegetation and the rivers are rendered excessive in this film: the Tucumán bush is an intricate, lush quagmire where extremists can appear like wild animals. The Tucumán bush as depicted in *Estoy herido. ¡Ataque!* constantly evokes the Vietnamese landscapes of American film, a landscape dotted with helicopters, soldiers and guerrilla fighters. Tucumán had been declared a “liberated territory” by the Ejército Revolucionario del Pueblo (The People’s Revolutionary Army, or ERP), and thus the military’s occupation of the province conveyed a sense of victory that audiences could recognize. In this case, nation, armed forces and people formed a trinity that allowed recent history to be told.

Recent History

Revising history was a path for building an “appropriate” conception of the national, a notion with precedents in Argentina, and the military government did not hesitate to change school curricula or censor books to achieve this. Yet recent history, which had yet to be written, offered both less resistance and greater urgency for propaganda. Given that there was little consensus on this period, the military worked to establish its own interpretation and convey this to the public. Through some of its documentary films, the dictatorship provided an interpretation of a period, which is at times established as spanning 1969-1976 and, at others, 1973-1976, to fulfill two separate needs of

¹⁴ Díaz, A.A. (producer). (1977) *Sucesos Argentinos*. Argentina: Cooperativa limitada. Consulted in: aaiigg, Catalogued as uPo No. 04098.

¹⁵ Federico Alegre (director) and Raúl Mónaco (cinematographer) are listed in the credits.

the de facto regime. The first was to justify the coup d'état as an indispensable and consensual measure for Argentine society. The other need this block of division fulfilled was the confirmation that subversion had been entirely "eradicated" without any possibility of a "resurgence." The anomalous period before the coup had now passed was the idea, though paradoxically, its threat persisted into the present. While the time frame 1973-1976 was used to evoke memories of a political period under rule of law, the block of time 1969-1976 intended to evince a period of military time, that is, war.

The 1977 documentary *Ganamos la paz*¹⁶ includes television archive images of events like the Cordobazo that had been used in political film as a call to arms;¹⁷ here the same scenes are reinterpreted using an entirely different script. Archive images are the main resource used in *Ganamos la paz* to jog the memory of audiences. This was a common filmmaking technique in the political-militant movies produced in the 1960s and 1970s like *La hora de los hornos*, *Ya es tiempo de violencia* and *Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación*.¹⁸ It's noteworthy, however, that the archive images had not played a significant role in one political film in which memory plays a prominent theme: *Los hijos de Fierro* by director Fernando Solanas.¹⁹

The title of the military documentary, *Ganamos la paz*, outlines its guiding premise: Argentina had been at war, but the armed forces had successfully defeated the enemy and restored peace among the Argentines. In addition to the archive excerpts, mainly black-and-white television footage, the documentary includes some ad hoc images at the beginning and end. The film opens with a scene in color: a tree growing alongside a river, overexposed from the light from the rising sun, which figures like a luminous ball at the center of the shot. This type of kitsch image is frequent in the *Sucesos Argentinos* newsreels

¹⁶ In the credits, Francisco Javier Mendoza is listed as the film's director.

¹⁷ For example, in Juárez, E. (Director). (1969). *Ya es tiempo de violencia*. Argentina: no reference; or Cedrón, J.; Getino, O.; Juárez, E.; Juárez, N.; Kuhn, R.; Martín, J.; Ríos, H.; Solanas, F.; Subiela, E.; Szir, P. (directors). *Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación*. Argentina: no reference. The military used the same archives but didn't always select exactly the same excerpts. For example, in the case of the Cordobazo, they avoided the emblematic scene where one young man throws stones at mounted police, which is forced to retreat in the face of the popular forces.

¹⁸ Solanas, F. and Getino, O. (directors). (1968). *La hora de los hornos*. Argentina: Grupo de cine liberación; Juárez, E. (director). (1969). *Ya es tiempo de violencia*. Argentina: no reference; or Cedrón, J.; Getino, O.; Juárez, E.; Juárez, N.; Kuhn, R.; Martín, J.; Ríos, H.; Solanas, F.; Subiela, E.; Szir, P. (directors). *Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación*. Argentina: no reference.

¹⁹ Solanas, F. (director). (1984): *Los hijos de Fierro*. Argentina: Tercine. Although *Los hijos de Fierro* did not premier until 1984, it had been shot before the 1976 coup d'état.

throughout the 1970s.²⁰ In any case, it is an image that is stylistically divergent from the documentary images used in the rest of the film, with a look that reflects other official propaganda from the period. This color footage –with the texture and tone of advertising shots– introduces and concludes the archive materials used to construct the rest of the film but at the same time are indistinguishable from other propagandist short films produced by the military. In other words, though they could be scenes taken from a film on a popular crooner and ostensibly contradict the official nature of a state documentary about a war, they become an unambiguous part of the hegemonic military discourse. The golden sun at dawn conjures up the sun on Argentina's war flag but also contributes to certain metadiscursive observations on the true nature of the documentary:

The sun is ever-present, lighting everything up, every gathering. Its rays penetrate even the deepest shadows, shedding light on reality. As is the case with all the truths that we see, authentic images, real facts captured by inexorable lenses.²¹

The emphasis on the authenticity of the images speaks of the low credibility of these documents, though it also underlines the tone of admiration/horror before the (incredible) events that are about to be told. After that first scene, *Ganamos la paz* offers an introduction to Argentina: its vast territory, resources, agriculture, livestock, mineral wealth, fisheries and industry. The tone and images chosen for this introduction evoke a long audiovisual tradition. *La Pampa*,²² a documentary shot in 1920 by production company Cinematografía Valle and probably commissioned by the Sociedad Rural Argentina, had depicted Argentina's countryside as a modern industry of sorts years earlier. Unlike the romantic picturesque school of Argentine literature often used to describe the fields of the Pampas, *La Pampa* highlighted modernization in rural footage that would serve as both archive material and the model for numerous later films. In 1978, an ad from Banco de Italia would reiterate this presentation of Argentina as a modern and productive country that had not turned its back on tradition. In this commercial, the staircase leading up to the Law School at Universidad de Buenos Aires (a stark contrast from the

²⁰ See, for example, the end of the episode “Christmas with [Admiral] Massera on the Beagle” that ends with a shot of the sky similar to the natural landscape described above. In: Díaz, A.A. (producer). (1978). *Sucesos Argentinos*. Argentina: Cooperativa limitada. Consulted in YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=s1HzyuOKV74> el 3/10/2017.

²¹ Mendoza, F.J. (Director). (1977). *Ganamos la paz* [film]. Argentina: no reference.

²² Valle, F. (Director). (circa 1920). *La Pampa* [film]. Argentina: Cinematografía Valle.

images of universities overrun by “extremists” that had characterized the period before military rule) is juxtaposed with tractors plowing the land and men on horseback herding the cattle.²³ In his memories, Schusseim (2015), the man who came up with the Banco de Italia commercial in a joint project with his partner, choreographer and theater director Lía Jelín, tells a story in which Admiral Massera congratulates him for the spot, which was titled, “Argentina, my love.” In any case, the introduction of *Ganamos la paz* did not come across as anachronistic.

This introduction also served to characterize a “people who like living in peace” and whose lives had been interrupted by the “international Marxist infiltration.” The documentary pauses at certain milestones which audiences were sure to recollect: the Cordobazo, the kidnapping and murder of Fiat executive Oberdan Sallustro, “the massacre at Ezeiza,” the murder of José Ignacio Rucci, and the political rally held on May 1, 1974. The events the film alludes to occurred between 1969 and 1976 and make it very clear that the armed organizations did not lay down their weapons during the democratic presidency that had begun in 1973. Nonetheless, the succession of tragic events conveys an impression of a time of chaos which was preceded and followed by the days of peace evoked at the film’s beginning and end.

As had occurred in *Sucesos Argentinos* and in certain television commercials, recent history was systematically categorized as a historic exception, a time in which Argentina had strayed from its true path of peace and work. The construction of this period –which had to be encapsulated and overcome– required specific tasks on the part of the media. Editorial Atlántida, for example, released special issues of the popular magazines *Gente* and *Somos* reflecting on the end to this historic period. The cover of *Gente* read: “May 25, 1973-March 24, 1976: Pictures, Events and Testimonies from 1,035 Dramatic Days.”²⁴ The starting date marked the inauguration of former president Cámpora and the end, the coup d’état. The black-and-white photo chosen for the cover was crossed by a red band and included former President Cámpora, Social Wellbeing Minister José López Rega, and former President Estela Martínez de Perón. Notably absent was former President Perón himself, who was thus freed from any responsibility associated with those “dramatic days.”

Ganamos la paz employs both itemization and accumulation to transmit the violence of this period in a wave of images that includes “the destructive flames,” “the cries of hatred,” “the aggressive stones,”

²³ The UBA Law School building was used in several propagandistic spots (for example, one in the series “Argentinos a vencer” [“Argentines will triumph”] during the Malvinas War), its monumental staircase and columns contrasting with the images of disorder and chaos in other buildings of the same university.

²⁴ *Revista Gente*, 1976, Special Commemorative Issue.

and “wanton provocation.” When referring to the “Ezeiza massacre,” the narrator repeats the word “cries” in the same sentence, as if the list alone did not suffice: “Violence explodes, there are gunshots, cries of fury, there are victims and, besides the wailing of the sirens, cries and sighs can be heard.” The “Marxist infiltration” had turned the popular celebrations –like Perón’s return– into acts of violence. Therefore, though disguised to fit in with the crowd, the subversives can be distinguished from the majority of the Argentines who had come to celebrate the event in peace. The Ezeiza massacre is critical to showing the internal division produced by the “subversive infiltration in Peronism.”

June 20, 1973. Perón returns to Argentina for good and groups of political activists gather near Ezeiza airport to welcome him. But the ideological infiltrators have divided the movement, and while the masses are calmly awaiting their leader, the groups of extremists vying for power clash in a truly pitched battle. [...] Many run for their lives as the bullets fly. Others, the anonymous henchmen of chaos who have undergone intensive training, draw military-style weapons and employ the tactics of the urban guerrilla fighters (Mendoza, 1977).

The rhetoric is lofty and baroque but it proves indispensable to “reveal” what had been kept secret from “citizens.” In addition to mentioning the use of disguises and covered faces, *Documento final...* (1983) shares other techniques among guerrillas like the use of aliases, the erasing of fingerprints, and the use of forged documents and fake names. The “Marxists” are thus depicted as clever actors who find it easy to deceive and even falsify their identities. This film suggests the possibility that “upstanding” Argentines had been tricked by these deceptive agents of violence and chaos. A certain ambiguity with regards to the victims versus the guilty was necessary in order for the film address those who sympathized at the ideological levels with Montoneros or the other armed organizations. This ambiguity allowed the military to remove itself from these disputes over “extremisms.”

In closing, the narrator concludes that “there is one main victim: the majority, which remains afflicted and at odds with this extremist explosion.” The documentary creates a people-spectator, the “trusting masses,” the “majority, which remains afflicted,” thus absolving the great Peronist masses. *Ganamos la paz* treats the figure of Perón and “Perón’s people” with care, distinguishing them from the Montoneros who were excluded from Peronism by Perón himself (the scene in which this occurs is shown repeatedly in the military documents). All of this is paradoxical because the military overthrew the elected Peronist government; in the film, it is thus necessary to emphasize that Perón had died before the coup. The insistence on distinguishing Montoneros from the rest of Peronism is particularly vivid in the images selected to compare the rallies from the 1970s with those of

Perón's first two presidencies (1946-1955). A few images from the rallies in the 1940s serve to establish the pacific nature of that initial Peronist administration. In reference to Perón's election in 1973, however, the narrator notes:

It is evocative of earlier times and earlier events, but the movement is no longer the same: it has been deeply infiltrated by terrorist cells that have moved in to exploit it... The President speaks to the multitudes from behind a bulletproof glass that barely allows his figure to be discerned.

Like the rest of the country, Peronism has been infiltrated and the bulletproof glass which the Montoneros viewed as an icon of Perón's isolation and his lack of contact with the people is interpreted here as a method to protect the leader from this group of militants. The rally held on May 1, 1974, can be used to argue that it was Perón himself who ousted the Montoneros from the movement.

It's International Workers Day and Perón brings his followers together... He speaks to them and announces that there are infiltrators in the movement. He has harsh, direct words for subversion. The subversive groups that Perón has once advocated, the same ones who are now disguised amidst his followers, get the hint: they leave the square and start planning a confrontation with the legally established government.

Although Perón "had advocated" the subversion, his leadership is presented as a guarantee that one military leader is possible. When Perón passes away, however, chaos prevails. In this way, after Isabel has been sworn in:

Subversive groups attempt to seize control over a specific territory in one of Argentina's most beloved provinces: Tucumán. They hide in the bush and mountains. But the Argentine army is called to act and stops them in their tracks. The criminals then return to urban activities and hole up in the universities, setting off bombs and causing more damage and more victims. Impotent and unable to even attempt to seize new territory after the defeat in Tucumán, they want to frighten and destroy.

Ganamos la paz assumes that the power vacuum has forced the armed forces to adopt "measures to avoid even greater woes for the Republic" since "politicians are unable to find solutions" as "echoed in the press." In other words, "a dark period for Argentine history comes to an end." The images chosen for the end of the film show a young man walking through downtown Buenos Aires who stops to buy a bouquet of red flowers for his wife; she then appears with their two children to meet him. The scene takes place in front of Congress, rendering this a family –and decidedly non-political– backdrop. Cheery music replaces the cries and explosions and color images replace the

black-and-white. The couple is dressed in semi-formal attire, indicating that they've left their youth behind to become parents and employees. The voiceover that accompanies these images adds pauses for effect:

The horror has been left behind. Argentine society has passed the most challenging test. The moment has come to declare peace is ours... This is how peace was won for Argentines, how they've contributed to building a better world, and by giving thanks to the Lord for these achievements and celebrating these images of life and love, we can exclaim: "Peace is ours [Ganamos la paz]."

The shift from black-and-white to color is an exceedingly obvious film technique that is combined with other stylistic features that serve to contrast the archive images with those produced especially for the documentary. While the sun rising at the beginning and the family at the end have an advertisement-like texture that draws on metaphors (the image of a new dawn) or dramatizations (like the family meeting on the square), the black-and-white material is documentary, or at least presents itself as such. What is "real" has been captured by "inexorable lenses," in accordance with the narrator's initial definition, and illuminated by "the sun's benevolent rays."

Conclusions

Documento final de la Junta militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo draws heavily from the images used in *Ganamos la paz*. In fact, entire excerpts from the earlier film are replicated with a new script which, though it does repeat some of the arguments from the film produced at the beginning of the dictatorship, also forges a dialogue with the discourses that were already circulating at the beginning of 1983 when the armed forces had lost the Malvinas War and a call for democratic elections was imminent. Human rights organizations unanimously repudiated this document, as did a wide spectrum of political and union figures (Feld, 2013). It is interesting to ask why the military decided to use images from this film to present society with a document that would unquestionably prove critical to its political and legal future during the post-dictatorship. Can the use of these images be attributed to ineptitude, the rush to release the film, or simply carelessness? Is it possible to speak of ineptitude or carelessness in the public discourses of a power that had so painstakingly constructed its official propaganda? It is important to acknowledge that these weren't the same generals who had seized power in 1976 and that Reynaldo Bignone had assumed as de facto president in July 1982 amidst a crisis over the defeat in Malvinas, with the implicit project of addressing the transition. In any case, the usual presidential radio address was replaced by a discourse read or spoken before a camera for a television documentary, a form of

communication that was entirely new. *Documento final...* was mainly comprised of archive footage to get audiences' attention and ensure that these events that had preceded the coup would not go forgotten.²⁵

As we saw in the newsreels of *Sucesos argentinos*, the military juntas repeated formulas that has been tested by previous administrations like the civilian-military rallies during visits to the provinces or the transformation of the grape harvest in a reference to the rituals of the first Peronist government. These stories forged a continuity with civilian rituals –like school ceremonies of swearing one's loyalty to the flag– that were more familiar and even endearing to audiences and in which the armed forces always occupied an important role in constructing citizenship. What is notable about the propagandist documents analyzed, however, is that the military also appropriated certain discursive elements of the guerrilla organizations. In *Estoy herido. ¡Ataque!*, the wife of the soldier who is off to fight in Tucumán recalls a happy moment with her children and writes a letter to her husband: “Do you remember how many mornings we awoke dreaming of a new world for them?” The promise of “a new world” replaces –yet also evokes– the “new man,” a common topic among the “enemy” her husband was heading out to fight. Despite the incongruity, however, this dream was not incompatible with the couple's own aspirations. Conversely, the images that accompany the letter show a family entering a church; the Catholic religion was shared by the army soldiers and by many of the guerrilla fighters who rallied around publications like *Nuevo hombre*.²⁶ This substitution, this inverted formula, is fundamental in the stylistic construction of *Ganamos la paz*. The military neither silences nor ignores the importance of the “enemy” discourse: on the contrary, this discourse is cited to argue against it, contradict it, or deny it altogether. Far from building an entirely new version of recent history, the military propose

²⁵ The use of muted television images with scripted voiceovers is a technique that had been used by political filmmakers in the 1960s and which the military had also used extensively. Gustavo Tobi, one of the cameramen who shot images of the Cordobazo, later remembered that the military overseer assigned to Channel 10 only wanted to go over the news texts that journalists were required to write up before reading them on camera. In Tobi's view, the film material was later seized to identify the militants: “It was not an act of censorship: the censorship focused on the texts, not on the images,” said Tobi, in an interview shot by Lucas Larriera and Cecilia Astelarra –I myself was involved in the design of the questions– as part of the shooting of the film *Alunizar*. Larriera, L. and Astelarra, C. (directors) (2013). *Alunizar*. Argentina: Proyecto Apollo. Tobi's testimony makes sense in 1969 but it seems unlikely that more than a decade later, the directors of *Documento final...* (1983) remained unaware of the importance of the images selected.

²⁶ The magazine *Nuevo Hombre* was published inconsistently between July 1971 and March 1976. During its first run, the editors were Enrique Walker, Silvio Frondizi and Rodolfo Mattarollo and during the second, Manuel Gaggero.

to reveal what is hidden behind the enemy's account of events, that is, the fact that the armed organizations "kidnapped, tortured and murdered," and built a world in which the shadows of "human rights are ignored by those who foment chaos" (Mendoza, 1977). As the wife in *Estoy herido ¡Ataque!* (1977) affirms, "I only hope for an end to this dark night we've been living," and the narrator of *Ganamos la paz* describes the time before the coup as "a dark period for the country's history."

In *Documento final...* (1983), there is a phrase that explicitly appeals to memory. In what appears to be a dialogue with a discourse that had begun to circulate in the media, the documentary states that "scars are but painful memory." As we have seen, mentions of memory were nothing new in military discourse, nor were implicit or explicit allusions to human rights which, as noted above, *Ganamos la paz* makes at the start of the dictatorship. In the films of 1977, scars are shown but not named, especially in *Estoy herido ¡Ataque!* where hospital doctors are seen curing the wounds of soldiers, one of whom has been crippled from a combat injury. However, the spoken reference in *Documento final...* is worth noting, because one of the principle objectives of the program was to respond to demands by human rights organizations for the military to hand over the bodies of the disappeared. The mention of scars alluded to the body, an ongoing source of conflict despite the military's efforts to conclude that period.

In summary, in the sources analyzed –produced during the period 1976-1983– we find three features that we consider significant. The first is the construction of a modern day and a consensus on the armed forces that allows them to appeal to the audience's "memory" as a way to avoid repeating the past. Second, recent history is presented as an exceptional stage of violence, a historical anomaly that has come to an end because the military did everything in its power to win the war on subversion. Finally, Argentine society is presented as a victim, freeing it from any responsibility for the events that are shown. What is striking about these features is that they will reappear after democracy has been restored in 1983, though this time, they will be used to characterize the dictatorship. How is it possible to make an irreconcilable break with a reign of terror when utilizing the same arguments previously used by the military had?

Certain elements reflect historic clichés from Argentine cinema established years earlier, a sort of tradition in the line of audiovisual arguments. The most outstanding is perhaps the contrast between a dark past and a gleaming present that the new regime has come to alternately overcome or embody;²⁷ another is the use of existing

²⁷ This argumentative structure can be seen in Valle, F. (director). (1928). *La obra del gobierno radical* [film]. Argentina: Cinematografía Valle, which utilizes images from its own film archive, and also in Soffici, M. (director). (1953). *Nuestro hogar* [film]. Argentina: Subsecretaría de Prensa y Difusión, the

audiovisual archives.²⁸ The military chose to understate or emphasize other features, as seen in the construction of the period leading up to the coup as an anomaly in Argentine history or the appeal to memory as a way to avoid the repetition of that traumatic experience. The question that remains is why the discourses on the dictatorship that have circulated since then did not opt to avoid commonplaces like “the dark night” or “painful memory.” If it remains fundamental to avoid repetition so that Argentine society “never again” suffers such extreme violence, perhaps it is necessary to draw attention to repetition as a discursive tool. Perhaps this was ultimately one of the objectives of this article: to avoid repeating a discourse that is never correctly attributed. To avoid this repetition, perhaps, Argentine society must abandon the role of the “principal victim” it was assigned under the military’s discourse, a syntagm that inevitably echoes in that of the “innocent victim” used by CONADEP in reference to the disappeared.²⁹

department entrusted with commercials on the policies of the Juan Domingo Perón administration.

²⁸ I provided a few examples of the political film of militant groups in the 1960s and 1970s earlier; other examples include those mentioned in the previous footnote produced under President Hipólito Yrigoyen and President Perón (respectively).

²⁹ There is a veritable trove of literature on conceptualizing the disappeared as “innocent victims.” Here we are interested in the way in which this image is consolidate during the transition to democracy in the work *Nunca Más* (Crenzel, 2010) and in the social discourses that followed.

Bibliography

- Almeida, M. (2013a). Temas pendientes: la Izquierda francesa y alemana frente al Campeonato Mundial de Fútbol Argentina 78. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazso*, 43 (1), 21-36. Recuperado de <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/100/88>
- Almeida, M. (2013b). *El diseño mundialista argentino*. Tesis de maestría inédita. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Anscombe, J.-C. (Ed.). (1995). *Théorie des topoi: sémantique ou rhétorique?* Paris: Kimé.
- Astiz, E. (2005). *Lo que mata de las balas es la velocidad. Una historia de la contraofensiva montonera del '79*. Buenos Aires: De la Campana.
- Bergson, H. (1977). *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza.
- Bonasso, M. (1984). *Recuerdo de la muerte*. Buenos Aires: Planeta.
- Crenzel, E. (2007). Dos prólogos para un mismo informe: El Nunca Más y la memoria de las desapariciones. *Prohistoria*, 11, 49-60. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa>
- Crenzel, E. (2010). La víctima inocente: de la lucha antidictatorial al relato del *Nunca Más*. En E. Crenzel (Coord.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas 1983-2008* (pp. 65-83). Buenos Aires: Biblos.
- Crenzel, E. (2014). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo xxi.
- Díaz, C. (2002). *La cuenta regresiva. La construcción periodística del golpe de Estado de 1976*. Buenos Aires: La Crujía.
- El Porteño S.A. (26 de febrero de 1984). *El Porteño*, Año iii, N° 26.
- Feld, C. (2013). La representación televisiva de los desaparecidos: del 'Documento final...' al programa de la conadeP. En M. Mestman & M. Varela (Coords.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión* (pp. 257-276). Buenos Aires: Eudeba.

- Feld, C. (2015). La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del show del horror. En C. Feld & M. Franco (Dirs.), *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (pp. 269-316). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feld, C. & Franco, M. (2015). Introducción. En C. Feld & M. Franco (Dirs.), *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (pp. 9-21). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, M. (2008). *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo xxi.
- Gente. (1976). *25 de mayo de 1973-24 de marzo de 1976 Fotos, Hechos, Testimonios de 1035 Dramáticos días* [Edición especial]. Buenos Aires: Gente.
- Giussani, P. (1984). *Montoneros la soberbia armada*. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.
- Halbwachs, M. (2011). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo xxi.
- Martínez, T. (3 de marzo de 1973). El predominio televisivo en la campaña distorsiona las fisonomías ideológicas. *La Opinión*. Buenos Aires.
- Morandini, N. (2012). *De la culpa al perdón: cómo construir una convivencia democrática sobre las intolerancias del pasado*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- “Somos derechos y humanos”: cómo se armó la campaña. (23 de marzo de 2006). Clarín. Recuperado de https://www.clarin.com/ediciones- anteriores/derechos-humanos- armo-campana_0_HyTg9Hy0Fe.html
- Schusseim, J. (2015). *Un gran paso para atrás. Recuerdos de pequeñas y grandes historias*. Buenos Aires: Del nuevo encuentro.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Vezzetti, H. (2001). El imperativo de la memoria y la demanda de justicia: el juicio a las juntas argentinas. *Revista Iberoamericana*, 1(1), 77-86. doi: <http://dx.doi.org/10.18441/ibam.1.2001.1.77-86>
- Wajszczuk, A. (22 de junio de 2014). La pura verdad [Suplemento].

Página 12. Recuperado de
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9817-2014-06-22.html>

Filmografía

- Alegre, F. (Dir.). (1977). *Estoy herido ¡Ataque!* [Película]. Argentina: sin referencia.
- Cedrón, J.; Getino, O.; Juárez, E.; Juárez, N.; Kuhn, R.; Martín, J.; Ríos, H.; Solanas, F.; Subiela, E.; Szir, P. (Directores). (1969). *Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación* [Película]. Argentina: no reference.
- Díaz, A.A. (producer). (1976-1981) *Sucesos Argentinos* [Noticiero cinematográfico] Argentina: Cooperativa limitada.
- Juárez, E. (Director). (1969). *Ya es tiempo de violencia* [Película]. Argentina: sin referencia
- Mendoza, F. J. (Dir.). (1977). *Ganamos la paz* [Película]. Argentina: sin referencia.
- s. f. (1983). *Documento final de la Junta militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo* [Película para ser emitida por televisión]. Argentina: no reference.
- Soffici, M. (Director). (1953). *Nuestro hogar* [Película]. Argentina: Subsecretaría de Prensa y Difusión.
- Solanas, F. (director). (1984): *Los hijos de Fierro* [Película]. Argentina: Grupo cine liberación.
- Solanas, F. and Getino, O. (directors). (1968). *La hora de los hornos* [Película]. Argentina: Grupo cine liberación.
- Valle, F. (Director). (circa 1920). *La Pampa* [Película]. Argentina: Cinematografía Valle.
- Valle, F. (Director). (1928). *La obra del gobierno radical* [Película]. Argentina: Cinematografía Valle.

La memoria en el discurso audiovisual de las juntas militares en Argentina (1976-1983)

*Memory in audiovisual discourse of the
military juntas in Argentina (1976-1983)*

MIRTA VARELA¹

<http://orcid.org/0000-0003-0832-6526>

Desde los años ochenta, la historia reciente concebida como una anomalía que es imperativo “recordar para no repetir” es un argumento asociado a la violación de los derechos humanos por parte de los militares. El análisis del noticiero cinematográfico *Sucesos Argentinos* y de films propagandísticos producidos durante la dictadura (1976-1983) muestra que la “necesidad de memoria” había sido un argumento utilizado con anterioridad en los discursos audiovisuales de las juntas militares contra la guerrilla.

PALABRAS CLAVE: dictadura, memoria, audiovisual, propaganda, Argentina.

*Since the 1980s, recent History conceived as an anomaly which is imperative to remember in order not to repeat is an argument associated with human rights violations perpetrated by military dictatorship. The analysis of *Sucesos Argentinos* newsreel and propaganda films produced during the dictatorship (1976-1983) shows that the “necessity of memory” was an argument used previously in audiovisual discourses from military juntas against the guerrilla.*

KEYWORDS: dictatorship, memory, audiovisual, propaganda, Argentina.

¹ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/ Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Correo electrónico: varelamirta@gmail.com

Fecha de recepción: 28/06/17. Aceptación: 03/10/17.

INTRODUCCIÓN

A la salida de la dictadura que estuvo en el poder entre 1976 y 1983 en Argentina, las organizaciones de derechos humanos y la política impulsada por el presidente electo Raúl Alfonsín, pusieron el foco en la necesidad de hacer visibles los crímenes cometidos por los militares durante el periodo que concluía. Durante los primeros meses del gobierno democrático el tratamiento de la represión estatal en los medios de comunicación adoptó una forma tan espectacular, morbosa y macabra que llegó a ser calificada de “show del horror”.² El relato sobre los primeros años setenta, en cambio, se volcaría –en la mayor parte de los casos– en un formato testimonial que, aunque en otro tono, conducía igualmente a poner el foco en el trágico final de la represión militar, antes que en la historia previa de los grupos guerrilleros,³ lo cual facilitaba la construcción de la figura de los desaparecidos como víctimas inocentes (Crenzel, 2010). Fue durante este periodo –conocido como de transición a la democracia– cuando la memoria se convirtió en un imperativo ético (Vezzetti, 2001) para toda la sociedad: era un deber ciudadano recordar para no repetir y que el “nunca más” que dio título al informe producido por la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) se hiciera realidad.⁴ Desde entonces, se han sucedido diversas políticas de Estado, posicionamientos de los organismos de derechos humanos y de otros actores políticos involucrados que permiten plantear la existencia de una historia de “las luchas por la

² La revista *El Porteño* del 26 de febrero de 1984 llevó la frase “el show del horror” al título de tapa. Para el tratamiento que dieron diarios y revistas a este tema puede verse Feld (2015).

³ Algunos ejemplos de las primeras publicaciones testimoniales sobre esos años son Bonasso (1984) y Giussani (1984).

⁴ La Comisión fue creada en diciembre de 1983 con el objetivo de esclarecer los hechos acaecidos en el país durante la dictadura militar. El informe publicado con el título *Nunca más* en 1984 y reeditado con un nuevo prólogo con motivo del 30 aniversario del golpe de Estado en 2006 es objeto de controversias hasta la actualidad. Para una historia del informe, puede verse Crenzel (2014) y para un análisis de los dos prólogos, Crenzel (2007).

memoria” (Jelin, 2002) con varias etapas diferenciadas. Los medios de comunicación fueron actores importantes en esas luchas y se hicieron eco de las sucesivas transformaciones históricas en el discurso dominante. Sin embargo, a pesar de los cambios que tuvieron lugar desde los años ochenta hasta el presente, cuando en Argentina se habla de “memoria”, se alude invariablemente a la necesidad de recordar la violación a los derechos humanos durante el periodo dictatorial, al punto de que quienes intentan utilizar el término con otro sentido –como ocurre con los familiares de las víctimas de la guerrilla– se ven en la necesidad de adjetivarlo y hablar de “memoria completa”.

El imperativo de memoria está asociado a la definición de los crímenes cometidos por los militares durante la dictadura (1976-1983) como crímenes de lesa humanidad, terrorismo de Estado y genocidio. Y aunque las luchas de sentido que tuvieron –y tienen– lugar en Argentina para conseguir la hegemonía de uno u otro término relativo al pasado no permiten dar por cerrado este proceso, es posible afirmar que “la memoria” está asociada al recorte del periodo dictatorial concebido como una anomalía histórica que, por eso mismo, puede ser juzgado de manera excepcional.

El propósito de este artículo es interrogar una serie de fuentes audiovisuales del periodo 1976-1983 donde el tópico de la memoria ya se encontraba presente en el discurso oficial producido *durante* la Dictadura. Se trata de fuentes que –en la mayor parte de los casos– no estuvieron disponibles durante varias décadas y no fueron consideradas a la hora de elaborar algunas hipótesis sobre el rol de la memoria en Argentina.⁵

⁵ Las consultas a *Sucesos Argentinos* para esta investigación fueron realizadas en el Archivo Audiovisual del Instituto Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires antes de que las notas fueran catalogadas. La reconstrucción de la información contenida en ese material es una tarea que aún se encuentra en curso, de allí que, cuando sea posible se informará la fecha o número de inventario de las imágenes mencionadas que fue adjudicado con posterioridad a la investigación. En algunos casos, no se ha podido determinar la fecha exacta de su producción y el número de inventario aún no ha sido adjudicado. El archivo de *Sucesos Argentinos* sufrió varias vicisitudes hasta el año 2015 en que comenzó a ser digitalizado por un convenio entre

Este hallazgo podría permitir revisar la asociación entre memoria y violación a los derechos humanos durante la dictadura que, como señalamos, ha sido dominante en los estudios sobre memoria y en la opinión pública en Argentina.

Si bien una parte de la bibliografía teórica sobre la memoria se funda en indagaciones psicológicas y filosóficas (Bergson, 1977), el pasaje desde la memoria individual a la memoria colectiva (Halbwachs, 2011) y la relación entre memoria e historia (Ricoeur, 2004) colocó algunos acontecimientos históricos singulares en el centro de las preocupaciones, hasta convertir el Holocausto en “tropos universal” (Huysen, 2002).⁶ Huysen no solo advierte que la obsesión por la memoria caracteriza nuestra época y trae aparejado –como contracara– el temor al olvido, sino que también observa que “ese miedo se articula de manera paradigmática alrededor de las temáticas del Holocausto en Europa y en Estados Unidos o de los ‘desaparecidos’ en América Latina. Ambos fenómenos comparten por cierto la falta de sepulturas, tan importantes como fuente de la memoria humana, un hecho que acaso contribuya a explicar la fuerte presencia del Holocausto en los debates argentinos” (Huysen, 2002, p. 24). La asociación entre el Holocausto y la dictadura 1976-1983 en Argentina se advierte en algunas elecciones léxicas como “campos de concentración” (Franco, 2008) que tuvieron correlatos visuales como los alambres de púa, aunque los mismos no tuvieran fundamento empírico en Argentina (Almeida, 2013a). Los límites al rol de la memoria –que han crecido en paralelo con las políticas de con-

la Biblioteca Florentino Ameghino que tenía su custodia, el Archivo Audiovisual del Instituto Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires y la TV pública. Actualmente, pueden consultarse en línea algunos fragmentos en el Archivo Prisma de la TV pública <http://www.archivoprisma.com.ar/>. *Ganamos la paz* fue emitido por la televisión pública para un aniversario del golpe de Estado en 2008 y luego incluido en el catálogo de cine y dictadura realizado por Memoria abierta <http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/> en 2011.

⁶ También añade que “El Holocausto devenido tropos universal es el requisito previo para descentrarlo y utilizarlo como un poderoso prisma a través del cual podemos percibir otros genocidios” (Huysen, 2002, p.18).

memoración, museificación y monumentalización –fueron sintetizados por Todorov en *Los abusos de la memoria* (2000). El presente artículo no tiene como objetivo cuestionar los alcances o el rol de la memoria, sino precisar el modo y el momento histórico en que su uso político fue introducido en Argentina.

La bibliografía sobre memoria producida para explicar el “tropos universal del Holocausto” (o sus variantes locales) difícilmente podría ajustarse al tipo de fuentes analizadas en el presente artículo. No se trata únicamente de procesos históricos diferentes sino que, hasta el momento, han sido interpretados inclusive en forma contrapuesta. El discurso militar ha sido tratado casi sistemáticamente de modo axiológico antes que analítico, y político antes que crítico. Esto condujo a que las propagandas de los militares hayan sido recortadas como producciones aisladas y directamente surgidas desde el poder militar, algo difícil de sostener ya que quienes realizaron los films, los spots y los programas propagandísticos para las juntas militares durante la dictadura no eran ajenos al campo periodístico, filmico y televisivo. Aunque la reconstrucción de esos lazos, redes y continuidades resulta todavía hoy difícil de realizar, sí es posible incorporar algunos archivos que no estuvieron disponibles a lo largo de varias décadas e interrogarlos con distancia crítica.

En las páginas que siguen partiremos del análisis discursivo sobre fuentes audiovisuales en las que atenderemos a aspectos temáticos y estilísticos, tanto visuales como verbales, con especial atención a la recurrencia de algunos tópicos entendidos como expresiones formales que se reiteran con leves variaciones y que se inscriben en una teoría de los estereotipos (Anscombe, 1995). En forma visual, el humo, los cuerpos ensangrentados, los pasillos de las universidades pintados con consignas políticas y en forma verbal, sintagmas como “la oscura noche”, se volverán recurrentes en los archivos analizados para este artículo. Entendemos que la atención a fuentes poco transitadas puede permitir la formulación de nuevas preguntas en un terreno donde la disputa por la verdad –o por la versión más aceptable sobre el pasado– tiende a establecer interpretaciones de las que es muy difícil escapar. Es importante aclarar que las preguntas contenidas en el presente artículo se presentaron –ya que no estaban previstas en el proyecto original– durante una

investigación sobre fuentes audiovisuales que abarcaba un periodo más amplio. Por un lado, ese trabajo sobre un periodo más extenso permite hipotetizar algunas continuidades entre etapas que no serán abordadas en este artículo. Por otro lado, mantener en la exposición el camino desde el análisis empírico a las preguntas históricas responde al modo en que se realizó la investigación.⁷

Preguntarse por el rol de la memoria en el discurso oficial producido *durante* el periodo de la dictadura 1976-1983 es replantear algunas cuestiones relativas a la periodización histórica que ha tendido a recortar esos años como una etapa excepcional. Un objetivo de este artículo es someter algunas piezas audiovisuales a un análisis que incorpore preguntas relativas al modo en que construyeron su sentido sobre el pasado, así como acerca de su continuidad discursiva con producciones realizadas por otro tipo de agentes culturales durante ese y otros periodos de la historia argentina. Una periodización es siempre una hipótesis de trabajo y, en este caso, el trabajo consiste en cuidar que no se superponga la periodización de la historia política institucional, con otra que permita comprender los rasgos políticos, estéticos y discursivos de los medios.

En las páginas que siguen comenzaré por hacer referencia a algunas características generales del discurso propagandístico militar durante la última dictadura. A continuación, presentaré los resultados del análisis de dos tipos de piezas audiovisuales producidas durante ese periodo. En primer lugar, me referiré a algunos fragmentos del noticiario cinematográfico *Sucesos Argentinos* que se emitía en los cines desde el año 1938 y cuyas imágenes se convirtieron en uno de los archivos audiovisuales más importantes para la producción documental en Argentina. Aunque no era producido en forma directa por el Estado, tuvo un carácter eminentemente oficialista. Las notas de *Sucesos Argentinos* permiten suplir, al menos parcialmente, la inaccesibilidad de un archivo de noticiario televisivo equivalente que probablemente contara con mayor audiencia durante esos años. En segundo lugar, me detendré en tres

⁷ Fueron tres proyectos financiados respectivamente por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, el Conicet y la Universidad de Buenos Aires.

cortometrajes producidos por las fuerzas armadas para ser emitidos por televisión: *Ganamos la paz* y *Estoy herido ¡Ataque!* (ambos emitidos por televisión en 1977) y el *Documento final de la Junta militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo* (emitido el 28 de abril de 1983) que serán contextualizados mediante otros medios gráficos y audiovisuales consultados. Estos documentales, en cierto sentido inician y cierran el periodo dictatorial: mientras en los dos primeros los militares expresan las causas que condujeron al golpe de Estado, el último obedece al inminente llamado a elecciones.

DISEÑO Y MODERNIZACIÓN DE UNA IMAGEN OFICIAL

La mayor parte de los medios de comunicación anticiparon y con ello alentaron y brindaron su apoyo al golpe de Estado de 1976 en Argentina como una salida al “caos” y al “vacío de poder” del gobierno de María Estela Martínez de Perón. La lectura de los diarios de esos días produce la impresión de un paso esperado –y hasta ansiado– por la sociedad civil para la cual el golpe representaba el fin de una etapa que los militares se encargarían de narrar en varias ocasiones (Díaz, 2002). Desde propagandas profusamente reiteradas por todos los medios de comunicación, hasta documentales producidos ex profeso, la dictadura se propuso acuñar un sentido preciso para una etapa de la historia que pretendía dar por concluida. ¿Cómo perder la oportunidad de darle forma desde el poder a los convulsionados años de la historia reciente y componer el primer relato histórico de un periodo político acelerado donde las mismas fuerzas armadas habían tenido un protagonismo singular?

Para entonces, la televisión lideraba el sistema de medios en Argentina. Aunque la prensa contaba aún con capacidad de imponer una agenda política y la radio no había perdido su alcance masivo, era por medio de la televisión que un mensaje alcanzaba mayor visibilidad y podía llegar a sensibilizar a las audiencias masivas. Esto quedó demostrado durante la campaña previa a las elecciones presidenciales de 1973 cuando, por primera vez, los partidos políticos invirtieron mayoritariamente en televisión, antes que en otros medios de comunicación (Martínez, 1973). Entre 1973 y 1974 el sistema televisivo sufrió un cambio político económico significativo cuando, al vencer las licencias de los cana-

les privados, el gobierno aprovechó la situación para “nacionalizar” la televisión que en la práctica condujo a su intervención estatal. De esta forma, los militares asumieron el poder con el control de los canales y, aunque pregonaban la libertad de mercado en el plano económico, retuvieron los canales en manos del Estado durante todo su gobierno.⁸ Si a esta situación añadimos el control del crédito al cine que siempre había sido indispensable para motorizar esta industria y el hecho de que el gobierno peronista no había suprimido la censura, la Junta militar pudo intervenir en la producción audiovisual sin necesidad de modificaciones estructurales en el sistema que había heredado. Esto no supone sugerir la ausencia de una férrea intervención, sino matizar la existencia de una fractura que atravesara todos los planos entre el momento previo y posterior al golpe. Por el contrario, entendemos que el control militar de los medios de comunicación se vio facilitado por la estructura recibida en el caso de la televisión y el cine. En este contexto, la producción de un discurso audiovisual se presentaba como el espacio “natural” para la conformación de la imagen del gobierno militar.⁹

Sin embargo, la construcción de una posición desde la cual enunciar un discurso que habilitara a la Junta militar a permanecer en el poder, distaba de ser una tarea sencilla. Impedidos de hablar en nombre de “la ciudadanía” que no los había votado o del “pueblo” cuya reivindicación había sido disputada por numerosos sectores, la Junta militar —que prohibió “la actividad política y de los partidos políticos”—¹⁰ no dudó en atribuirse la representación de la nación. La “nación”, la “patria” o, simplemente, “Argentina” eran abstracciones que remitían a las gestas patrióticas del ejército libertador del siglo XIX, ineludible en la for-

⁸ Esta situación se mantuvo hasta varios años después de finalizada la dictadura. Durante el mandato de Alfonsín solo fue privatizado el canal 9.

⁹ El interés demostrado por Montoneros en la obtención de una señal televisiva en 1973 podría ser otra prueba de la importancia política que le adjudicaban a la televisión en ese periodo y que iban a reiterar durante la Contraofensiva montonera de 1979 cuando uno de los objetivos consistió en la introducción de aparatos para la intervención de las señales televisivas con mensajes propios (Astiz, 2005).

¹⁰ Decreto N° 6/1976.

mación escolar-ciudadana de todo argentino. Pero la “nación” también condensaba una serie de valores que el peronismo había contribuido a exacerbar durante los años previos y, en este sentido, remitía a un conveniente colectivo desde y hacia el cual dirigirse a las masas que conformaban las audiencias de radio y televisión.

Las fuerzas armadas apelaron a los recursos disponibles para presentar su plan de gobierno como la mejor solución para los problemas frente a los cuales los políticos se habían mostrado impotentes. La propaganda del plan económico liderado por el Ministro Martínez de Hoz, por ejemplo, se caracterizó por la elección de los recursos más modernos de las agencias de publicidad comerciales y algunos cortos emitidos en cines y televisión tuvieron una gran repercusión. La autoría de la publicidad oficial no es un punto sencillo de reconstruir debido justamente a la continuidad de las principales agencias antes y después del periodo de la dictadura. Sin embargo, uno de los casos más notables es el del publicista David Ratto a quien se le atribuye una célebre campaña del gobierno militar “Los argentinos somos derechos y humanos” lanzada a propósito de la llegada de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) en 1979 (Morandini, 2012).¹¹ Ratto se convertiría apenas tres años más tarde en el responsable de la campaña presidencial que llevó al poder a Raúl Alfonsín en 1983. Schusseim (2015), que había formado parte del Instituto Di Tella en los años sesenta y trabajaba en publicidad desde entonces, se asoció con Fernando Braga Menéndez para fundar una agencia que estuvo activa entre 1979 y 1988. En sus memorias, narra varias anécdotas que indican la continuidad de las agencias publicitarias a lo largo de diferentes gobiernos democráticos y de facto, sin que el golpe de Estado hubiera significado una fractura significativa. En cualquier caso, el rol de la publicidad se volvía indispensable para las juntas militares porque pretendían mostrar una cara moderna basada en la utilización de los recursos del diseño contemporáneo. El mobiliario de los estadios, los carteles y la gráfica del Mundial 78, por ejemplo, al igual que el edificio de ATC Argenti-

¹¹ Algunos datos de la campaña pueden encontrarse en “Somos derechos y humanos” (2006). Sobre el campo de la publicidad durante esa etapa, ver Wajszczuk (2014).

na Televisora Color construido especialmente para albergar el canal de televisión público fueron proyectos realizados por arquitectos y diseñadores de trayectoria y reconocimiento en su campo que atravesaron gobiernos democráticos y militares sin distinción (Almeida, 2013b).

El discurso oficial, sin embargo, distaba de ser homogéneo. Una generalización sencilla podría ver rasgos de mayor modernización y audacia en las campañas publicitarias del plan económico y rasgos estilísticos más tradicionales en aquellas dirigidas a justificar la “guerra contra la subversión”. De todas maneras, la distinción no es simple y, en ambos casos, el pasado fue presentado como una etapa a ser superada. En el plano económico ese pasado era sinónimo de intervencionismo estatal y en el plano político y militar de caos y violencia pero la oposición entre un pasado oscuro y un presente luminoso resultaba igualmente productiva.

Más allá de los rasgos estilísticos que adoptara el discurso militar, resultaba indispensable construir una posición legítima desde la cual enunciarlo. Para ello, el gobierno de Videla construyó imágenes de apoyo civil a las fuerzas armadas como una forma de otorgarle sustento legítimo a los actos de gobierno. El noticiero cinematográfico *Sucesos argentinos* fue un instrumento habitual para este propósito y sus cámaras registraron al General Videla “en su plan de visitas a cada provincia argentina” donde recibe el aplauso de las fuerzas vivas de cada localidad. Se suceden las imágenes de recibimientos, actos y desfiles en las provincias de Chaco, Formosa, Santa Fe, Corrientes, Tucumán, etc. Pese a que su gobierno buscó desactivar las concentraciones masivas, abundan los actos en espacios públicos donde Videla era el orador principal. Las notas repiten ritualmente actos donde puede verse a las autoridades provinciales, la jerarquía eclesiástica y las filas de niños con guardapolvos escolares agitando banderas argentinas. En una visita a la Provincia de Santa Fe, se menciona la “habitual presentación de las autoridades y colaboradores”. La frase condensa dos rasgos significativos de estas escenas construidas por el poder militar: su carácter recursivo y la puesta en escena de la colaboración civil.

Estos rituales cívico-militares distaban de ser una novedad. Por el contrario, su construcción audiovisual contaba con una tradición sostenida por los sucesivos gobiernos de facto desde la década de 1930, de

manera que su exhibición no hacía más que probar que el gobierno venía a darle continuidad a las costumbres de una historia nacional indebidamente interrumpida. Frente al énfasis juvenil de los actos liderados por las organizaciones políticas durante los años previos, en *Sucesos argentinos* la colaboración civil quedaba representada por los niños, un público atento y fervoroso de los discursos del General Videla en estas visitas a las provincias. La candidez infantil agitando banderas argentinas al paso de los soldados contiene, sin embargo, un elemento disruptivo. El locutor de *Sucesos argentinos* no se cansa de destacar el carácter espontáneo de la asistencia civil pero los niños, que deben ser conducidos por los adultos hasta los actos, prueban con su presencia esa falsa espontaneidad.

Las fiestas locales también sirvieron como excusa para los viajes de Videla a las provincias donde podía aparecer liderando actos que contaban de por sí con una nutrida asistencia popular. Tal el caso del Centenario de la ciudad de Formosa o de la Fiesta de la Vendimia en Mendoza donde el desfile militar fue reemplazado por la elección de la reina de la vendimia y un desfile de carrozas. En este caso, las imágenes remiten a escenas tomadas durante el primer peronismo cuando los desfiles de carrozas y la elección de la reina del trabajo se convirtieron en rituales políticos de gran espectacularidad visual que ya fueron capturados en aquel momento por las cámaras de *Sucesos argentinos*.

De esta manera, los rituales civiles y militares se sobreimprimían sin aparente conflicto. Puede verse un ejemplo magnífico en las notas dedicadas al acto del 20 de junio de 1977 frente al Monumento a la Bandera en Rosario.¹² El monumentalismo que caracteriza ese espacio convirtió el acto de jura a la bandera en una celebración. Las escalinatas y la forma relativamente cerrada del monumento le daban un aspecto de plenitud visual a un acto multitudinario que buscaba representar el apoyo popular. La suelta de palomas completaba el efectismo visual al mismo tiempo épico y pacifista. La bandera, por otra parte, fue uno de los símbolos visuales predilectos de las juntas militares. La bandera de guerra, con el sol sobre la banda blanca, permitía unir con economía de

¹² Díaz, A. A. (Productor). (1977). *Sucesos Argentinos*. Argentina: Cooperativa limitada. Consultado en: AAIIGG, Catalogado como UPO N° 04095.

recursos la nación y las armas. La guerra era el espacio en que los militares se volvían legítimos y el acto de jura a la bandera por parte de los escolares y los soldados condensaba sin dificultad una representación patriótica civil y militar que se mantiene hasta la actualidad: todos los 20 de junio en las escuelas argentinas los niños realizan la promesa a la bandera.

La acumulación de noticias sobre actos oficiales en las provincias servía también a los fines de construir la imagen de un gobierno que llegaba a todo el territorio nacional. Como observa el locutor, “la presencia física del presidente” permite “el diálogo con todos los sectores sobre el terreno”. El territorio argentino se presenta sistemáticamente como un bien codiciado y amenazado en las propagandas pero cuidadosamente defendido por los militares. Varias notas producidas en el Canal de Beagle, por ejemplo, dan cuenta de las tensiones limítrofes con Chile.¹³ Sin embargo, entre el material consultado predominan las notas que presentan al gobierno militar ejerciendo funciones civiles como la entrega de viviendas en Puerto Vilelas o la inauguración de un vagón cultural que recorrería el país:

Es indudable que recorrer el país es parte de las funciones de los gobernantes... ¡Cuántos rincones argentinos ven pasar por primera vez a un funcionario nacional! ¡Cuánto queda por hacer por concretar el sueño de esa gran Argentina integrada en su totalidad en torno de un ideal de paz y de trabajo!¹⁴

Las imágenes representan ese territorio extenso mediante mapas, paisajes, diques y caminos. A diferencia de los escenarios urbanos donde se movilizaban las masas durante el periodo anterior, los militares presentaban una Argentina llena de espacios abiertos, llanuras inmensas, montañas inalcanzables, cielos límpidos y aguas cristalinas. Eran paisajes vacíos pero propios. Paisajes de una belleza sublime que la propaganda oficial transformaba en pintorescos escenarios. En este

¹³ Díaz, A. A. (Productor). (1977) *Sucesos Argentinos*. Argentina: Cooperativa limitada. Consultado en: AAIIGG, Catalogado como UPO N° 04046.

¹⁴ Díaz, A. A. (Productor). (1977) *Sucesos Argentinos*. Argentina: Cooperativa limitada. Consultado en: AAIIGG, Catalogado como UPO N° 04098.

sentido, resulta sintomática la construcción del paisaje tucumano en *Estoy herido. ¡Ataque!*, un documental propagandístico producido por los militares a propósito del Operativo Independencia en la provincia de Tucumán.¹⁵ Lejos del cliché de Tucumán como “jardín de la República” que había popularizado la zamba con ese título, la vegetación y los cauces de agua son presentados en el film como excesivos: la selva tucumana es una trampa intrincada y exuberante, de donde surgen extremistas como fieras. Es que la selva tucumana en *Estoy herido. ¡Ataque!* remeda permanentemente al paisaje vietnamita del cine norteamericano, por eso está surcado por helicópteros, soldados y guerrilleros. Tucumán había sido declarada “territorio liberado” por el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), de manera que la ocupación del territorio tucumano adquiriría un sentido de victoria que resultaba reconocible para las audiencias. Y de esta forma, nación, fuerzas armadas y pueblo formaban una triada desde la cual se volvía posible narrar la historia reciente.

LA HISTORIA RECIENTE

La revisión de la historia era un camino para la construcción de una concepción “apropiada” de lo nacional que contaba con antecedentes y el gobierno militar no dudó en modificar programas escolares o censurar libros para conseguirlo. Pero la historia reciente, que aún no había sido escrita, ofrecía simultáneamente menor resistencia y mayor urgencia propagandística. De esta manera, los militares se embarcaron en una interpretación de ese periodo que estaba lejos de contar con una versión unificada. A través de algunos films documentales la dictadura realizó una interpretación de un periodo—que por momentos recortó como 1969-1976 y por momentos como 1973-1976- que servía a dos necesidades del gobierno de facto. En primer lugar, la justificación del golpe de Estado como un acto indispensable y consensuado por la sociedad argentina. Y, en segundo lugar, la constatación de que la subversión había sido completamente “erradicada”, sin posibilidades de “rebrote”, lo cual convertía el periodo anterior al golpe en una etapa anómala y concluida pero cuya

¹⁵ En los créditos figuran Federico Alegre (director) y Raúl Mónaco (fotografía).

amenaza paradójicamente pesaba sobre el presente. Si la delimitación 1973-1976 recortaba un periodo político institucional a recordar, el recorte 1969-1976 suponía recordar un periodo de tipo militar: una guerra.

En el documental de 1977, *Ganamos la paz*,¹⁶ se incluyen imágenes de archivo televisivo que en casos como el Cordobazo habían sido utilizadas por el cine político como un llamado a la lucha armada¹⁷ y aquí eran reinterpretadas mediante otro guión. La exhibición de imágenes de archivo es el recurso central de *Ganamos la paz* para apelar a la memoria de la audiencia. Se trata de un recurso que había sido explotado por muchos films producidos en el ámbito del cine político militante. Es el caso de *La hora de los hornos*, *Ya es tiempo de violencia* o *Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación*.¹⁸ Es notable, sin embargo, que las imágenes de archivo no habían ocupado un lugar significativo en un film político donde se tematiza en forma recurrente la memoria: *Los hijos de Fierro* de Fernando Solanas.¹⁹

Desde el título, *Ganamos la paz* deja en claro una premisa que el film viene a demostrar: que el país estuvo en guerra pero las fuerzas

¹⁶ En sus créditos figura Francisco Javier Mendoza como director.

¹⁷ Por ejemplo, en Juárez, E. (Director). (1969). *Ya es tiempo de violencia*. Argentina: sin referencia; o Cedrón, J.; Getino, O.; Juárez, E.; Juárez, N.; Kuhn, R.; Martín, J.; Ríos, H.; Solanas, F.; Subiela, E.; Szir, P. (Directores). *Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación*. Argentina: sin referencia. Los militares recurrieron a los mismos archivos pero no siempre utilizaron exactamente los mismos fragmentos. Por ejemplo, en el caso del Cordobazo evitaron una célebre escena donde un joven lanza piedras a la policía montada que debe retroceder por el avance del poder popular.

¹⁸ Solanas, F. y Getino, O. (Directores). (1968). *La hora de los hornos*. Argentina: Grupo de cine liberación; Juárez, E. (Director). (1969). *Ya es tiempo de violencia*. Argentina: sin referencia; Cedrón, J.; Getino, O.; Juárez, E.; Juárez, N.; Kuhn, R.; Martín, J.; Ríos, H.; Solanas, F.; Subiela, E.; Szir, P. (Directores). *Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación*. Argentina: sin referencia.

¹⁹ Solanas, F. (Director). (1984): *Los hijos de Fierro*. Argentina: Tercine. Aunque *Los hijos de Fierro* se estrena recién en 1984, su filmación es anterior al golpe de Estado en 1976.

armadas supieron derrotar al enemigo y devolver la paz a todos los argentinos. Al archivo documental mayoritariamente televisivo en blanco y negro, se añaden algunas imágenes filmadas ad hoc al comienzo y al final. El film abre con una escena en color: un paisaje de río enmarcado por un árbol y saturado por la luz del amanecer con el sol como una bola luminosa en el centro. Este tipo de imágenes *kitsch* fueron utilizadas recurrentemente por el noticiero *Sucesos Argentinos* durante los años setenta.²⁰ En cualquier caso, lo que puede constatarse es que una imagen que resulta estilísticamente ajena al registro documental del resto del film, se vuelve isotópica con la información oficial de la época. Para decirlo de otro modo: el marco de imágenes filmadas en color, con una textura y un tono publicitarios, difieren de los materiales de archivo con los que se construye el resto del film pero no se diferencia de otros cortos propagandísticos realizados por los militares. De manera que aunque parecen escenas extraídas de la película de un cantante melódico de moda y en apariencia contradicen el carácter oficial de un documental de Estado sobre una guerra, se vuelven parte inequívoca del discurso militar hegemónico. El sol dorado del amanecer que remite al sol de la bandera de guerra, también sirve para realizar observaciones metadisursivas sobre el carácter verídico del documental:

El sol está siempre allí y su luz ilumina todas las cosas, todos los actos. Hasta en las sombras más espesas llegan algunos de sus reflejos para aclararnos la realidad. Como en todas las verdades que veremos, imágenes auténticas, hechos reales, captadas por lentes inexorables.²¹

El énfasis en la autenticidad de las imágenes habla de la dudosa credibilidad con que contaban estos documentos pero también subraya

²⁰ Ver por ejemplo el final del episodio “Navidad con Massera en el Beagle” que cierra con la imagen de un cielo similar al que comentamos. En: Díaz, A.A. (Productor). (1978). *Sucesos Argentinos*. Argentina: Cooperativa limitada. Consultado en YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=s1HzyuOKV74> el 3/10/2017.

²¹ Mendoza, F.J. (Director). (1977). *Ganamos la paz* [Película]. Argentina: sin referencia.

el tono de admirado espanto frente a los acontecimientos (increíbles) que se van a narrar. A continuación, *Ganamos la paz* incluye una introducción donde se caracteriza a Argentina por su territorio extenso, sus recursos, su producción agrícola, ganadera, minera, pesquera e industrial. El tono y las imágenes elegidas remiten a una larga tradición audiovisual. *La Pampa*²², un documental realizado durante la década de 1920 por la Cinematografía Valle, probablemente por encargo de la Sociedad Rural Argentina, ya mostraba el campo argentino como una industria moderna. Muy lejos del pintoresquismo romántico utilizado por una parte de la literatura argentina para describir la llanura pampeana, *La Pampa* destacaba los rasgos modernizadores en las imágenes del campo que servirían como archivo y modelo para numerosos films posteriores. En 1978 una publicidad del Banco de Italia reiteraría esa presentación de Argentina como un país moderno y productivo pero no reñido con las tradiciones, donde la escalinata del edificio de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires (que contrasta con las imágenes de universidades tomadas por los “extremistas” que caracterizan el periodo anterior en la propaganda militar) se yuxtapone a los tractores arando la tierra y a hombres de a caballo arreando el ganado.²³ En sus memorias, Schusseim (2015), autor de la publicidad del Banco de Italia junto a su pareja, la coreógrafa y directora de teatro Lía Jelín, relata una anécdota donde el Almirante Massera lo felicita por ese spot titulado “Argentina, mi amor”. En cualquier caso, la introducción de *Ganamos la paz* estaba lejos de resultar anacrónica.

Esa introducción también es útil para caracterizar a un “pueblo que gusta de vivir en paz” y cuya vida se ha visto interrumpida por la “infiltración marxista internacional”. El documental se detiene en algunos hitos que la audiencia debería recordar: “el Cordobazo”, el secuestro y

22 Valle, F. (Director). (circa 1920). *La Pampa* [Película]. Argentina: Cinematografía Valle.

23 El edificio de la Facultad de Derecho de la UBA fue utilizado en varios spots propagandísticos (por ejemplo uno de la serie “Argentinos a vencer” durante la Guerra de Malvinas) porque permitía contraponer el monumentalismo de sus escalinatas y columnas a las imágenes de desorden y caos tomadas en otros edificios de la misma universidad.

asesinato del Gerente de Fiat Oberdan Sallustro, “la masacre de Ezeiza”, el asesinato de José Ignacio Rucci, o la concentración del 1 de mayo de 1974. Los acontecimientos aludidos en el film abarcan los años 1969 a 1976 y permiten destacar que las organizaciones armadas no bajaron las armas durante el gobierno elegido democráticamente en 1973. Sin embargo, la sucesión de acontecimientos luctuosos produce la impresión de un tiempo único de caos enmarcado entre el tiempo de paz del comienzo y el final del film.

De la misma forma que en *Sucesos Argentinos* o que en algunos spots publicitarios, la historia reciente se convertía sistemáticamente en una excepción histórica que había desviado a la Argentina de su verdadero cauce de paz y trabajo. La construcción de este periodo que debía ser “encapsulado” y superado requirió de un trabajo específico por parte de los medios. La Editorial Atlántida, por ejemplo, publicó números especiales de las revistas *Gente* y *Somos* dedicados a revisar el periodo que concluía. La tapa de *Gente* titulaba: “25 de mayo de 1973-24 de marzo de 1976 Fotos, Hechos, Testimonios de 1035 Dramáticos días”,²⁴ es decir desde la asunción del ex Presidente Cámpora hasta el golpe de Estado. La foto en blanco y negro elegida para esa misma tapa estaba cruzada por una banda roja e incluía al ex presidente Cámpora, al ex Ministro de Bienestar Social José López Rega y a la ex presidenta Estela Martínez de Perón. Sugestivamente la foto no incluía al propio Perón que de esta forma quedaba excluido de la responsabilidad de esos “dramáticos días”.

Ganamos la paz utiliza la enumeración y la acumulación para mostrar la violencia de ese periodo y así se suceden “las llamas destruyendo”, “los gritos de odio”, “las piedras agresivas” y “la provocación descarada”. Al referirse a la “masacre de Ezeiza” el locutor repite la palabra “gritos” en la misma frase, como si la enumeración no resultara suficientemente elocuente: “Estalla la violencia, hay tiros, gritos iracundos, hay víctimas y, por sobre el ulular de las sirenas, se oyen gritos y gemidos”. La “infiltración marxista” convierte las fiestas populares –como el regreso de Perón– en actos de violencia. De allí que a pesar de los disfraces utilizados, es posible distinguir los subversivos de la mayoría de los argentinos que hubieran deseado celebrar en paz. Ezeiza

²⁴ *Revista Gente*, 1976, Número conmemorativo especial fuera de serie.

es clave para mostrar la división interna producida por la “infiltración subversiva en el peronismo”:

20 de junio de 1973. Perón retorna definitivamente al país, columnas de manifestantes se vuelcan en las proximidades del aeropuerto de Ezeiza para darle la bienvenida. Pero la infiltración ideológica ha provocado una honda división en el movimiento mientras la masa permanece confiada a la espera de sus dirigentes, las bandas de extremistas en busca de la propia hegemonía se enfrentan en una verdadera batalla campal. [...] Muchos huyen tratando de ponerse a salvo de los disparos. Otros, anónimos personeros del caos, empuñan armas de guerra y emplean tácticas propias de las guerrillas urbanas evidenciando intenso adiestramiento (Mendoza, 1977).

La retórica es exaltada y barroca pero resulta indispensable para “develar” lo que ha sido ocultado a los “ciudadanos”. A la fórmula del disfraz y el enmascaramiento, el *Documento final...* de 1983 añadirá la utilización de alias, el borrado de las huellas digitales, la utilización de documentos falsos y los cambios de nombres. De esta forma, “los marxistas” se presentan como actores sagaces, capaces de engañar y falsificar identidades. El film deja abierta la posibilidad de que los argentinos “de bien” hayan sido engañados por esos hábiles agentes de la violencia y el caos. Una cierta ambigüedad respecto de quiénes son víctimas y culpables se vuelve necesaria para dirigirse a quienes simpatizaron ideológicamente con Montoneros u otras organizaciones armadas. Esa ambigüedad permite a los militares colocarse por fuera de esas disputas de “extremismos”.

Para cerrar, el locutor concluye que “hay una víctima principal: la mayoría que permanece azorada, ajena a esta explosión extremista”. El documental construye un pueblo-espectador, una “masa confiada, una “mayoría que permanece azorada” y, de esta forma, deja a salvo a las grandes masas peronistas. *Ganamos la paz* es cuidadoso con la figura de Perón y “el pueblo de Perón” que diferencia de los Montoneros que fueron expulsados del peronismo por el propio Perón (esa escena es reiterada en los documentos militares). Todo lo cual resulta paradójico porque el golpe militar sirvió para derrocar al gobierno peronista electo pero el film destaca que Perón ya había fallecido para entonces. La insistencia en distinguir y escindir a Montoneros del peronismo se vuelve

elocuente en las imágenes elegidas para contrastar las manifestaciones de los años setenta con las del primer peronismo. Algunas pocas imágenes de las concentraciones de los años cuarenta sirven para mostrar el carácter pacífico del primer peronismo. Para referirse a la elección de Perón en 1973, en cambio, el locutor señala:

Recuerda otras épocas, otras circunstancias pero su movimiento ya no es el mismo: está profundamente infiltrado por los elementos terroristas que lo han penetrado para aprovecharlo... el presidente habla a la multitud y lo hace desde atrás de un cristal de seguridad que apenas permite apreciar su imagen.

Igual que el país, el peronismo ha sido infiltrado y el vidrio blindado que, para los Montoneros, había sido un ícono del aislamiento de Perón y su falta de contacto con el pueblo es aquí interpretado como un elemento que protege a Perón de los Montoneros. La concentración del 1 de mayo de 1974 permite argumentar que fue el propio Perón quien expulsó a los Montoneros de su movimiento:

Llega el día del trabajo y Perón reúne a sus seguidores... Les habla y acusa a los infiltrados en su movimiento. Su censura a la subversión es áspera y directa. Los grupos subversivos, que en otros tiempos él había alentado y ahora se disimulaban en sus filas, reaccionan ante tan clara alusión: se van de la plaza y trazan un evidente enfrentamiento con el gobierno legal.

Aunque Perón “había alentado” la subversión, su liderazgo se presenta como garantía de que un liderazgo militar es posible. Cuando Perón fallece, en cambio, el caos prevalece. De esta manera, después de la asunción de Isabel:

Los grupos subversivos pretenden crear una zona dominada en una de las provincias más queridas por los argentinos: Tucumán. Se ocultan en montes y montañas. Pero el ejército argentino es llamado a actuar y en forma contundente aplasta esa pretensión. Entonces los delincuentes vuelven a la acción urbana y se afincan en las universidades, detonan bombas y causan más daños y víctimas. Impotentes ya para intentar el copamiento territorial después de la derrota en Tucumán quieren destruir y amedrentar.

Ganamos la paz asume que el vacío de poder obliga a las fuerzas armadas a adoptar “medidas para evitar males mayores a la República” ya que “los políticos no encuentran soluciones y “las publicaciones periódicas se hacen eco”. De esta manera, “se cierra un periodo oscuro para la historia del país”. Las imágenes elegidas para cerrar el film muestran a un hombre joven caminando por el centro de la ciudad de Buenos Aires que le compra un ramo de flores rojas a su esposa que viene a su encuentro con dos niños. La escena tiene lugar frente al Congreso que se convierte de esta forma en un escenario familiar antes que político. Una música esperanzada reemplaza los gritos y estallidos, mientras las imágenes en color reemplazan al blanco y negro. La pareja viste en forma seria, es que los jóvenes se han vuelto padres de familia y empleados. El locutor acompaña estas imágenes pausadamente:

El horror ha quedado atrás. La sociedad argentina pasó una durísima prueba. Ha llegado el momento de ganar la paz... Se habrá ganado así la paz para los argentinos, se habrá contribuido a formular un mundo mejor y al dar gracias al señor por esos logros exaltando las imágenes de vida y de amor, podremos exclamar con énfasis: “Ganamos la paz”.

El pasaje del blanco y negro al color es un recurso de trazo grueso que se suma a otros rasgos estilísticos que sirven para oponer las imágenes de archivo con aquellas producidas especialmente para el documental. Mientras el amanecer del comienzo y la familia del final tienen una textura publicitaria y no dudan en incluir metáforas -como el amanecer- o dramatizaciones -como el encuentro familiar en la plaza-, el material en blanco y negro es documental (o al menos simula serlo). Lo “real” que ha sido captado por “lentes inexorables” según la definición inicial del locutor, es atravesado por “los rayos benéficos del sol”.

CONCLUSIONES

El *Documento final de la Junta militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo* está construido con imágenes de *Ganamos la paz*. De hecho, reitera fragmentos enteros con un nuevo guión que si bien repite argumentos utilizados en aquel film producido al inicio de la

dictadura, también dialoga con los discursos que ya estaban en circulación a comienzos de 1983, cuando las fuerzas armadas habían perdido la Guerra de Malvinas y el llamado a elecciones resultaba inminente. El rechazo de este documento por parte de los organismos de derechos humanos fue unánime y también recibió críticas de una parte significativa del arco político y sindical (Feld, 2013). Cabe preguntarse por qué los militares acudieron a aquel film inicial para presentar en sociedad un documento tan importante para su futuro político y judicial durante la etapa que se vislumbraba. ¿La utilización de las mismas imágenes se debió únicamente a desprolijidad, apuro o falta de cuidado? ¿Cabe hablar de descuido o desprolijidad en los discursos públicos de una fuerza que había dedicado tanto esmero a la construcción de una propaganda oficial? Es cierto que ya no se trataba de los mismos generales y que Reynaldo Bignone asumió la presidencia de facto en julio de 1982 en medio de la crisis por la derrota en Malvinas, con el proyecto implícito de encarar una transición. Lo cierto es que se reemplazó la habitual comunicación presidencial por cadena nacional consistente en un discurso leído o pronunciado frente a cámara por un documental televisivo, lo cual era una completa novedad. El documental estaba construido principalmente con imágenes de archivo con el objetivo de llamar la atención de la audiencia, con el propósito de que esos sucesos anteriores al golpe no fueran olvidados.²⁵

²⁵ La utilización de imágenes de televisión mudas con guiones pronunciados por locutores en *off* es un recurso que había sido probado por el cine político desde los años sesenta y que los militares también conocían bien. Gustavo Tobi —uno de los camarógrafos que registró imágenes del Cordobazo— cuenta que el interventor de Canal 10 solo se mostraba preocupado por revisar los textos de los noticieros que los periodistas estaban obligados a escribir previamente a ser leídos ante cámara. Siempre según el testimonio de Tobi, el secuestro de material filmado tuvo como objetivo la identificación de militantes: “No fue un acto de censura, el acto de censura lo querían poner en el texto, no en las imágenes”, entrevista filmada por Lucas Larriera y Cecilia Astelarra—en cuyo diseño colaboré personalmente— en el marco del proyecto del film *Alunizar*. Larriera, L. y Astelarra, C. (Directores) (2013). *Alunizar*. Argentina: Proyecto Apollo. La anécdota resulta verosímil

Como vimos en las notas de *Sucesos argentinos*, las juntas militares reiteraron fórmulas probadas por anteriores gobiernos como los actos cívico-militares durante las visitas a las provincias o la transformación de la fiesta de la vendimia en una cita a los rituales del primer peronismo. Esas notas construían una continuidad con rituales ciudadanos – como los actos escolares de Jura a la bandera– que resultaban familiares e inclusive entrañables para la audiencia y donde las fuerzas armadas nunca dejaron de ocupar un espacio importante en la construcción de ciudadanía. Lo notable en los documentales propagandísticos analizados, sin embargo, es que los militares también se apropiaron de algunos elementos discursivos de las organizaciones guerrilleras. En *Estoy herido. ¡Ataque!* la esposa del soldado que va a combatir en Tucumán recuerda un momento feliz junto a sus hijos y escribe en una carta a su marido: “¿Recuerdas cuántos amaneceres nos sorprendió soñando el mundo nuevo para ellos?”. La promesa de “un mundo nuevo” desplaza pero también alude al “nuevo hombre” que había formado parte de los tópicos del “enemigo” a quien su esposa iba a combatir, sin por ello resultar incompatible con las aspiraciones de esta pareja. Por el contrario, las imágenes utilizadas para ilustrar esta frase son las de la familia entrando a una capilla cuyo credo religioso reunía por igual a los soldados del ejército y a muchos guerrilleros nucleados, por ejemplo, alrededor de la revista *Nuevo hombre*.²⁶ El desplazamiento y la inversión de fórmulas es fundamental en la construcción estilística de *Ganamos la paz*. Los militares no silencian ni desconocen la pregnancia del discurso “enemigo”, por el contrario, lo citan para negarlo, contradecirlo o argumentar en su contra. Lejos de partir de cero para la construcción del relato sobre la historia reciente, los militares proponen develar lo que el relato enemigo oculta, es decir, que las organizaciones armadas

en 1969 pero parece poco probable que más de una década después, los realizadores del *Documento final ...* de 1983 desconocieran el valor de las imágenes elegidas.

²⁶ La revista *Nuevo Hombre* fue publicada entre julio de 1971 y marzo de 1976 con interrupciones. En la primera época fue dirigida por Enrique Walker, Silvio Frondizi y Rodolfo Mattarollo y en la segunda época por Manuel Gaggero.

“secuestraron, torturaron, asesinaron” y construyeron un mundo en las sombras donde “los derechos humanos son desconocidos por quienes propenden al caos” (Mendoza, 1977). Por eso la esposa de *Estoy herido ¡Ataque!* (1977) afirma: “Solo deseo que termine esta negra noche que estamos viviendo” y el locutor de *Ganamos la paz* describe el periodo anterior al golpe como “un periodo oscuro para la historia del país”.

En el *Documento final...* de 1983 se incluye una frase donde se apela explícitamente a la memoria. Probablemente en diálogo con un discurso que había comenzado a atravesar los medios de comunicación, el documental afirma que “las cicatrices son memoria dolorosa”. Como hemos visto, la mención a la memoria no era una novedad en el discurso militar. Tampoco lo era la alusión velada o explícita a los derechos humanos a los que, como acabamos de señalar, aludía *Ganamos la paz* al comienzo de la dictadura. En los filmes de 1977 las cicatrices son mostradas antes que nombradas, especialmente en *Estoy herido ¡Ataque!* donde se muestra a los médicos sanando las heridas de los soldados en el hospital y a uno de ellos que ha quedado discapacitado como consecuencia del combate. Sin embargo, la frase del *Documento final...* es notable porque uno de los principales objetivos de ese programa era responder a los cuestionamientos sobre los desaparecidos cuyos cuerpos los organismos de derechos humanos reclamaban. De manera que mencionar las cicatrices era aludir al cuerpo que era e iba a continuar siendo objeto de conflicto, a pesar de la pretensión militar de dar por concluida esa etapa.

En síntesis, en las fuentes analizadas –producidas durante el periodo 1976-1983– encontramos tres rasgos que consideramos significativos. En primer lugar, se construye un presente de modernidad y consenso para las fuerzas armadas desde el cual las mismas apelan a “la memoria” de la audiencia como una forma de evitar la repetición del pasado. En segundo lugar, se presenta la historia reciente como una etapa excepcional de violencia, como una anomalía histórica que debe darse por concluida porque los militares lo hicieron posible al ganar la guerra contra la subversión. En tercer lugar, se construye a la sociedad argentina como víctima y, por lo tanto, como no responsable de los acontecimientos que se presentan. Lo notable es que esos tres rasgos van a reaparecer en el periodo democrático que se inicia en 1983 pero aplicados a caracterizar la dictadura. ¿Cómo es posible que se buscara

mostrar una ruptura irreconciliable con el periodo dictatorial al mismo tiempo que se apelaba a los mismos argumentos que venían de ser utilizados por los militares?

Algunos elementos remitían a clichés presentes en el cine argentino desde mucho tiempo antes como si conformaran una tradición argumentativa audiovisual: es el caso de la contraposición entre un pasado oscuro y un presente luminoso que el nuevo gobierno ha venido a superar y encarnar alternativamente²⁷ o la reutilización del archivo audiovisual.²⁸ Otros rasgos fueron matizados o profundizados por los militares. Es el caso de la construcción del periodo anterior al golpe como una anomalía dentro de la historia argentina. Y el hecho de apelar a la memoria como un recurso para no repetir esa experiencia traumática. La pregunta que queda abierta es por qué los discursos sobre la dictadura que circulan desde entonces no optaron por evitar caer en lugares comunes tales como “la oscura noche” o la “memoria dolorosa”. Porque si continúa siendo indispensable evitar la repetición para que “nunca más” la sociedad argentina sufra una violencia inusitada, quizás sea necesario subrayar que la repetición es un mecanismo discursivo. Quizás ese fue, después de todo, uno de los objetivos de este artículo: evitar la repetición de un discurso que no termina de ser atribuido correctamente. Quizás, para evitar esa repetición, la sociedad argentina necesita ser desplazada del rol de “víctima principal” donde la ubicó el discurso militar, sintagma que inevitablemente resuena en el de “víctima inocente” donde la Conadep ubicó a los desaparecidos.²⁹

²⁷ Esa estructura argumentativa organiza Valle, F. (Director). (1928). *La obra del gobierno radical* [Película]. Argentina: Cinematografía Valle que recurrir a imágenes de su propio archivo cinematográfico y también en Soffici, M. (Director). (1953). *Nuestro hogar* [Película]. Argentina: Subsecretaría de Prensa y Difusión. donde se hace propaganda de las políticas del gobierno de Juan Domingo Perón.

²⁸ Mencioné antes algunos ejemplos del cine político de grupos militantes de los años sesenta y setenta a los que podrían añadirse también los ejemplos mencionados en la nota anterior que fueron realizados desde el gobierno, tanto en el periodo yrigoyenista como peronista.

²⁹ La bibliografía sobre la concepción de los desaparecidos como “víctimas

Referencias bibliográficas

- Almeida, M. (2013a). Temas pendientes: la Izquierda francesa y alemana frente al Campeonato Mundial de Fútbol Argentina 78. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazso*, 43 (1), 21-36. Recuperado de <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/100/88>
- Almeida, M. (2013b). *El diseño mundialista argentino*. Tesis de maestría inédita. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Anscombe, J.-C. (Ed.). (1995). *Théorie des topoi: sémantique ou rhétorique?* Paris: Kimé.
- Astiz, E. (2005). *Lo que mata de las balas es la velocidad. Una historia de la contraofensiva montonera del '79*. Buenos Aires: De la Campana.
- Bergson, H. (1977). *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza.
- Bonasso, M. (1984). *Recuerdo de la muerte*. Buenos Aires: Planeta.
- Crenzel, E. (2007). Dos prólogos para un mismo informe: El Nunca Más y la memoria de las desapariciones. *Prohistoria*, 11, 49-60. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa>
- Crenzel, E. (2010). La víctima inocente: de la lucha antidictatorial al relato del *Nunca Más*. En E. Crenzel (Coord.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas 1983-2008* (pp. 65-83). Buenos Aires: Biblos.
- Crenzel, E. (2014). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Díaz, C. (2002). *La cuenta regresiva. La construcción periodística del golpe de Estado de 1976*. Buenos Aires: La Crujía.
- El Porteño S.A. (26 de febrero de 1984). *El Porteño*, Año III, N° 26.
- Feld, C. (2013). La representación televisiva de los desaparecidos: del 'Documento final...' al programa de la CONADEP. En M. Mestman & M. Varela (Coords.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión* (pp. 257-276). Buenos Aires: Eudeba.

inocentes" es muy vasta. Nos interesa aquí el modo en que durante el periodo de la transición a la democracia se consolida esta imagen en el *Nunca Más* (Crenzel, 2010) y a partir de allí en otros discursos sociales.

- Feld, C. (2015). La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del show del horror. En C. Feld & M. Franco (Dir.), *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (pp. 269-316). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feld, C. & Franco, M. (2015). Introducción. En C. Feld & M. Franco (Dir.), *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (pp. 9-21). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, M. (2008). *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gente. (1976). *25 de mayo de 1973-24 de marzo de 1976 Fotos, Hechos, Testimonios de 1035 Dramáticos días* [Edición especial]. Buenos Aires: Gente.
- Giussani, P. (1984). *Montoneros la soberbia armada*. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.
- Halbwachs, M. (2011). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Martínez, T. (3 de marzo de 1973). El predominio televisivo en la campaña distorsiona las fisonomías ideológicas. *La Opinión*. Buenos Aires.
- Morandini, N. (2012). *De la culpa al perdón: cómo construir una convivencia democrática sobre las intolerancias del pasado*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- “Somos derechos y humanos”: cómo se armó la campaña. (23 de marzo de 2006). Clarín. Recuperado de https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/derechos-humanos-armo-campana_0_HyTgj9Hy0Fe.html
- Schusseim, J. (2015). *Un gran paso para atrás. Recuerdos de pequeñas y grandes historias*. Buenos Aires: Del nuevo encuentro.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

- Vezzetti, H. (2001). El imperativo de la memoria y la demanda de justicia: el juicio a las juntas argentinas. *Revista Iberoamericana*, 1(1), 77-86. DOI: <http://dx.doi.org/10.18441/ibam.1.2001.1.77-86>
- Wajszczuk, A. (22 de junio de 2014). La pura verdad [Suplemento]. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9817-2014-06-22.html>

Filmografía

- Alegre, F. (Dir.). (1977). *Estoy herido ¡Ataque!* [Película]. Argentina: sin referencia.
- Cedrón, J.; Getino, O.; Juárez, E.; Juárez, N.; Kuhn, R.; Martín, J.; Ríos, H.; Solanas, F.; Subiela, E.; Szir, P. (Directores). (1969). *Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación* [Película]. Argentina: sin referencia.
- Díaz, A. A. (Productor). (1976-1981) *Sucesos Argentinos* [Noticiero cinematográfico] Argentina: Cooperativa limitada.
- Juárez, E. (Director). (1969). *Ya es tiempo de violencia* [Película]. Argentina: sin referencia
- Mendoza, F. J. (Dir.). (1977). *Ganamos la paz* [Película]. Argentina: sin referencia.
- s. f. (1983). *Documento final de la Junta militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo* [Película para ser emitida por televisión]. Argentina: sin referencia.
- Soffici, M. (Director). (1953). *Nuestro hogar* [Película]. Argentina: Subsecretaría de Prensa y Difusión.
- Solanas, F. (Director). (1984): *Los hijos de Fierro* [Película]. Argentina: Grupo cine liberación.
- Solanas, F. y Getino, O. (Directores). (1968). *La hora de los hornos* [Película]. Argentina: Grupo cine liberación.
- Valle, F. (Director). (circa 1920). *La Pampa* [Película]. Argentina: Cinematografía Valle.
- Valle, F. (Director). (1928). *La obra del gobierno radical* [Película]. Argentina: Cinematografía Valle.