

Utopía-Desencanto-Utopía: aproximaciones al ciclo en los documentales de la década de 1980.

Lior Zylberman¹

Resumen

Claudio Magris (2001) señala que la utopía y el desencanto conforman un ciclo que suele repetirse en diversos momentos de la vida social. Lejos de ser un momento a alcanzar o a vivir, estas instancias se alternan en forma sucesiva.

En nuestro país se podría afirmar que en diciembre de 1983 comenzó un ciclo utópico con el entusiasmo democrático promovido por Raúl Alfonsín como horizonte a alcanzar; sin embargo, con el correr del tiempo, diversos hechos dieron inicio a la decepción, al desencanto. Ya en 1989, luego de la renuncia de Alfonsín, el gobierno iniciado por Carlos Menem prometía ya no ampliar la democracia sino una revolución productiva como perspectiva a conseguir: de este modo, se daba inicio a un nuevo ciclo utópico.

A partir del análisis de diversos documentales producidos durante la década de 1980, - *La República Perdida I y II, Cuarentena, Juan, como si nada hubiera sucedido, A los compañeros la libertad y DNI, la otra historia* - este trabajo se propone rastrear ese ciclo en la primera década de la instauración democrática. En el análisis, nos proponemos caracterizarlo, rastreando y señalando los lugares donde la utopía tuvo eco y repercusión como también observar las particularidades del desencanto

¹ Centro de Estudios sobre Genocidio, UNTREF/Conicet

Utopía-Desencanto-Utopía: aproximaciones al ciclo en los documentales de la década de 1980.

Presentación

A partir de la lectura del ensayo *Utopía y desencanto* del escritor italiano Claudio Magris me propongo abordar en este trabajo, en forma sintética y esquemática, el mencionado par a partir de la revisión de una serie de documentales producidos en Argentina (o por argentinos) durante la década de 1980.

Ante todo, resulta importante remarcar que la pareja utopía y desencanto, en la manera en que Magris la presenta, permite comprenderla como un ciclo; como tal, podría ser visto como un círculo o como una onda que posee picos de “alta y baja” utopía como también de “alto y bajo” desencanto. Es esa onda, ese pico, el que desearía rastrear.

Por otro lado, me interesa centrarme en los documentales de la década de 1980 por razones concretas. Ante todo, sabemos que la producción de documentales en dicho período fue escasa, pero eso no significa nula: los pocos títulos todavía pueden permitirnos indagar y pensar cómo fueron los primeros años post dictatoriales y, sobre todo, qué se ansiaba de la recuperación democrática. Por lo tanto, esas producciones pueden ser vistas hoy tanto como registros visuales de aquel período y también como documentos, como termómetro del ciclo aludido, como imaginarios de las aspiraciones de aquel porvenir.

Los títulos a los que me referiré para indagar el ciclo serán *La República Perdida* (Miguel Pérez, 1983), *Cuarentena* (Carlos Echeverría, 1984), *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986), *A los compañeros la libertad* (Marcelo Cespedes y Carmen Guarini, 1987), *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), *La batalla de La Tablada* (Juan Eduardo Tedezco, 1989) y *DNI* (Luis Brunati, 1989).

Utopía y desencanto

La temática ha sido abordada desde diversas perspectivas en diferentes investigaciones, sobre todo aquellas relacionadas con la literatura o respecto a las revoluciones latinoamericanas del siglo XIX (Garramuño, 2009; Rojas, 2009; Scheines, 1993). Si bien en su ensayo Claudio Magris (2001) efectúa un recorrido filosófico y literario de estas nociones, sus reflexiones permiten alumbrar la indagación a los documentales.

A partir de un diálogo redactado por el escritor romántico italiano Giacomo Leopardi, el *Diálogo entre un vendedor de calendarios y un transeúnte*, Magris señala que el autor pone de relieve la “estremecedora vanidad de esperar, a finales de cada año, un año más feliz que los anteriores, a los que también se esperó a su vez con la

confianza de que traerían consigo una felicidad que sin embargo nunca trajeron”. Este diálogo no debe ser pensando como un “diagnóstico del mal de vivir” ya que Magris lo señala como exento del “pesimismo apocalíptico” de muchos autores contemporáneos, atentos a anunciar continuos desastres y en afirmar que la vida actual no es más que vacío, error y horror; estos son los autores que seguirían el *pathos* catastrófico. Así, Magris concibe tanto a la utopía como al desencanto como dos procesos necesarios y actuales.

Las utopías revolucionarias deben ser pensadas, en forma metafórica, como la levadura del pan; ello significa que para hacer pan este ingrediente es fundamental pero no el único necesario para obtener la pieza. En ese sentido, Magris no comprende la utopía como si su alcance fuera un estadio comtiano: el mundo no puede ser redimido de una vez para siempre, eso lleva a obligar a cada generación a empujar cual “Sísifo, su propia piedra, para evitar que ésta se le eche encima aplastándole”.

Pensando otro mito fundador, Magris señala que el destino del hombre se parece al de Moisés, que no alcanzó la Tierra Prometida y sin embargo no dejó de caminar en dirección a ella. Este movimiento constante hace que la utopía se encuentre necesariamente unida al desencanto, en tanto se comprenda a la utopía no como mera ilusión o imposibilidad sino “no rendirse a las cosas tal como son y luchar por las cosas tal como debieran ser”. Para Magris, la utopía da sentido a la vida, porque “exige, contra toda verosimilitud, que la vida tenga un sentido”. Como pareja, la utopía y el desencanto, antes que contraponerse, se sostienen y se corrigen recíprocamente.

Cada generación y cada individuo atraviesan por varios ciclos de utopía y desencanto en el transcurso de su vida. Podría sugerirse que uno de esos ciclos pueden ser pensados como de “gran utopía” en el sentido de la espera de la parusía, el retorno del Salvador. Pero la contracara del desencanto no se expresa en la salvación que no llega una vez, sino en que siempre está en camino, en un por-venir constante. Desencanto, en términos de Magris, significa saber que la parusía no tendrá lugar, que nuestros ojos no verán al Mesías, que el próximo año no estaremos en Jerusalén. Pero esto no resulta catastrófico, el desencanto no hace sino corregir a la utopía, reforzando su elemento fundamental: la esperanza².

Así, la esperanza proyectaría hacia el futuro la posibilidad de que el hombre se reconcilie con la historia y también con la naturaleza; esto es, en término de Magris, la plena posibilidad de las propias posibilidades del hombre.

Si al finalizar cada año renovamos nuestras esperanzas, deseando que el próximo sea mejor, no hacemos sino evidenciar que el ciclo vuelve a comenzar. En nuestra cotidianidad, luego del desencanto por lo incumplido durante el lapso transcurrido, la utopía se recrea, año a año, modificando a su vez el horizonte utópico al cual llegar. Es

² Otro italiano, Paolo Virno, expresa que el desencanto sugiere no necesariamente muerte o inacción sino desconfianza, desilusión, desengaño y, contraponiéndose a Magris, desesperanza (Virno en Garramuño, 2009: 56).

así que hoy podemos pensar cómo fueron vistos los picos de estos ciclos, qué prometía la utopía y hacia dónde se dirigía la atención desencantada.

Utopías en el documental argentino

La realización de *La República perdida* tuvo objetivos múltiples. Complementado con la edición del libro homónimo de Luis Gregorich publicado en 1983, el documental y el libro fueron ideas producidas por el dirigente radical Enrique Vanoli³. En ellos, tal como se afirma en la introducción del documental, se proponía recuperar las imágenes que se estaban perdiendo, ya sea por el paso del tiempo o por la desidia; asociando a éstas con la memoria histórica, el documental se volvía así una suerte de metáfora de la memoria colectiva. Con una narración descriptiva, donde las imágenes se colocan con fuerza de verdad, la locución, en ocasiones, apela al *nosotros* para reforzar esta idea. Con ello, la operación de recuerdo se realiza en forma instantánea; las imágenes nos implican con un pasado en común y nos instan, a su vez, a imaginar un futuro conjunto.

En los tramos finales de *La República perdida* observamos la firma: agosto de 1983, momento en que coincide con la salida del libro al mercado. Pero no sólo su finalización ocurrió en los últimos meses de la dictadura, sino también su estreno, septiembre de aquel año; es decir, previo, a las elecciones presidenciales de octubre de 1983. Estrenada bajo amenazas de bombas y discusiones exaltadas, *La República perdida* presentaba imágenes que, quizá, eran vistas por primera vez, imágenes que desde su registro habían permanecido “perdidas” en los archivos. A pesar de la sucesión de golpes de estado, las exclusiones y prohibiciones sufridas por el pueblo que la película nos relata, esta película es la insignia de la utopía. Luego de la larga noche procesita, el final apela al registro contemporáneo de movilizaciones y la Plaza de Mayo colmada de manifestantes, del pueblo. Así, el film reactualiza a la Plaza como *topo*: ya no sólo como lugar de memoria, en el sentido de Pierre Nora, sino también como lugar político.

La utopía que predica la película no se trata de una revolucionaria sino que, en cierto sentido resulta más bien “restauradora”; no plantea un nuevo estadio sino recuperar lo perdido. Es por eso que *La República...* se vuelve como una lección de historia cuya moraleja es que sólo “la unión nacional basada en la verdad y la justicia podrá devolvernos la salud”: lo que perdimos, lo perdimos todos, afirma Juan Carlos Beltrán, el locutor del film. Finalizando sus dichos, y dando espacio a los dos demonios apela al trabajo de exorcismo que la sociedad debe comenzar: “lo que debemos recuperar sólo entre todos podremos hacerlo una vez que hayamos logrado exorcizar a los demonios del miedo, del odio, y del autoritarismo”. En forma paralela, y acentuando la retórica utópica, la música compuesta por Luis María Serra alcanza su mayor grado de solemnidad. En *La República...* la utopía se presentaba como horizonte, todavía no

³ El libro fue un fenómeno editorial. Publicado en agosto de 1983, para fin de ese año ya había alcanzado su quinta re-edición. La publicación es el texto-base sobre el que se construyó el guión final de la película.

tenía forma concreta, pero marcaba un rumbo, era una expresión de deseo, era un llamado a no rendirse y a intentarlo una vez más. De este modo, el ciclo utópico comenzaba a marchar, y la república a levantarse y a andar.

Podría afirmarse que la segunda película del ciclo es *Cuarentena*. Filmada en Alemania y Argentina, estrenada en la televisión alemana en 1984 y nunca comercialmente en Argentina, el film narra el regreso de Osvaldo Bayer al país tras ocho años de exilio en Alemania. Con un estilo que se asemeja al *cine directo* el retorno del escritor sirve de excusa para registrar los días previos a la elección presidencial de 1983. En ese sentido, este film posee un valor documental especial ya que, al seguir a Bayer por las calles y en reuniones con las Madres, se registra el clima de época, ese momento particular que no fuera registrado por ningún otro film.

Bayer recorre las calles porteñas como un *flâneur*, meditando sobre el pasado y el actual presente. Asimismo, se reencuentra con viejas amistades, como Osvaldo Soriano, y visita la sede de las Madres de Plaza de Mayo. Al mismo tiempo, Echeverría emplaza la figura de Bayer como un testigo; dicha figura la permite al realizador registrar algunas situaciones de campaña electoral. Con ello, la política pareciera renacer de sus cenizas: la agitación y excitación generada por la próxima vuelta democrática emerge como un síntoma de la utopía. Puede decirse que en las últimas secuencias del film se tiñen de sentimientos encontrados, la pareja se hace presente: utopía y desencanto, esperanza y suspicacia. En un viaje en taxi, el chofer le comenta a Bayer que el actual gobierno militar “no se aguanta más”, y si bien todos los candidatos afirman que harán milagros, el taxista se pregunta cómo es que lo harán. ¿Puede el país cambiar de la noche a la mañana? El clima del film en sus últimos minutos denota que se avecinan nuevos tiempos: felicidad y recelo son las dos caras de una misma moneda. Luego de escuchar los resultados finales de las elecciones con sus ex compañeros del diario Clarín, Bayer celebra que las instituciones democráticas festejen su renacimiento, lamentándose que los exiliados no pudieron votar. Ya en un bar, un mozo se le acerca luego de servirle un café, mientras vemos y escuchamos en profundidad de campo a un hombre jugando a los dados (¡hay tanto de azar en esa imagen!), el viejo le pregunta sobre las elecciones, y casi como un suspiro exclama “esperemos que sirva para algo ¿no?”. En el Congreso reabierto, Bayer recorre la Cámara de Diputados expresando sus propios deseos, que nunca más se traicione al pueblo, que nunca más un argentino tenga que partir al exilio. A diferencia de la anterior, en *Cuarentena* la utopía ya posee un horizonte en concreto, la Argentina estaría así en vías de reconciliarse con la historia.

Una vez al mando, Raúl Alfonsín debió de llevar el peso de la utopía. Resulta extenso detenerse en todos los proyectos y planes donde el radical intentó materializar su propuesta. Sin embargo, pueden ser resumidos en tres pilares con peso simbólico: derechos humanos, economía y reformas políticas.

La política de derechos humanos se materializó con el Juicio a las Juntas, aunque, en verdad, la propuesta alfonsinista era otra como luego se verá (Nino, 1997). La económica, tuvo su epicentro en el Plan Austral, programa esgrimido con la

finalidad de detener la inflación y comenzar a promover un crecimiento real de la economía nacional. Finalmente, las reformas políticas nutrieron de contenido al “Plan para una Segunda República Argentina”.

Este último plan era la manifestación concreta de la utopía alfonsinista. Estos paquetes de reformas fueron presentados en abril de 1986, cuando Alfonsín aún estaba en la cresta de su popularidad. A partir del trabajo del Consejo para la Consolidación de la Democracia, Alfonsín se proponía trasladar la capital argentina, efectuar importantes reformas en el Estado en general y en el Poder Judicial en particular como también pensar una reforma constitucional que permitiera adoptar un semiparlamentarismo como forma de gobierno, en ese horizonte también proyectaba una reforma de la Ley Sindical (Tedesco, 2011). En síntesis, ya no sólo afianzar la república recuperada sino transformarla en su totalidad.

De este modo, meses antes de que Alfonsín anunciara este paquete de medidas, se estrenaba *La República perdida II*. Si bien la misma tiene como objetivo exponer las diversas aristas de la última dictadura militar, haciendo hincapié, a diferencia de la primera, en el peso del testimonio, también se colocaba como un producto destinado a engrandecer la figura de Alfonsín. Producida por el mismo dirigente radical que la primera, y también dirigida por Miguel Pérez, esta película coloca la utopía encendida en la primera parte en otro nivel.

Luego de más de dos horas de film, el tercer acto de la narración se concentra en las consecuencias del régimen procesista, la locución nos advierte sobre las consecuencias del genocidio: deuda externa multiplicada, la industria desmantelada, caída de la mano de obra, elevación de la mortalidad infantil y del analfabetismo, millones de desempleados, quema de libros y prohibiciones, hombres de letras que pagaron con su vida su militancia política... Se comenzaba, así, a transitar el camino de una sociedad post genocida.

Como cierre del film, y en cierta forma emulando a la primera, las últimas secuencias giran en torno a la figura de Alfonsín y la Plaza de Mayo; mientras, vuelve el motivo musical solemne de la partitura de Luis María Serra. La Plaza ahora se resignifica, Alfonsín en el Cabildo posee un doble poder simbólico: con el futuro, como camino utópico, y con el pasado, al que se intenta restaurar y continuar. De este modo, la locución hace alusión, en cierto sentido, al ciclo utopía-desencanto, al afirmar que los pueblos se sobreponen de la ignominia y renacen fortalecidos de las catástrofes. Es por eso que *La República perdida II* nos llama a construir una democracia entre todos y por encima de las diferencias partidarias, ya que “fuimos nosotros los que nos hemos devuelto la esperanza”.

De este modo, la tesis extendida en este film se asienta en la democracia como valor, el sistema de partidos y el republicanismo. En consonancia, el díptico respondía, ante todo, a una voluntad cívica empeñada en la construcción de un objeto nuevo: una democracia republicana y liberal, haciéndolo casi con pocas tradiciones, incluso casi contra su historia (Romero, 2004). En este film el ciclo utópico alcanza su máxima

expresión; si optamos por la visión religiosa sugerida por Magris, podemos apreciar que la propuesta nos presenta a la democracia como un Mesías, y a Alfonsín, como el Salvador. Si en la primera parte, el futuro aún era incierto, aquí Alfonsín, ya como presidente, ingresa a escena bajo una lluvia papeles, coincidiendo con los compases más solemnes de la misma música que en el final de la primera, remarcándonos que sobre sus espaldas se encuentra la Salvación.

Sin embargo... será la propia utopía la que genere el desencanto.

Desencanto en el documental argentino

El lema de la campaña presidencial de Alfonsín llevaba como eje central a la democracia. Convertida casi en un ser humano, objetivada como persona, la democracia prometía dar de comer, educar y brindar salud, entre otras acciones posibles. Sin embargo, los pilares de la recuperación republicana y los ejes que guiaron las reformas alfonsinistas se tuvieron que enfrentar con diversas oposiciones, tanto en el plano nacional como internacional.

Para no extenderme en ello, brevemente se puede decir que en el plano económico los dos grandes obstáculos que llevaron al desencanto fueron la dificultad de crear un crecimiento sostenido y la deuda externa. De este modo, las diversas innovaciones promulgadas por Alfonsín recibieron freno, sobre todo, por parte de la CGT, en el plano local⁴; y el de FMI, en el internacional. Si bien algunas de las reformas políticas pudieron llevarse a cabo -sobre todo aquellas enmarcadas en el plano de los derechos (Gargarella, 2010)- el gobierno radical encontró rispideces tanto en los partidos políticos opositores, algunos que “sobreactuaban un nacionalismo económico” (Gargarella, 2010: 34) ante las propuestas de privatizaciones alfonsinistas como también en el propio partido radical: la idea de reforma constitucional llevaba a pensar a un Alfonsín perpetuado en el poder. Ante una inflación que se hacía cada vez más incontrolable y un contexto de crisis cada vez más generalizado, Alfonsín temía que su peor pesadilla se volviera realidad: inestabilidad y, luego, un nuevo golpe de Estado. El presidente, en vez de optar por una alternativa popular, se inclinó hacia una conservadora, llevándolo a ceder en sus principales iniciativas.

El eje que más ha frecuentado el documental para referirse al desencanto ha sido el de los derechos humanos. Este eje, sin embargo, debe ser pensado en diálogo e interconectado con los otros: la crisis carapintada, por citar un ejemplo, no puede ser pensada por fuera de la crisis política antes aludida. Con todo, los documentales que se han referido al desencanto han puesto el acento a la utopía no realizada en materia de derechos humanos, a las promesas incumplidas o quebrantadas, sin colocar en tensión este pilar con los otros.

⁴ Alfonsín sostenía que era necesario impulsar la democratización de las FF.AA y del movimiento sindical, a los que consideraba profundamente autoritarios. Como señala Tedesco (2011: 71), en el caso de las FF.AA era una afirmación correcta, mientras que para los sindicatos resultaba demasiado simplista.

Antes de asumir como presidente, Alfonsín había delineado junto a varios asesores —entre ellos Carlos Nino— cuáles serían los pasos a seguir para juzgar los crímenes de la dictadura (Nino, 1997). Desde un primer momento el candidato radical tenía como objetivo juzgar tanto a las cúpulas de Montoneros y ERP como también a las tres primeras Juntas Militares (que de hecho luego se materializó con los decretos 157/83 y 158/83 del 15 de diciembre de 1983). Con el objetivo de que las propias Fuerzas Armadas llevaran a cabo sus propios juicios y depuraciones, Alfonsín consideraba esta acción como un importante gesto de gran potencia simbólica. No obstante, luego de la negativa de las propias FF.AA de materializar dicho juicio el mismo tuvo que pasar a la justicia civil.

Pero esta utopía alfonsinista encerraba en sí misma la semilla del desencanto. El proyecto pensado por el candidato radical y sus asesores establecía entre, otras pautas, diversos niveles de responsabilidad, limitándose a juzgar a unos pocos con el fin de lograr un profundo efecto simbólico en la refundación democrática. Por lo tanto, a excepción de aquellos que formaron parte de las primeras juntas, sólo serían juzgados quienes cometieron “excesos” (Nino, 1997).

En los debates parlamentarios en torno a la ley de modificación del Código de Justicia militar, llevados a cabo durante febrero de 1984, el senador por el Movimiento Popular Neuquino, Elías Sapag, quién había perdido dos hijos durante la dictadura, impulsó modificaciones al proyecto propulsado por el Ejecutivo. Básicamente, el neuquino sostenía que aquellos individuos que habían cometido actos aberrantes de violaciones a los derechos humanos no podían ser absueltos de condena aunque hubiesen actuado bajo las órdenes de la jerarquía. Al aceptar estas modificaciones, el escenario pensado por Alfonsín comenzaba a modificarse. De la misma forma, el Juicio a las Juntas que iba a establecer las bases morales y legales para la consolidación de la democracia e iba servir de escenario para la reconciliación nacional, trajo consigo la otra punta que modificó el panorama pensado por el presidente.

El punto 30 de la sentencia de la Cámara Federal estipulaba que sean juzgados “los oficiales superiores que comandaban las zonas de defensa durante la guerra contra la subversión y todos aquellos que tenían responsabilidades operativas”, asimismo ese mismo punto determinaba que toda la evidencia que había sido presentada a la Cámara se entregaría al Consejo Superior de las Fuerzas Armadas que sería el órgano responsable de poner en movimiento los juicios (Tedesco, 2011: 122). Quedaba así abortada la intención de Alfonsín de dar una salida rápida y política a la cuestión de las violaciones de los derechos humanos de la dictadura. La política en esta materia osciló entre el fuerte compromiso alfonsinista de castigar a quienes habían cometido violaciones y, por el otro, un acercamiento hacia los militares con la promesa de una solución política que finalizara prontamente con los juicios.

Con un alto porcentaje de aprobación y con poder en el Congreso, 1987 sería un año que refrendaría la gestión con las elecciones de aquel año. Sin embargo, el año anterior se cerraba con la Ley de Punto Final y en Semana Santa estalló el conflicto con

los carapintadas, arrojando como solución al problema la Ley de Obediencia Debida. No hubo salida política, no hubo juicios: hubo desencanto.

Si en la secuencia final de *El amor es una mujer gorda* (1987) Alejandro Agresti logra plasmar en ese colectivo que va hacia un destino desconocido pero tenebroso la sensación de desencanto y abatimiento, que junto la fotografía en blanco y negro de todo el film lograr generar un clima de melancolía y de incertidumbre; en el documental es nuevamente Carlos Echeverría quien lograr traducir esas sensaciones.

Juan, como si nada hubiera sucedido claramente es la otra cara de la moneda acuñada con *Cuarentena*. Si en ella se pregunta, y la vez espera, por un futuro totalmente utópico; en esta responde sus interrogantes. El futuro ya llegó, y es desencanto: desencanto con la clase política y con la justicia. El caso de Juan Herman funciona como testigo de miles de casos similares: si durante el Proceso la justicia poco pudo hacer, con la instauración democrática tampoco logró avanzar en el esclarecimiento del caso. Vemos así a Esteban Buch revisando el primer expediente de la causa, el cual es “más bien una indagación de la ideología de Juan”, cerrándose a dos meses del secuestro. Pero si la justicia no pudo saber el destino final de Juan, Echeverría sí: el *viaje* que emprende Buch, como un investigador privado pero también con la cámara como lugar de justicia, no sólo logra dar con todos los responsables de su desaparición sino saber dónde pasó Juan sus últimos días: en El Atlético.

En los tramos finales del film, mientras Esteban hace un recorrido y puesta en común de lo investigado, por la televisión vemos la absolución al Tte. Alfredo Astiz: “Todos estamos contra la violencia, pero jamás reaccionamos contra la violencia de arriba. Seguimos utilizando el lenguaje de la dictadura, hablamos de excesos, los diarios escriben sobre la secuela de la represión. La palabra desaparecido incomoda, ha sido borrada del diccionario. Cuánta gente debe morir para que hablemos de crimen, de genocidio”. Mientras Esteban reflexiona, se suceden imágenes de Ernesto Sábato presentado el informa de la CONADEP, del militar responsable del aeropuerto de Bariloche repitiendo “conozco a la familia, lamentable, pero no me consta”, imágenes de Bariloche y de la “otra” Bariloche, un desfile militar y la jura de la bandera. Esteban le pregunta a alguien de la guarnición local por el caso: “He oído hablar a título personal. No conozco detalles. Nunca lo oí, y no tengo ningún motivo para decir nada”, afirma el militar. Se suceden imágenes de las votaciones de las leyes de impunidad y Esteban se pregunta, casi como una marca de desencanto, si “sentir la rabia de la impotencia, no creer más en la justicia. ¿No es todo esto mal consejero de próximas violencias?” Bariloche, ya como metáfora de todo el país, sigue su vida de siempre, abandonó a su hijo desaparecido, no le importa si se hizo o no justicia, no le importa que los asesinos de Juan convivan con nosotros... ¿no teme que a sus próximos hijos le ocurra lo mismo? Mientras, la madre de Juan teje, con la esperanza que su hijo vuelva, vivo. Sin ganas de ir a lugar alguno, evita toda conversación. Esteban le pregunta si no piensa transformar lo que siente en una forma de lucha, ella sólo le responde que Juan defendía a sus amigos. La madre teje, al igual que Penélope, esperando...

En el mediometraje documental *A los compañeros la libertad* (1987) Marcelo Céspedes y Carmen Guarini emplean al cine para efectuar una doble denuncia. Por un lado, se posicionan contra las leyes recientemente sancionadas; y en el film, podemos observar algunas manifestaciones en contra de ellas. Por el otro lado, también denuncian una paradoja. A partir del seguimiento de la madre y el hijo de Lili de Cuesta, el documental presenta la situación de algunos presos políticos que fueran recluidos durante la dictadura, entre ellos Pino Cuesta. Mientras registra la liberación de este último; también nos señala que muchos otros todavía quedan tras las rejas. De este modo, en este breve documental, sus realizadores expresan su desencanto no sólo por la existencia de leyes de impunidad sino que mientras unos quedan en total libertad e imposibilitados de ser juzgados, otros aún están presos. A partir de esta doble faz, de esta contradicción, los realizadores canaliza la decepción por la utopía: parecerían decir que la democracia no le ha llegado a todos.

El evento que en cierto sentido a la vez que terminará por hundir el pilar de los derechos humanos, que lo sumergirá en una total incertidumbre, tuvo lugar el 23 y 24 de enero de 1989. El último año de la utopía alfonsinista, se iniciaba con el copamiento del cuartel del Regimiento de Infantería Mecanizado nº 3 en La Tablada por parte del Movimiento Todos por la Patria. Más allá de las diversas interpretaciones y discusiones que este hecho luego generó (Hilb, 2013), lo cierto es que arrojó por la borda no sólo el escenario pensando por Alfonsín en torno a sus políticas de derechos humanos, sino también los reclamos de dichos organismos. Con aquel hecho, tanto el Ejército como la Policía se erigieron como los héroes del día y los salvadores de la patria; y en el mapa alfonsinista el demonio de izquierda pareció renacer de sus cenizas.

El copamiento del cuartel otorgó nuevos aires al discurso de la guerra que el régimen de facto había planteado en su momento. A las Fuerzas Armadas, la acción del MTP les servía para demostrar que el peligro de la agresión subversiva retornaba ahora oculto tras los organismos de derechos humanos –recordemos que algunas personas vinculadas a dicha agrupación fueron miembros de organizaciones de derechos humanos– y que la represión militar era la única respuesta posible para salvar al país.

A diferencia de la década de 1970, el hecho no sólo fue cubierto por la prensa escrita y radial: el copamiento fue transmitido en vivo y en directo por televisión; el canal que otorgó mayor cobertura fue Teledos, el canal América TV en aquel momento. Tiempo después, Radiodifusora El Carmen, licenciataria del canal, compiló un documental titulado *La batalla de La Tablada*.

Haciendo eco de la batalla homónima librada en 1829 entre unitarios y federales; el documental de Teledos se presenta como si fuera una vertiginosa película de acción. Tomando los registros de los diferentes corresponsales, la edición intenta recrear el vivo de enero de 1989. En numerosas ocasiones se emplea el material casi en crudo, donde escuchamos diversos insultos por parte del periodista o de las fuerzas de seguridad y la cámara se torna inestable, desenfocándose a causa de la rapidez de los sucesos. Los

disparos y explosiones forman parte de la banda sonora, remarcando la sensación de peligro.

El documental también recoge entrevistas a policías y testigos, dando a entender que el copamiento tuvo un carácter terrorista y que las fuerzas del orden fueron los héroes de la jornada; es más, son ellos ahora los héroes necesarios para defender la democracia. En uno de los paneos podemos apreciar a Luis Patti, a quién lo encontramos, uniformado y armado, custodiando a la prensa.

El montaje narra en orden cronológico los sucesos del 23 y 24 de enero de 1989, siempre desde el lado de las fuerzas de seguridad. Como lo señalara, se entrevista a algunos testigos como también a policías y militares; pero lo cierto es que no hay testimonio ni información en torno al MTP. Los bloques secuenciales se encuentran presentados y, sobre todo, editorializados, por Nicolás Kasanzew, cuya participación fue registrada en estudio. Podría decirse que el periodista interviene una y otra vez con variaciones de la misma idea: que el terrorismo y la violencia de izquierda parecerían no comprender las reglas de la democracia, y que el ejército siempre ha sido el defensor de ésta. Al finalizar el documental, junto a los créditos, se enumera a los caídos tanto del ejército como de la policía. En ningún momento se hace referencia a los muertos del MTP ni a los desaparecidos que este hecho trajo como resultado. Resulta sugerente escuchar, como música extra diegética para los créditos, uno de los temas principales de la partitura de Ennio Morricone para el film *Los intocables* (*The Untouchables*, 1987) de Brian De Palma. De este modo, a la vez que el documental cierra con una música solemne lo hace asociando las imágenes con el sonido de los justicieros: la defensa del país, incluso de la democracia, sólo es posible por la vía militar.

La vuelta de la utopía

El desencanto con el proyecto alfonsinista se propagó no sólo con las fisuras en el pilar de los derechos humanos sino también en el económico. Los diversos planes y medidas no pudieron contener la inflación, la caída de los salarios y el desempleo. La hiperinflación y los saqueos, junto a otras razones políticas, obligaron a Alfonsín a renunciar y entregar el poder a Carlos Menem. Pero como nos señala Magris, la utopía siempre comienza con el inicio de una nueva etapa. En esa dirección, *DNI* trae consigo nuevos aires de esperanza.

Este documental es presentado como un “análisis histórico elaborado por mujeres y hombres de diferente extracción político y un compromiso común: la causa Nacional y Popular”. A partir de la capa de ficción, que sigue al trabajador llamado Carlos Orellana, *DNI* se propone rastrear los diversos embates contra la soberanía, señalando los traidores de la patria, y los héroes que han dado su vida por sacar adelante al país. El relato nos sugiere que Argentina posee, aún hoy, un futuro irrealizado, donde todo está por venir. Con una estructura similar a *La República perdida* – y en ocasiones empleando el mismo material de archivo –, *DNI* exalta algunas figuras que luego, durante el gobierno de Menem, tendrán cierto protagonismo simbólico, como Facundo Quiroga o Juan Manuel de Rosas, por mencionar a algunos. En ese mismo relato, los

locutores señalan, una y otra vez, que los trabajadores y los habitantes del interior son los grandes excluidos de la historia nacional: para ellos no hay leyes ni justicia. De este modo, su director recrea algunos de los momentos más altos de defensa soberana, como las Invasiones Inglesas o la Batalla de la Vuelta de Obligado, a través de una murga. Esta murga será la voz del pueblo, de los excluidos, la de los que vienen marchando, tal como lo hacen para recrear el 17 de octubre de 1945.

En esta revisión histórica el documental llega a nuestro presente. Realizado para apoyar al peronismo renovado, con Menem al frente, y estrenado en noviembre de 1989, el cierre del mismo abre la vía a la utopía. Las movilizaciones del final nos sugiere que el pueblo será a partir de ahora el protagonista de la historia, la locución apoya esta idea afirmando que no sólo se hará realidad el sueño de la patria grande sino que vamos a hacer un gran pueblo: las diversas murgas no se detienen, porque no se puede detener al pueblo. Al finalizar el film, un nuevo ciclo utópico quedaba abierto, con la promesa de que todo será mejor de aquí en más, que llegaremos a Jerusalén al pasar la siguiente esquina.

A modo de cierre

Para finalizar me remito a seis frases:

“La nación Argentina inicia hoy un nuevo período que las circunstancias han convertido en comienzo de una nueva era y en la que se cumplirá la empresa de recuperación y realización nacional”

“El pasado inmediato ha quedado atrás y nos asomamos a un futuro que conducirá a la grandeza de la Patria y a la felicidad del pueblo. Los hechos acaecidos significan el cierre definitivo de un ciclo histórico y la apertura de uno nuevo”

“Sobre estas ruinas construiremos el hogar que nos merecemos. Sobre este país quebrado levantaremos una patria nueva. La Argentina está rota: en esta hora histórica comienza su reconstrucción”

“Hoy comienza un programa de reconstrucción nacional... Prometo crear un mundo en el que cada argentino podrá vivir la realidad armoniosa de la materia y el espíritu. Los viejos esquemas no podrán entroncarse de ninguna manera en este proceso que hoy se inicia”

“Hoy se inicia de una vez y para siempre la marcha hacia la conquista de un destino de grandeza para la Patria... y marcharemos hacia el encuentro del gran destino argentino”

“Hoy somos protagonistas de este nuevo comienzo, que será definitivo... Prometo soberanamente echar los cimientos de la Argentina libre, grande, próspera, fraterna y generosa que queremos”

Todas estas frases fueron expresadas por diversos presidentes (Scheines, 1993), todas ellas parecerían remitirse al inicio de un ciclo de utopía. Se podría hacer un juego

tratando de adivinar qué presidente mencionó cada una de ellas. Podríamos afirmar que todos los presidentes las dijeron en algún momento de su mandato; sin embargo, el orden es el siguiente: Arturo Frondizi, Jorge Videla, Carlos Menem, Héctor Cámpora, Juan Perón, Raúl Alfonsín.

Con ello, vemos que cada inicio de un nuevo ciclo político significa también un nuevo ciclo utópico. Cada uno de ellos parecería ser el definitivo, aquel en el cual el destino grande de la Argentina está llamado a ser cumplido. Sin embargo, el destino nunca puede ser alcanzado por la propia característica de la utopía. ¿Es entonces ella una figura retórica? Por un lado, se podría responder esta pregunta en forma afirmativa; por el otro, los re-inicios de los ciclos nos hablan también de las posibilidades e imposibilidades de mantener una continuidad en el camino hacia el destino deseado. Asimismo, si sabemos que la utopía lleva en su interior el desencanto, queda la pregunta sobre cómo no caer en ella. Se suele decir que durante los primeros años del gobierno radical se vivió una primavera, la primavera alfonsinista: ¿fue la utopía un amor de primavera? Es importante señalar el carácter de transición que poseía dicho gobierno, quizá sus propuestas estaban llamadas al desencanto no necesariamente por la calidad y propuesta de las mismas sino por el propio momento histórico.

La apertura democrática volvió a la democracia como un valor cívico a ser respetado y cuidado; pero también, en aquel momento, en un significativo vacío en el cual todas las fuerzas políticas y sociales clamaban por llenar. Cada una, a su manera, vislumbraba a la democracia como factor de posibilidad para realizar sus propias utopías al cobijo del gobierno nacional. A pesar de que Alfonsín siempre supo que con la democracia se cura, se come y se educa, pronto comprendió “que se come, que se cura y que se educa, pero que no se hacen milagros” (AA.VV, 1992: 48). Pese a todo, la utopía alfonsinista no pereció; en el momento de mayor desencanto, la salida no fueron los cuarteles sino el propio sistema democrático.

Bibliografía

- AA.VV, (1992), *Alfonsín responde*, Buenos Aires: Tiempo de Ideas.
- Gargarella, Roberto, (2010), "Democracia y derechos en los años de Alfonsín", en Roberto Gargarella, María Victoria Murillo & Mario Pecheny (Eds.), *Discutir Alfonsión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Garramuño, Florencia, (2009), *La experiencia opaca: literatura y desencanto*, Buenos Aires: FCE.
- Gregorich, Luis, (1983), *La República perdida. Crónica ilustrada de medio siglo de desencuentro argentino 1930-1983*, Buenos Aires: Sudamericana - Planeta.
- Hilb, Claudia, (2013), *Usos del pasado*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Magris, Claudio, (2001), *Utopía y desencanto*, Barcelona: Anagrama.
- Nino, Carlos, (1997), *Juicio al mal absoluto. Los fundamentos y la historia del juicio a las Juntas del Proceso*, Buenos Aires: Emecé.
- Rojas, Rafael, (2009), *Las Repúblicas de Aire. Utopía y desencanto en la revolución de hispanomérica*, Buenos Aires: Taurus.
- Romero, Luis Alberto, (2004), "Veinte años después: un balance", en Marcos Novaro & Vicente Palermo (Eds.), *La historia reciente*. Buenos Aires: Edhasa.

- Scheines, Graciela, (1993), *Las metáforas del fracaso. Desencuentros y utopías en la cultura argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Tedesco, Laura, (2011), *Alfonsín. De la esperanza a la desilusión*, Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.