

Después del silencio (Demare, 1956) y la construcción de un relato golpista a través del *found footage*.

Felipe Mendez Casariego
FFyL (UBA)
mendezcasariegofelipe@gmail.com

Resumen: *Después del silencio* (Demare, 1956) constituye uno de los casos más paradigmáticos de utilización de la práctica de *found footage* en el cine clásico argentino porque se apropia del material de archivo censurado sobre el bombardeo del 16 de junio de 1955 y lo resitúa dentro de un argumento ficcional con el fin de reivindicar a los perpetradores. Sin embargo, el lugar del material de archivo en este film ha sido desatendido en la mayoría de los estudios que se dedican a analizarlo. En este artículo se abordará *Después del silencio* con el objetivo de comprender tanto las condiciones de posibilidad que dieron lugar a que Lucas Demare tratara este suceso histórico mediante imágenes documentales, como los modos a través de los cuales el director hace de estas imágenes de la destrucción un discurso de libertad.

Palabras clave: cine argentino; *found footage*; Lucas Demare; revolución libertadora; bombardeo.

Resumo: *Después del silencio* (Demare, 1956) constitui um dos casos mais paradigmáticos do uso da prática do *found footage* no cinema clássico argentino, pois se apropria do material de arquivo censurado sobre o atentado de 16 de junho de 1955 e o recoloca dentro de um argumento ficcional em para justificar os culpados. No entanto, o lugar do material de arquivo neste filme tem sido negligenciado na maioria dos estudos dedicados a analisá-lo. Este artigo abordará o *Después del silencio* com o objetivo de compreender tanto as condições de possibilidade que deram origem a Lucas Demare ao lidar com esse acontecimento histórico por meio de imagens documentais, quanto as formas pelas quais o diretor faz dessas imagens de destruição um discurso de liberdade.

Palavras-chave: cinema argentino; *found footage*; Lucas Demare; revolución libertadora; bombardeo.

Abstract: *Después del silencio* (Demare, 1956) constitutes one of the most paradigmatic cases of found footage in classic Argentine cinema because it appropriates the censored archive material on the bombing of June 16, 1955 and relocates it within a fictional plot in order to vindicate the perpetrators. However, the place of the archival material in this film has been neglected in most of the studies dedicated to analyzing it. This article will address *Después del silencio* with the aim of understanding both the conditions of possibility that gave rise to Lucas Demare dealing with this historical event through documentary images, as well as the ways in which the director makes these destruction images a discourse of freedom.

Key-words: argentinian cinema; found footage; Lucas Demare; revolución libertadora; bombing.

Introducción.

El 16 de junio de 1955 diez camarógrafos de noticiarios cinematográficos, que se encontraban en las inmediaciones de la Plaza de Mayo con el propósito de documentar las actividades programadas por el gobierno para esa jornada, registran en cámara uno de los mayores atentados de la historia argentina. Aproximadamente a las 12:40 del mediodía, 40 aviones de la Marina sobrevuelan la ciudad y descargan sobre la Plaza de Mayo, durante cuatro horas, 9 toneladas de explosivos, dejando tras de sí 309 víctimas fatales y miles de heridos. Como afirma Juan Besse:

Bajo el supuesto, o el pretexto, de asesinar al presidente Perón, los golpistas llevaron a cabo uno de los más crueles y espectaculares crímenes que conozca la violencia política contemporánea en la Argentina. Una masacre tan excepcional como inaudita que tuvo como efecto inmediato ejercer el terror y el disciplinamiento de la población y hacerlo con proyección sobre las también trágicas jornadas que siguieron al levantamiento militar del 16 de septiembre, cuya culminación fue el derrocamiento del segundo gobierno de Juan Perón. (Besse, 2021, p. 1)

Al día siguiente de la masacre, Perón prohibió por medio Raúl Apold —su secretario de Prensa y Difusión desde 1949 hasta 1955— mostrar las filmaciones del bombardeo tomadas por los camarógrafos de los noticiarios. Por este motivo, las imágenes cinematográficas de la masacre del 16 de junio permanecieron ocultas hasta meses después del golpe de estado autodenominado “revolución libertadora”, cuando apareció en las pantallas nacionales un reducido número de producciones que utilizaron este material de archivo con el propósito de reivindicar el accionar golpista resituando la masacre en una historia “revolucionaria”. Entre estas pocas producciones se encuentra *Después del silencio* (Demare, 1956), la única de ellas que se apropia del material de archivo filmado durante bombardeo para incorporarlo dentro de una puesta ficcional en la que se articulan hechos reales con elementos melodramáticos y recursos del *film noir*.

A partir de la conjunción estos elementos —la existencia de un metraje documental oculto sobre uno de los atentados más importantes de la historia argentina, su “hallazgo” y apropiación por parte de un film de ficción y su remontaje con el objetivo de reivindicar a los perpetradores de la masacre— es posible identificar a *Después del silencio* como uno de los casos más paradigmáticos de utilización de la práctica de *found footage* en el cine clásico argentino. Si bien debido a la reducida extensión de esta secuencia *Después del silencio* no puede ser considerado un film de o sobre *found footage*, es decir, un film construido a partir de la apropiación y remontaje de material de archivo encontrado. El análisis del lugar que ocupan las imágenes documentales sobre el bombardeo en la película de Lucas Demare por medio de esta herramienta teórica permitirá comprender en profundidad su utilización dramática y su lugar fundamental en la presentación de un hecho histórico traumático para la Argentina.

De este modo, a través del análisis de *Después del silencio* se buscará establecer tanto las condiciones de posibilidad que dieron lugar a que el film abordara la masacre del 16 de junio de 1955 por medio de imáge-

nes documentales, como de qué modo, y a través de qué procedimientos particulares, Lucas Demare remonta el material para hacer de aquellas imágenes de la destrucción un discurso de “libertad”.

Después del silencio como relato antiperonista

El 13 de septiembre de 1956, en el marco de los festejos por el aniversario del golpe de estado de 1955, se estrena en Buenos Aires *Después del Silencio*. El guion del film, que llevaba como título original “Aurora de Libertad”, fue construido por Sixto Pondal Ríos a partir de la amalgama de, por lo menos, dos de los casos de tortura policial sucedidos durante la presidencia de Perón con más repercusión en la prensa. Estos casos fueron, en primer lugar, el asesinato del obrero Antonio Aguirre y, en segundo lugar, el caso de secuestro y tortura del estudiante Ernesto Mario Bravo. Este último denunciado por el Doctor Alberto Caride, un médico que había atendido al estudiante cuando todavía permanecía secuestrado. (Giacomelli, 2021)

A partir de estos dos casos paradigmáticos de violencia estatal del período peronista, que fueron tomados por la oposición golpista “como bandera en contra de lo que consideraba una verdadera ‘tiranía’” (Bartolucci, 2020, p.101), *Después del silencio* construye un melodrama policial con elementos de *film noir* en el que relata la historia de Anselmo Demarco (Arturo García Buhr), un doctor que durante la presidencia de Perón es obligado por la Sección Especial de la Policía Federal a atender en secreto a un obrero moribundo víctima de sus torturas (Mario Passano).¹ La película comienza con una placa en la que se lee:

Esta es una historia triste cuyos protagonistas, desgraciadamente, no son en su totalidad seres de ficción. Con rostros y nombres distintos, muchos de ellos existieron, unos para orgullo y otros para vergüenza del país. Ojalá que estas imágenes contribuyan a que nunca más vuelva a afrontarse el nombre de la Argentina, escarneciendo en su suelo los principios fundamentales de la dignidad humana.

Estas palabras dan cuenta tanto de la relación del film con lo “real”, como de su intención de denuncia. Así, la película nos introduce en la historia ficcional del protagonista y su vínculo con la Sección Especial que lo toma de rehén. Esta Sección Especial tiene autonomía de acción por sobre la policía y posee todas las características propias de un grupo de *gangsters*; sin embargo, debe mantener vivo al obrero para evitar las represalias legales que pueden tomar sobre ellos los pocos jueces que todavía “siguen luchando por los derechos y la justicia”. De este modo, el Dr. Demarco, un hombre respetado y ajeno al accionar de la policía que posee el único defecto de ser crítico frente a las irregularidades de la “dictadura”, se involucra en ese oscuro mundo de violencia y corrupción para salvar la vida del torturado. A pesar de sufrir esta experiencia como una “pesadilla”, el Dr. Demarco atiende al obrero hasta que su salud está fuera de peligro. Es ahí cuando decide implicarse aún más, al punto de poner su vida en peligro por lo que cree que es justo, y denunciar así las torturas llevadas a cabo por la Sección Especial. Esto lleva a que deba exiliarse en Montevi-

¹ Debido al decreto 4161 del 5 de marzo de 1956 que prohibía, entre otros aspectos, nombrar a Perón, el film referencia al presidente depuesto por el régimen dictatorial únicamente como la “dictadura”. Este “borramiento” se extiende, a su vez, a todo el movimiento peronista y al pueblo trabajador que en film quedan relegados a un fuera de campo vacío.

deo y, desde allí, contar su historia a través de la prensa clandestina. Sobre el final del film, y poco antes de que el protagonista deba entregarse a los torturadores para salvar la vida de su familia, estalla la “revolución”.

A través de la inclusión inusitada del material de archivo, la película no sólo narra el golpe de estado de septiembre de 1955, sino que retrotrae tres meses el relato para incluir imágenes del bombardeo del 16 de junio en una breve secuencia montada únicamente a partir de sonido diegético: sobre el ruido de las bombas se muestra la Plaza de Mayo destrozada, aviones que sobrevuelan la ciudad, columnas de humo y de militares dirigiéndose a la plaza, un cadáver civil que es arrastrado hacia el fuera de campo. La secuencia de archivo dedicada a la masacre del 16 de junio finaliza con el obrero torturado entrando en la comisaría para vengarse del jefe de la Sección Especial y, finalmente, dejándolo vivo para no ser el “primero en destruir” la ley recuperada por la revolución.

De este modo, *Después del silencio* incluye material de archivo de la masacre del 16 de junio que fractura la temporalidad diegética y que dialoga de forma particular tanto con la construcción ficcional como con los casos reales a los que hace referencia. Sin embargo, para acercarse al vínculo complejo entre estos elementos es necesario, primero, detenerse en la figura de realizador de Lucas Demare y en la búsqueda artística que subyace su filmografía como director.

En *Una historia del cine político y social en Argentina*, Pablo Piedras (2009) identifica en Demare a uno de los referentes de la tendencia de cine argentino con “intertexto social” que, según afirma, es propia del período de 1886 a 1956. Según Piedras, esta tendencia se caracteriza por el tratamiento de

[...] temas relacionados con situaciones conflictivas principalmente desde el marco de la ficción [...] Estos abordajes de diversos conflictos políticos y sociales se encuentran generalmente vinculados con problemáticas latentes en la coyuntura social, política y cultural del país, aunque suelen desarrollarse sin proponer una perspectiva histórica e ideológica profunda. (Piedras, 2009, p. 56)

Para 1956, Lucas Demare había estrenado los filmes más importantes de su carrera. Entre ellos, se encuentran: *La guerra gaucha* (Demare, 1942), *Pampa bárbara* (Demare y Fregonese, 1944), *Los isleros* (Demare, 1951) y *Mercado de Abasto* (Demare, 1955). En estas películas es posible identificar la construcción de argumentos con elementos melodramáticos protagonizados por hombres y mujeres “comunes” que son enfrentados a conflictos en los que se dirimen cuestiones políticas y sociales tales como la identidad nacional, la lucha por el territorio, la dura existencia de los excluidos y el lugar del estado en la vida de los individuos. Estos aspectos son abordados desde dos vertientes que caracterizan, hasta 1956, toda la filmografía de “intertexto social” del director: una que ubica la diégesis en un presente ubicuo con elementos de denuncia en donde los conflictos sociales terminan refiriendo a dilemas trascendentales (*Los isleros*, *Mercado de Abasto*); y otra, que la sitúa en un pasado lejano e histórico en la que las problemáticas de una época determinada reverberan en el presente de la realización (*La guerra gaucha*, *Pampa bárbara*).

A pesar de que, como afirma Piedras, el “intertexto social” en el cine de Lucas Demare es trabajado con poca profundidad diluyéndose en el interior de sus argumentos melodramáticos; en el tratamiento de esta dimensión política y social está presente la intención de construir grandes relatos nacionales que se diferencien del cine de su época por su valor de “autenticidad”. Esta búsqueda de autenticidad como proyecto cinematográfico se encuentra sintetizada en la fundación de Artistas Argentinos Asociados (1941), una productora cinematográfica que nucleó a una serie de realizadores jóvenes —entre ellos, Lucas Demare— que buscaban “imprimir un nuevo sesgo al cine nacional” (García Olivari, 1994, p. 27) a través de la representación de lo que, consideraban, era el “contenido local y (...) la defensa de la identidad cultural” (Didier, 2005, p. 6). Sobre este aspecto:

Durante 1941 se agudiza el enfrentamiento entre quienes tendían [...] a la internacionalización de los argumentos y el lenguaje para mantener el mercado exterior [...] y quienes se oponían y proponían una reacción a partir de la autenticidad y una exigencia cada vez mayor, enfrentada a cualquier facilismo creador. (García Olivari, 1994, p. 26)

Así, en el cine de Lucas Demare la “autenticidad” se presenta como proyecto cinematográfico a través del abordaje de temas, conflictos y espacios poco trabajados en el cine previo y desde perspectivas que diferirían, parcialmente, de las hegemónicas. Por medio de este enfoque sobre las temáticas sociales, que sitúa en la pantalla lo no visto, el director imprime en sus filmes un efecto de realidad que le permite validar su visión de aquello que considera auténtico del “ser nacional” y de la “argentinidad”. En este sentido, resulta esclarecedor el análisis de las secuencias de exteriores en *La calle grita* (Demare, 1948) mediante las cuales el director introduce la clase obrera en el film:

Demare se preocupa por realizar muchas escenas de exteriores, en la Buenos Aires de esa época, que es la época en que él hace el filme. Y lo único que se muestra como diferente de la clase media o alta, sea en la Costanera Sur, el centro de Buenos Aires, las calles y avenidas, las viviendas, los transportes, es la feria del barrio donde los trabajadores son inmigrantes italianos. Lo popular no son las cabecitas negras sino los tanos y gallegos brutos del mercado callejero. (García Fanlo, 2013, p. 124)

A través de las secuencias exteriores introducidas en un film en el que predomina el rodaje en estudios, Demare presenta su visión de la clase trabajadora bajo un prisma “documental” que fortalece el carácter “real” de su representación. Con esto, no se pretende negar el elemento de realismo en la obra de Lucas Demare, sino señalar el proyecto ideológico que lo subyace y los recursos a través de los cuales se construye este verosímil particular.

Esta caracterización del cine de “intertexto social” dirigido por Demare hasta 1956, permite comprender la compleja convivencia de elementos heterogéneos en *Después del silencio* —los distintos géneros textuales como el melodrama, el *film noir* y la narración histórica articulados entorno a la reflexión sobre el “ser nacional” y presentados bajo un registro discursivo que pretende acercarse al “realismo”— como parte de una búsqueda artística e ideológica presente en su filmografía previa. Si bien Lucas Demare nunca había abordado en sus argumentos la historia reciente —algo que sí haría luego de este film— ni lo había hecho con

un interés de denuncia tan marcado, estos aspectos se encontraban ya latentes en su obra. A su vez, la inclusión de las imágenes audiovisuales del 16 de junio de 1955 dentro de un film de ficción por medio de la práctica de *found footage* — una práctica innovadora y poco habitual en el cine nacional del período— podría leerse como parte de esta intención del director de construir un “efecto de realidad” que valide su discurso ideológico a partir de la utilización del lenguaje documental.² Sin embargo, para comprender en profundidad la utilización del material de archivo en el interior de *Después del silencio*, y su articulación con los elementos heterogéneos antes señalados, es necesario primero reconstruir el camino recorrido por el material de archivo desde su registro durante el bombardeo por los camarógrafos de noticiarios hasta su apropiación en la película de Lucas Demare. De este modo, será posible comprender el trasfondo ideológico de su denuncia y la caracterización de cine de propaganda que pesa sobre él.

Como afirma la placa que da comienzo al film, Después del silencio se divide entre la narración en “imágenes” de un hecho real y la denuncia presente en la necesidad de “contribuir” para que estos sucesos no vuelvan a ocurrir. Esta doble intención puesta a disposición de la narración de los crímenes cometidos por la “tiranía” de Perón es la que le valió al film su identificación como “bastión del cine antiperonista” (Piedras, 2005, p. 87). A su vez, es a partir de este reconocimiento que las críticas se dividieron entre palabras laudatorias, que festejaban su valor de registro de lo “real”, y duras críticas que veían en la película de Lucas Demare una obra de “oportunismo político”, “conformismo artístico” y, a fin de cuentas, “un palabrero alegato por la libertad, donde cada dos minutos hay una frase ostentosa y donde se las ingenian para no dejar expresar a la cámara los pasos elementales de la narración” (Alsina Thevenet, 1956, p. 285).

Genealogía del material de archivo del bombardeo.

Como se ha afirmado previamente, el 16 de junio de 1955 se encontraban en las cercanías de la Plaza de Mayo aproximadamente 10 camarógrafos cinematográficos. Estos trabajaban para las productoras de noticiarios *Sucesos Argentinos* y *Noticiero Panamericano* y habían sido enviados al centro porteño para registrar las actividades programadas por el gobierno nacional como respuesta a la quema de la bandera argentina llevada a cabo, según Perón, por militantes antiperonistas que marchaban en la multitudinaria procesión del Corpus Christi. Como afirman Nicolás Gandini y Nadia Koziner, en una de las mayores reconstrucciones disponibles sobre el recorrido del material de archivo registrado el día de la masacre, los camarógrafos de los noticiarios:

[...] esperaban una jornada complicada por la escalada de la violencia de los días anteriores, con el epicentro en la procesión católica del Corpus Christi, el 11 de junio, netamente antiperonista. Sin embargo, si bien la tensión flotaba en la atmósfera, ningún elemento del escenario permitía prever a los camarógrafos que participaron de la cobertura en la Plaza de Mayo la dimensión de la trágica jornada. (Gandini y Koziner, 2016, p. 52)

² Véase Barthes, Roland; “El efecto de realidad” en *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires, Paidós, 1994. p. 179-189.

A pesar de ser sorprendidos por la aviación de la Marina que transformó en pocos minutos la Plaza de Mayo en un escenario de guerra, los profesionales del noticiario lograron registrar más de 3.600 metros de material fílmico en 35 mm —aproximadamente 120 minutos— de los horrores de esa jornada. Este material fílmico —tanto el registrado por *Sucesos Argentinos* como el del *Noticiario panamericano*— fue inmediatamente enviado a los laboratorios privados de *Sucesos Argentinos* para ser revelados, sonorizados y editados en nuevos noticiarios. Sin embargo, al día siguiente del bombardeo, Raúl Apold visitó en nombre de Perón los edificios de *Sucesos Argentinos* e impidió a Antonio Ángel Díaz, dueño de la productora, que mostrase esas imágenes en su noticiario, secuestrando incluso parte del material. Esta sorpresiva decisión de Perón de ocultar los horrores golpistas formaba parte de un giro de 180 grados en las políticas del presidente que, luego del atentado del 16 de junio, buscó evitar las confrontaciones y calmar el clima político debido al horizonte posible, y preocupante para el mandatario, de una guerra civil. Sobre este horizonte, Perón afirmaba:

Influenciaba también mi espíritu la idea de una posible guerra civil de amplia destrucción y recordaba el panorama de una pobre España devastada que presencié en 1939. Muchos me aconsejaron abrir los arsenales y entregar las armas y municiones a los obreros que estaban ansiosos de empuñarlas, pero eso hubiera representado una masacre y, probablemente, la destrucción de medio Buenos Aires. Esas cosas uno sabe cómo comienzan, pero no en que terminan. (Perón, 1956, p. 115)

En relación con la censura de las filmaciones documentales tomadas por los noticiarios, no está claro si en las semanas posteriores al bombardeo del 16 de junio las imágenes de la masacre fueron censuradas en su totalidad o si se ocultaron parcialmente, eliminando de ellas las imágenes de las víctimas fatales. Mientras que Tadeo Bortnowski —director artístico de *Sucesos Argentinos*— confirmó la censura peronista y sus motivaciones al afirmar: “Perón no quería caldear más los ánimos (...) recuerden que él había llamado a la población civil a Plaza de Mayo pensando que no había tales bombardeos (...) se sentía responsable (...) eran demasiado dramáticas” (Marrone y Moyano Walker, 2006, p. 292), también “señaló que en la emisión presentada el 23 de junio se incluyeron imágenes de los bombardeos, de las que deliberadamente se excluyeron cadáveres y los cuerpos mutilados que habían sido registrados por las cámaras” (Gandini et al, 2016, p. 54). Sin embargo, en *Persiguiendo Imágenes* Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (2006) ponen en duda esta versión:

Un minucioso relevamiento de las notas políticas y de actualidad publicadas por los dos noticiarios más importantes en la etapa, *Sucesos Argentinos* (N° 861/870) y *Noticiarios Panamericanos* (N° 786/799) entre junio y septiembre del 55, demuestra que se excluyeron las imágenes del bombardeo a la población civil, como así también los enfrentamientos previos y posteriores al bombardeo. (Marrone y Walker, 2006, p. 292)

Pese a esta doble información sobre la censura, que oscila entre el ocultamiento total del material fílmico y el borramiento parcial de las víctimas humanas, la realidad es que no existe registro alguno de que las filmaciones tomadas el 16 de junio de 1955 hayan sido mostradas al público general hasta 1956, cuando aparecieron dos producciones documental-propagandísticas que situaban el bombardeo como parte de la historia revolucionaria golpista. Estas producciones son: *Extra!*, una película televisiva de 26.5 minutos a

cargo de *Telenoticioso Argentino* y estrenada el 13 de junio de 1956; y *¡Bombardeo!*, una película de 9 minutos producido por Yapeyú Films “que data de los últimos meses de 1955 o los primeros meses de 1956” (Gandini et al, 2016, p. 63).

Ambas producciones documentales trabajan a partir de las mismas imágenes tomadas durante el bombardeo y las remontan junto a una voz *over* que las articula para resituirlas dentro de un relato heroico en el que el pueblo masacrado y la Marina acusada injustamente eran ambos víctimas de los actos “inhumanos” de Juan Perón, que estaba al tanto de los bombardeos que lo tenían a él como objetivo y que no sólo no avisó a la población, sino que convocó al pueblo a la Plaza con el fin aumentar la magnitud de la masacre y, de este modo, victimizarse aún más. Estas producciones, que presentan varios minutos en los que se pueden ver a las víctimas humanas entre los escombros de la Plaza de Mayo, minimizan la masacre situándola como un hecho necesario dentro de una escalada de tensiones políticas más amplia que tuvo como punto culminante e inevitable la liberación de la tiranía por parte de la “revolución libertadora”.

Si bien, como señala Clara Kriger, los noticiarios cinematográficos durante la presidencia de Perón “no funcionaban como empresas estatales (o compradas por testaferros que respondían al gobierno peronista) como sucedía con gran parte de la prensa gráfica y radial” (Kriger, 2007, p. 8), estos dependían económicamente de las medidas proteccionistas que financiaban su producción y aseguraban su ventana de proyección. Esta dependencia de los noticiarios cinematográficos con la protección estatal comenzó en 1946, cuando se determinó la subvención de los noticiarios, y condicionó de forma determinante la producción audiovisual a los fines propagandísticos del gobierno peronista. Con el golpe de estado de 1955 que buscaba acabar con el “líder autoritario”, este vínculo de dependencia no sólo no se terminó, sino que se intensificó en gran medida. Como afirman Susana Allegretti, Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker, (2006) la “revolución libertadora” buscó “desperonizar” los medios de comunicación, “pero esto no implicó simplemente dejar las empresas al libre juego de la competencia, sino intervenir y determinar un fuerte control ideológico”. (Allegretti, Marrone y Moyano Walker, 2006, p. 14).

En este sentido, la línea ideológica de *Extra!* y *¡Bombardeo!* acerca de la masacre del 16 de junio y el golpe de estado de septiembre de 1955 replica el discurso dominante del gobierno dictatorial, principalmente a partir de la destitución del general Lonardi y la asunción de la presidencia por parte de Aramburu, que tuvo como principal proyecto de gobierno la “satanización del peronismo” (Spinelli, 2005, p. 147). Asimismo, el discurso sobre el atentado presente en los dos documentales de propaganda se encuentra en gran medida alineado al desarrollado en *Después del silencio*.

La identificación de la línea ideológica del film de Lucas Demare, y su vinculación con el cine de propaganda dictatorial, pone en tela una posible visión autoral del director sobre los sucesos políticos de su historia reciente. En este sentido, lecturas como la realizada por Pamela Gionco en “Después del 55: entre clasicismo y modernidad, entre revolución y resistencia”, en la que ubica a *Después del silencio* como parte de

un corpus más grande de películas argentinas posperonistas en donde la modernidad comienza a hacerse presente a través del interés de los directores en plasmar “su particular interpretación de los acontecimientos contemporáneos” (Gionco, 2009, p. 270), quedan por lo menos parcialmente negadas.

Después del silencio: en torno a las imágenes del bombardeo del 16 de junio de 1955.

El recorrido historiográfico realizado sobre las imágenes registradas por los camarógrafos de los noticieros el 16 de junio de 1955 esclarece tanto el valor de registro de este material de archivo en la historia argentina, como el peso simbólico e ideológico de su incorporación en el film de Lucas Demare. Sin embargo, este recorrido por sí solo es insuficiente para entender su percepción como material de archivo al interior de *Después del silencio*. Asumir una causalidad lineal entre una lógica material de las imágenes documentales remontadas y su percepción estética como “archivo” impide comprender en profundidad el quiebre que supone su inclusión dentro de un film de ficción y la búsqueda política que la subyace. Es necesario, por tanto, preguntarse: ¿Por qué estas imágenes son percibidas como material de archivo en el interior del argumento ficcional de *Después del silencio*? Es en torno a esta pregunta que radica la esencia del *found footage* como práctica cinematográfica de apropiación y es preciso abordarla para pensar los modos a través de los cuales el material de archivo es articulado en el film.

En *The archive effect: Found footage and the audiovisual experience of history*, Jamie Baron reconoce en las imágenes de archivo un valor fundamental como vehiculizadoras de una “experiencia de pasado” (Baron, 2014, p. 11). Este tipo de experiencia, que permite al espectador “ver” un suceso de otro tiempo, no es suscitada por una cualidad material del documento —donde la historia y veracidad del material fílmico actúan como registro de un hecho histórico concreto— sino que depende, fundamentalmente, de la “experiencia perceptiva” (Baron, 2014, p. 19) del espectador que atribuye a dicho archivo un origen distinto al del contexto de visualización, dotando al primero de un carácter autónomo. Este reconocimiento perceptivo es lo que Baron define como “efecto de archivo” y supone, según el autor, la base fundante de la práctica de apropiación en el *found footage*. Según afirma:

Este “hallazgo” [*foundness*] en el documento de archivo existe en contraposición a los documentos que percibimos como producidos por el cineasta específicamente para una película dada, y este sentido de “encontrar” es parte integral de la experiencia del efecto de archivo. A su vez, esto aporta al documento de archivo apropiado su aura de “autenticidad” y realza, de este modo, su valor aparentemente verdadero. (Baron, 2014, p. 30)

Según Jamie Baron, el material de archivo es percibido como “encontrado” cuando el espectador reconoce en él una doble distancia en relación con su contexto: una temporal, que sitúa las imágenes en un registro del pasado; y una intencional, que identifica en el archivo una búsqueda originaria independiente a la de su nuevo contexto. A partir de esta doble distancia percibida en el material de archivo es que se construye, más allá de su veracidad como documento histórico, la percepción de las imágenes como registro del pasado. En suma, el “efecto de archivo” supone una experiencia perceptiva en la que el espectador reconoce en

cierto grupo de imágenes una doble distancia en relación con su contexto que moviliza una vivencia del pasado atravesada por su valor de registro “auténtico”. Es entorno a este “efecto de archivo” que el *found footage* se construye como práctica cinematográfica, ya sea utilizándolo como herramienta discursiva o como punto en el que sitúa su reflexión crítica.

Como se ha afirmado previamente, al introducir las imágenes de la masacre del 16 de junio en el clímax de *Después del silencio* se produce un marcado quiebre en el registro ficcional y un reconocimiento de estas nuevas imágenes como un material de archivo “encontrado” ajeno a la realización de la película. En este sentido, a pesar de que las imágenes cinematográficas del bombardeo eran parcialmente desconocidas para el público de masas de 1956, no así lo eran las imágenes fotográficas que en los meses posteriores a la masacre inundaron las publicaciones de la prensa de todo el país. Desde el día posterior al atentado, diarios como *La Nación*, *Clarín* y *La Prensa*, entre otros, dedican páginas completas a ilustrar este suceso con imágenes de los destrozos materiales del bombardeo. Así también lo hacen las revistas amarillistas que a partir de este suceso se vuelcan al tratamiento sensacionalista y fervientemente antiperonista de la coyuntura política. Un tratamiento que se expandiría a la totalidad de la prensa luego del golpe de estado y que sería dominante al momento del estreno de *Después del silencio*.³

El antecedente de las imágenes del bombardeo en la prensa nacional no sólo posibilita la percepción del “efecto de archivo” presente en el reconocimiento de la doble distancia temporal e intencional —las imágenes son un registro documental de un hecho previo al golpe de estado que no fue filmado por Lucas Demare ni pensado para su película— sino que a su vez complejiza el “efecto de lo real” que este metraje articula al interior del film. Al poner en uso el abordaje de la prensa como antecedente de las imágenes cinematográficas, esta secuencia construye la percepción de “autenticidad” no sólo dialogando con el lenguaje documental, sino también sirviéndose del lenguaje periodístico como fuente a la que se le atribuye un carácter “real”. Esta caracterización del lenguaje periodístico como fuente de “realidad” es replicada en la diégesis de *Después del silencio* cuando introduce las imágenes documentales a través de las noticias que escucha el protagonista en la radio.

Asimismo, la inclusión de este metraje en el clímax del argumento ficcional habilita a Lucas Demare suprimir un aspecto fundamental presente en las dos películas de propaganda que, al igual que *Después del silencio*, en 1956 abordan el bombardeo mediante las imágenes documentales ocultas: la voz *over*. Como se ha dicho previamente, el archivo de la masacre es montado en *Después del silencio* acompañado únicamente de sonido diegético. De este modo, las imágenes del atentado en este film de ficción, aunque reducidas, poseen un carácter “auténtico” mucho más potente que el de sus contemporáneas de propaganda.

3 En Paren las rotativas, Carlos Ulanovsky identifica el viraje de la prensa criminal-sensacionalista hacia el sensacionalismo político al referir el caso de las tapas del periódico *Ahora*, que en junio de 1955 abandona el “Caso Burgos” — un crimen espectacular que conmocionó al país desde principios de ese año— para abordar sin solución de continuidad el bombardeo a la plaza de mayo. Según el autor, a partir del 16 de junio de 1955 “las abundantes imágenes de la descuartizada y de su verdugo fueron reemplazadas en *Ahora* por la carnicería del bombardeo militar en Plaza de Mayo” (Ulanovsky, 1997, p. 39).

Esto es posible gracias al marco genérico-ficcional a través del cual emerge “transparente” el archivo documental. Un marco que le permite a *Después del silencio* prescindir de la voz *over* sin dejar de lado el discurso ideológico propio del gobierno dictatorial y presente ya en los documentales de propaganda: el del bombardeo como un hecho propiciado por las injusticias del peronismo y necesario para la liberación de la “tiranía”.

En *Después del silencio*, por tanto, el argumento genérico-ficcional funciona como un marco significativo que a lo largo del film construye las condiciones de posibilidad para que el metraje documental filmado durante el bombardeo pueda ser introducido en la ficción vaciado del carácter problemático que tenía para el discurso elaborado por el gobierno dictatorial: su indeterminación política y su potencia incontenible como registro audiovisual de los horrores de una masacre. Esto es así en tal medida que la imagen de un cadáver civil arrastrado hacia el fuera de campo pasa parcialmente desapercibida haciéndose eco de las múltiples escenas de tortura que, filmadas en un claro-oscuro *noir* y ejecutadas por un grupo de *gangsters*, son intercaladas a lo largo de todo film. El horror de la masacre, de este modo, se pierde en la puesta en escena espectacular de una película que busca impactar por la violencia de su discurso, reduciendo el registro audiovisual únicamente a un sumario histórico de lo que ya se presentó al espectador en forma de ficción y a una secuencia de acción que da cierre a todas las líneas argumentales del film. Lo “real” que trae consigo el “efecto de archivo”, sin embargo, permanece presente, evidenciando de este modo lo manipulable de las imágenes documentales.

El campo de disputa en *Después del silencio* es el significado del bombardeo: masacre o liberación son los polos posibles y la ficción se ocupa de construir lo “real” a favor del segundo. En este sentido, Lucas Demare comprende la potencia de las imágenes documentales que registran este hecho histórico y entiende que basta con montar parte de ellas en el interior de su film de denuncia para cumplir con un doble objetivo: apropiarse ideológicamente de este archivo y atribuir un carácter “auténtico” a su argumento ficcional.

Conclusión

El análisis de *Después del silencio* realizado en función de los modos mediante los cuales utiliza el material de archivo del bombardeo del 16 de junio de 1955 permite leer el argumento ficcional como un marco elaborado para albergar el registro documental de la masacre y como un medio a través del cual el director carga a estas imágenes de un discurso ideológico a favor de los masacradores y en contra de un peronismo constantemente dejado fuera de campo. A su vez, estas imágenes documentales actúan de forma retrospectiva sobre la ficción, atribuyendo al espectáculo de torturas y violencia un efecto de realidad y, por tanto, de autenticidad.

Como se ha dicho, estas estrategias audiovisuales pueden ser comprendidas como parte de una búsqueda propia de la filmografía de Lucas Demare. Sin embargo ¿Se encuentra este material de archivo hasta en-

tonces oculto totalmente determinado por la visión ideológica del realizador? ¿No existe en él cierto elemento “incontrolable” que excede a su intencionalidad? Como afirma Jamie Baron:

Al recontextualizar los documentos encontrados, los cineastas pueden producir a partir de ellos significados nuevos, perversos o contradictorios y, sin embargo, el significado y los efectos potenciales de estos documentos de archivo indexados siempre excederán las intenciones del cineasta de apropiación. (Baron, 2014, p. 42)

Después del silencio posee uno de los casos más paradigmáticos de found footage en el cine clásico argentino porque busca apropiarse y “pervertir” las imágenes documentales de uno de los atentados terroristas más impactantes de la historia argentina desplegando, para ello, toda una batería de recursos audiovisuales que tensionan los límites entre la ficción y el documental. El “grano de lo real”, el resto no sublimado que reactiva el trauma de la masacre, constituye el objeto de apropiación del film entorno al cual se despliega el melodrama policial y pesadillesco del Doctor Demarco, su historia de liberación.⁴ El alcance de los procedimientos aplicados sobre el material de archivo oculto es una pregunta que queda abierta porque su lectura está en constante transformación, atravesada por los cambios históricos y culturales de los espectadores.

Bibliografía

- Alsina Thevenet, H. (2010). El sol que más calienta. *Después del silencio*. En A. Bruela, E. Gandolfo, y F. M. Peña (Eds.). *Homero Alsina Thevenet. Obras Incompletas* (pp. 284-285). Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata..
- Allegretti, S., Marrone, I. y Moyano Walker, M. (2006). El noticiario cinematográfico y el documental: géneros patrióticos En I. Marrone y M. Moyano Walker (comp.) *Persiguiendo imágenes: el noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)* (pp. 3-17). Buenos Aires: Editorial Del Puerto.
- Barthes, R. (1994). El efecto de realidad. En *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y de la escritura* (pp. 179-189). Buenos Aires: Paidós.
- Bartolucci, M. I. (2020). Servicios de Información, represión política, y violencia paraestatal durante el primer peronismo. *Estudios sociales del Estado*, 6(12), 87-118. <https://doi.org/10.35305/ese.v6i12.232>
- Baron, J. (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Besse, J. (2021). 1955 como corte epistémico. El 16 de junio y el golpe, entre la historia reciente y las políticas de la memoria. En D. Badenes y L. Grassi (Comps.). *Pasado/Presente: las disputas del sentido. Debates en historia, memoria y comunicación* (pp. 21-50). Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

⁴ En su artículo homónimo, Pascal Bonitzer propone el concepto de “grano de lo real” a raíz del debate sobre la determinación ideológica/neutralidad del aparato cinematográfico iniciada en los años 70s por Playnet y Baudry. A pesar de que Bonitzer escribe su artículo años después de este debate, y de que reconoce en él una discusión zanjada por el “subjetivismo desenfundado” (2007, p. 11) hacia el que devino el cine, identifica también en la imagen cinematográfica un elemento de realidad que inevitablemente escapa de esta subjetividad.

- Bonitzer, P. (2007). El grano de lo real. En *Desencuadros. Cine y Pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor. Trad. Alejandrina Falcón. pp. 9-29.
- Didier, P. F. (2005). La guerra gaucha como fuente histórica. De Lugones a Artistas Argentinos Asociados, un punto de partida. En *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral*.
- Fanlo, L. G. (2013). Cine argentino, peronismo y argentinidad. El caso de Lucas Demare. En *Actas Estudios sobre Peronismo*. Red de Estudios sobre el Peronismo, Argentina.
- Gandini, N. y Koziner, N. (2016). Huellas de la violencia: itinerario del registro audiovisual de los bombardeos. En J. Besse y M. G. Rodríguez (eds.) *16 de junio de 1955, bombardeo y masacre. Imágenes, memorias, silencios* (pp. 51-73) Buenos Aires: Biblos.
- García Oliveri, R. (1994). *Los directores del cine argentino: Lucas Demare*. Buenos Aires: Centro Editor De América Latina.
- Giacomelli, D. (2021). El cine negro de la Revolución Libertadora y la reconstrucción del fin del primer peronismo. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (24), 325-359. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/828>
- Gionco, P. C. (2009). Después del 55: entre clasicismo y modernidad, entre revolución y resistencia. En A. L. Lusnich, y P. Piedras (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* (pp. 269-296), Buenos Aires: Nueva librería.
- Kruger, C. (2007). Una lectura de *Sucesos Argentinos*. Ponencia presentada en *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, San Miguel de Tucumán: Universidad de Tucumán.
- Marrone, I. y Moyano Walker, M. (2006). Las imágenes de los muertos en el golpe de 1955. En I. Marrone y M. Moyano Walker (comps.). *Persiguiendo imágenes: el noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)* (pp. 291-311). Buenos Aires. Editorial Del Puerto.
- Perón, J. D. (1957). *La fuerza es el derecho de las bestias*. Madrid: Artes Gráficas Clavileño S.A.
- Piedras, P. (2005). El cine antiperonista de Lucas Demare y Sixto Pondal Ríos: la reacción liberal. En A. L. Lusnich (Comp.). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* Buenos Aires: Biblos.
- Piedras, P. (2009). Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías. En A. L. Lusnich y P. Piedras (ed.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* (pp. 43-65) Buenos Aires: Nueva Librería.
- Spinelli, M. E. (2005) *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la "revolución libertadora"*. Buenos Aires: Biblos.
- Ulanovsky, C. (1997). *Para las rotativas: una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Buenos Aires: Espasa.