

## Una historia de banderas en *Los días de junio*

Alejandra Heffes  
Facultad de Cs. Humanas (UNICEN)  
aleheffes@hotmail.com

María Agustina Bertone  
TECC, Facultad de Arte (UNICEN)  
agustina.bertone@gmail.com

**Resumen:** Toda sociedad reflexiona sobre las causas profundas de sus conflictos y el cine, desde sus inicios, a través de la integración de lo icónico y lo lingüístico, se convierte en uno de los medios más utilizados a la hora de la denuncia de aquellos sucesos que contribuyen a la reconstrucción de la realidad como ejercicio para mantener y consolidar nuestra identidad. El film *Los días de junio*, estrenado en 1985, ofrece una visión simbólica del impacto de la última dictadura militar argentina en la ciudadanía ya que a partir de la personificación de diferentes colectivos sociales salen a la luz las conductas, los temores y las estrategias de supervivencia que se multiplicaron por miles durante el período. Sus protagonistas, como personajes colectivos, se convierten en la posibilidad de descubrir la realidad vivida por la sociedad argentina de la época.

En un intento de hablar sin decir, cada uno de los personajes que aparece en el film expresa con total dramatismo los ámbitos en que la dictadura cercenó, no sólo las libertades, sino también la vida misma de las personas e instituciones vigentes hasta el momento de su llegada.

La película refleja el difícil proceso que atravesó la sociedad de la época ante la urgencia de mantener y/o recomponer sus lazos cuando el tejido social va desgarrando su trama, y la complejidad de recuperar alguna clase de identidad en un momento en que pareciera no existir identificación posible.

**Palabras clave:** historia reciente - campo cultural – banderas - dictadura militar - exilio

**Resumo:** Toda sociedade reflexiona sobre as causas profundas de seus conflitos e o cinema, desde seus inícios, através da integração do icônico e do lingüístico converteu-se num dos meios mais utilizados à hora da denúncia daqueles acontecimentos que contribuem à reconstrução da realidade como exercício para manter e consolidar nossa identidade. O filme *Los días de junio* (Nos dias de junho), estreado em 1985, oferece uma visão simbólica do impacto da última ditadura militar argentina na cidadania já que a partir da personificação de diferentes coletivos sociais, vêm à tona, as condutas, os temores e as estratégias de sobrevivência que se multiplicaram por milhares durante o período. Seus protagonistas como personagens coletivas se convertem na possibilidade de ver como através deles pode des-cobrir-se – des-secobrir a realidade vivida pela sociedade argentina da época.

Numa tentativa de falar sem dizer, cada uma das personagens que aparecem no filme expressa com total dramatismo os ámbitos em que a ditadura cerceou não só as liberdades senão também a vida mesma das pessoas e instituições vigentes até o momento de sua chegada. O filme reflete o difícil processo que atravessou a sociedade da época ante a urgência de manter e/ou recompor seus laços quando o tecido social vai rasgando seu trama e a complexidade de recuperar e sustentar alguma classe de identidade num momento em que parecesse não existir identificação possível.

**Palavras-chave:** história recente - campo cultural – bandeiras - ditadura militar - exílio

**Abstract:** The whole society reflects on the root causes of its conflicts and cinema, from its beginnings, through the integration of the iconic and the linguistic, becomes one of the most used means at the when denouncing those events that contribute the reconstruction of reality as an exercise to maintain and consolidate our identity. The film *Los días de junio* (The days of June), premiered in 1985, offers a symbolic vision of the impact of the last Argentine military dictatorship on the citizenship, since through the personification of different social groups, there come to light behaviors, fears and strategies of survival that multiplied by miles during the period. Its protagonists, as collective characters, become the possibility of vanishing the reality lived by the Argentine society of the time.

In an attempt to speak without saying, each of the characters that appear in the film expresses with total dramatism, the content in which the dictatorship curtailed, not only the freedoms, but also the very life of the people and institutions in force until the moment of their arrival.

The film reflects the difficult process that the society of the time went through standing up to the urgency and recomposes its ties when the social fabric tears its web, and the complexity of the identity class at a time when there seemed to be no possible identification.

**Key-words:** recent history - cultural field - flags - military dictatorship - exile

*“No hay historia muda. Por mucho que la quemem, por mucho que la rompan, por mucho que la mientan, la memoria humana se niega a callarse la boca”.*

Eduardo Galeano

## Introducción

Frente a la necesidad inherente a los pueblos de reflexionar sobre las causas de sus conflictos, el medio cinematográfico se ha afirmado como una herramienta elemental para dicho fin dado su alcance popular.

Su penetración en el entramado social es mayor que la que pueda lograr una obra literaria o teatral, ya que estas últimas no tienen el mismo alcance de difusión y no forman parte de la cultura visual. El cine logra integrar lo icónico y lo lingüístico, imagen y sonido, convirtiéndose así en uno de los medios más utilizados a la hora de la denuncia de determinados sucesos que contribuyen a la reconstrucción de la realidad como ejercicio para mantener y consolidar nuestra identidad.

Los filmes, a través de las narraciones del pasado, pueden explicitar las estrategias de representación que tienen circulación social. Estas estrategias de representación de la memoria, como narraciones del pasado, constituyen formas de nombrar los temas y los objetos a partir de las posibilidades otorgadas por los marcos sociales e interpretativos disponibles, encuadrando los sentidos de la narración. Como en cualquier arte, el cine entendido como una representación de la realidad se produce en un contexto histórico particular que enmarca y condiciona no sólo su realización, sino también sus posibles interpretaciones; sus estrategias enunciativas evidencian la pluralidad de memorias y, a través de las elecciones temáticas y estéticas, se manifiesta la lucha política por el sentido de las memorias sociales. A través del relato de los acontecimientos del pasado almacenados en la memoria, el cine tiene la facultad de hacerlos presente. Narrar una historia es hacerse responsable de los hechos a través del discurso y la enunciación histórica de los acontecimientos es independiente de su verdad objetiva.

Una de las grandes líneas de la cinematografía argentina de los últimos treinta años intenta visitar nuestro pasado histórico. Se inaugura una tendencia revisionista que piensa el pasado como reconstrucción y no como repetición, se lo re-establece<sup>1</sup> de forma analógica sin dejar de concebir los hechos como irrepitibles, de modo que las imágenes dan una especie de contra historia de la historia tradicional.

1 La escritura de la palabra con guión intercalado después del prefijo, a lo largo del texto, tiene como objetivo reforzar la acción que propone el verbo.

Si bien se trata de producciones cinematográficas que apelan al pasado, en este caso a la historia reciente<sup>2</sup>, se trata de cine de ficción. Cine que, para Marc Ferro, se convierte en una fuente histórica tan importante como la documental, que en cierta forma se trata de la historia oficial. El cine entrega una verdad tan grande como la de los alegatos políticos; en los filmes de ficción pueden verse hechos y análisis que no entregan ni los documentos oficiales, ni los discursos, ni las estadísticas. Todo film es una manera de ver la vida y al mismo tiempo una captación del tiempo de la vida.

La recuperación institucional de la democracia permitió reconstruir el aparato secreto del terrorismo de estado, recuperando las voces de quienes habían tomado contacto con la cara oculta de una represión que, fragmentando a la sociedad, homogeneizó a la población. La lucha ideológica contra aquello considerado “peligroso” se reveló entonces como una política activa que a largo plazo significaría un cambio profundo de subjetividades y mentalidades en gran parte de la sociedad.

La cultura, amordazada durante la dictadura, se constituyó en uno de los motores más activos de la recuperación de la democracia. En una sociedad diezmada por la persecución, la tortura y el exilio, el campo cultural argentino de principio de los ochenta se propuso la restitución de los lazos sociales vulnerados por el régimen militar impulsando la libertad de expresión y la circulación masiva de bienes simbólicos y culturales. El cine, en tanto producto cultural, constituye un modo de expresión de los imaginarios y representaciones sociales, configurando a su vez identidades comunes y memorias colectivas.

La construcción de sentido de la producción cinematográfica permite difundir interpretaciones sobre los procesos históricos y políticos de una sociedad y pone en pantalla relatos de los hechos propios de una enunciación situada en un momento y lugar determinados. “Las representaciones cinematográficas realizadas durante la recuperación democrática, que ponen en escena el drama experimentado por la sociedad argentina durante la dictadura, apelan a crear vínculos emotivos con el espectador que le permitan reconocerse en la pantalla” (Gionco-Pardo, 2010: 76). En el caso específico de *Los días de junio*, la identificación no se produce de forma directa entre el espectador y el personaje, ya que cada uno de ellos representa una parte del drama colectivo que atravesó a la sociedad argentina durante el avasallamiento ejercido por el último régimen militar a las libertades civiles. Parecen ser personajes individuales; sin embargo, cada uno de ellos desde su lugar se erige como un símbolo a través del cual se manifiestan distintas voces del entramado social. A partir de la década de los ochenta, el cine nacional asume la responsabilidad de expresar de manera explícita los conflictos políticos y sociales silenciados durante la dictadura. Estas películas fueron posibles a partir del compromiso de artistas e intelectuales nacionales que vieron avasallados sus derechos

2 Una posible delimitación de la historia reciente, puede realizarse a partir de la última dictadura militar que se hizo cargo del Estado argentino durante el período 1976-1983, corte arbitrario, exclusivamente político, teniendo en cuenta que parte de las políticas que se implementaron, como la censura o la represión, ya se habían delineado antes de su llegada al poder y otros, como su proyecto económico se mantendrán ya iniciado el nuevo milenio.

durante el “Proceso” y entendieron que denunciar y exponer los hechos aberrantes ocurridos durante los últimos años era parte de su deber ciudadano.

En el caso del film a analizar, los actores Víctor Laplace y Norman Briski se unieron al proyecto luego de transitar el exilio, mientras que el director Alberto Fischerman, señalado en las listas negras junto con estos intérpretes -aunque resistió en el país- debió disminuir su actividad y soportar el encierro. Alejado de la estética y las temáticas que le interesaron en los años anteriores al golpe, la obra de Fischerman, se sumó a la oleada de films que abordó lo ocurrido en los años más oscuros de la historia argentina reciente.

### En aquellos años...

*“Las ideologías se combaten con ideologías  
y nosotros tenemos la nuestra”*

Juan Llerena Amadeo,  
Ministro de Cultura y Educación de la Nación, 1978

La instalación en el poder de la dictadura militar para imponer a sangre y fuego su proyecto económico e instrumentar la “miseria planificada” necesitó de la organización e implementación del terrorismo de Estado. Para ello, arrasó los poderes constitucionales del país e institucionalizó controles y autocontroles hasta alcanzar una represión indiscriminada.

En el campo artístico y cultural, las áreas más castigadas fueron el cine<sup>3</sup>, el teatro y la literatura, y si bien el campo artístico y cultural fue uno de los más dañados esta ofensiva no sólo se promovió en contra del arte y los intelectuales, sino contra la sociedad toda: contra todo aquel que intentara pensar críticamente su realidad y pretendiese cambiarla. Repensando esta parte de nuestra historia, puede afirmarse que la carrera por el poder a la que se lanzaron los militares y los sectores civiles que participaron, estuvo planificada sin términos, sin límites, sin medida.

Una de las políticas inconstitucionales que el gobierno de facto implementó para instituir su poder fue la sistemática utilización de los medios de comunicación como herramienta de construcción y circulación del discurso oficial, y como reverso de la misma moneda, intentó imponer el silenciamiento de cualquier voz

3 Probablemente en el ámbito cinematográfico, se evidencie su intervención, más claramente que en otros campos del arte. Con Ramón Palito Ortega y su productora Chango hubo una gran producción nacional en esa época. Contrariamente a esa idea instalada de que no había cine. No había cine argentino del que, desde cierta perspectiva, hubiese sido deseable, esas películas que abarcaban comedias y cine de aventuras, (Brigada en acción, Amigos para la aventura, Qué linda es mi familia, etc.) eran pasatistas pero emanaban ideología, de hecho, transmitían una fuerte connotación sobre el modelo social que se pretendía instalar. Mediante este tipo de cine se difundieron los ideales militaristas y normalizadores, con una amplia llegada a espectadores infantiles, la mayoría, eran clasificadas como aptas para todo público.

opositora.

Este rasgo de omnipresencia, el estar en todas partes y en ninguna, fue durante el período el elemento de mayor efectividad del discurso oficial, en la medida en que la represión ejercida de forma indiscriminada debilitaba todo gesto solidario del entramado social y paralizaba las posibles reacciones. En este contexto, especie de “zona gris” entre lo prohibido y lo no prohibido, entre lo punible y lo no punible, el rumor también operó como un elemento disciplinador que permitió potenciar el papel y el alcance de la autocensura.

El monocorde lenguaje oficial hablaba constantemente de guerra, buscando convencer a la población de que la irrupción de las Fuerzas Armadas en el ámbito de lo político implicaba la drástica opción entre el caos y el orden. Orden que sólo podría lograrse si se *combatía al enemigo interno, ateo, apátrida y comunista*<sup>4</sup>.

En la concepción militar, el enfrentamiento contra los terroristas y subversivos formaba parte del conflicto bélico mundial entre el comunismo internacional y las fuerzas de Occidente. En un contexto de Guerra Fría, cobran sentido las recurrentes alusiones a la “lucha contra el marxismo ateo en defensa de los valores de la civilización occidental y cristiana”. Esto significa que la política internacional del gobierno militar adhería a la perspectiva de la doctrina de la Seguridad Nacional, elaborada por los Estados Unidos de América, según la cual se concibe al enemigo como una amenaza que no reconoce fronteras geográficas, sino básicamente ideológicas y en función de ello, todos los conflictos, internos y externos, se reducen a la clave interpretativa de una izquierda amenazante.

En ese escenario, la *guerra* contra el peligro comunista era definido como una potencial tercera guerra mundial, que a diferencia de los enfrentamientos anteriores, debía librarse en todos los frentes, no sólo en el ámbito militar, sino también en el campo de las ideas, en el plano cultural, en el terreno ideológico, ya que “el terrorista no es sólo considerado tal por matar con un arma o colocar una bomba, sino también por activar a través de ideas contrarias a nuestra civilización occidental y cristiana a otras personas”.<sup>5</sup>

Este es el sentido de las listas negras elaboradas por los militares, que se convertirán en la materialización del control ideológico. La estrategia basada en la persecución mediática se constituyó en la cara visible del avasallamiento, mientras que estos listados permanecieron ocultos. Si bien su existencia fue negada durante décadas, en el ámbito de la cultura

[...] esas listas llegaron a las oficinas de gerentes, directores y productores de los diferentes medios de comunicación, o de las agencias publicitarias, cercenando la

4 Términos tomados de las declaraciones oficiales sobre la lucha contra los grupos denominados subversivos.

5 Palabras emitidas por el Gral. Jorge R. Videla al diario *La Prensa* el día 18 de diciembre de 1977.

libertad laboral de los perjudicados. La represión ideológica abarcó a todo aquel que en años anteriores hubiese tenido actividad sindical o fuera sospechoso de peronismo, izquierdismo, homosexualidad o cualquier otro ismo, o que hubiera sido denunciado por alguno de los que esperaban ocupar su lugar en la televisión, el cine o la radio. (Maranghello, 2005: 735)

Por este motivo, muchos artistas e intelectuales argentinos debieron optar por el exilio, el ostracismo o la inserción en campos laborales que no pusieran en peligro su vida. Este es el caso de dos de los actores del film, Norman Briski y Víctor Laplace, ambos militantes de la Juventud Peronista, específicamente en la agrupación de Teatro Popular Octubre, junto al Padre Mujica y al movimiento tercermundista. En este contexto, ambos debieron exiliarse en 1974 frente a las amenazas del grupo paramilitar Triple A. Briski estuvo fuera del país durante diez años, viajando entre Perú, Venezuela, Francia, España y Estados Unidos; mientras que Víctor Laplace se instaló en México. Si bien sus experiencias en el exilio comenzaron antes de la toma del gobierno por parte de la junta militar, cuando en el año 2013 se dieron a conocer las listas negras, sus nombres figuraban entre los individuos con mayor “nivel de peligrosidad” (Télam, 2015). Según los archivos oficiales, esto significaba que el sujeto “registra antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública” (*ibid*).

Por este motivo, ambos actores junto con una gran cantidad de artistas e intelectuales argentinos debieron transitar el exilio para proteger su vida y la de su familia. En el caso de otros artistas como el director Alberto Fischerman, si bien no eran objeto de persecución, debieron acallar su voz para no despertar la atención de los entes oficiales de censura<sup>6</sup>.

### **Los días de junio**

*“Cada uno corrió a su propio rincón muerto de miedo”*

Jorge  
*Los días de junio*

Ingresar en el mundo de este film implica internarse en una especie de contrapunto originado en el entrecruzamiento entre una serie de microhistorias y las tendencias políticas, económicas y sociales de la macrohistoria argentina que enmarcan el período transcurrido entre los años 1974-1982.

*Los días de junio* fue estrenada un 13 de junio de 1985, y la historia que relata transcurre entre los días 12 y 14 de junio de 1982, momento de la visita del Papa Juan Pablo II a nuestro país, en el marco de la Guerra

6 Otros directores argentinos que permanecieron en silencio fueron José Martínez Suárez, Simón Feldman, Juan José Jusid que, si bien no fueron perseguidos por sus militancias políticas, durante los sesenta marcaron el camino para la vanguardia cinematográfica que continuó Fischerman y por este motivo prefirieron guardar silencio a partir de 1976.

de Malvinas. Su título hace clara referencia a este hecho y coincide también con la conmemoración del fallecimiento del creador de la bandera argentina, Manuel Belgrano.

La película narra un reencuentro, una historia que parece íntima, entre cuatro, en realidad cinco amigos, aislados temporalmente por la situación sociopolítica que atravesaba el país. Re-presenta, es decir, vuelve a hacer presente, algo de nuestra historia inmediata durante los años de la dictadura.

Como producción cinematográfica propone una reflexión profunda sobre qué nos sucedió como sociedad y como personas, sin intentar resolver en el cine lo que no se resolvió en la vida. En la digresión de esos amigos, se refleja la digresión social producida a partir del debilitamiento de los vínculos solidarios que atraviesan el tejido social, imponiéndose el individualismo como forma de supervivencia en una época marcada por una atmósfera ligada a lo represivo, al pensamiento rígido y a la cristalización de un discurso nacional que exalta los valores de *los vencedores*.

El tema central del film es cómo mantener y/o recomponer los lazos sociales cuando éstos se van disolviendo, y la dificultad de recuperar y sostener algún vestigio de identidad cuando pareciera ya no existir identificación posible.

El problema de la recuperación de los antiguos vínculos identitarios es trabajado a través de una historia que narra el regreso de uno de los amigos al país después de un exilio de varios años. Este hecho puntual, el reencuentro de cinco amigos después de un largo tiempo, los enfrenta con sus propias historias de deudas pasadas. El recién llegado no habitó el país durante el régimen militar debido a que su destierro es previo a la llegada de la dictadura al poder. Sin embargo, al pisar suelo argentino se enfrenta con el mundo de vigilancia y control que lo obligó a partir.

El reencuentro con los viejos amigos que se quedaron y buscaron alguna manera de seguir viviendo -o sobreviviendo- dispara la escena más dramática de la película: el momento en que son detenidos y encerrados por un grupo parapolicial que aún realizaba tareas de inteligencia. Este suceso, que funciona como detonante en la historia, hace presente ese tiempo muerto que simboliza el tiempo de los detenidos: una noche asfixiante de encierro e incertidumbre que actúa como desencadenante de todas sus miserias, las culpas, la impotencia padecida frente al poder dictatorial y el miedo que los llevará a la íntima confesión de pequeñas traiciones.

Finalmente ven la posibilidad de escapar y descubren que el lugar donde estuvieron secuestrados durante la noche está ubicado al lado de la antigua librería de Alberto, uno de los amigos. Es Emilio quien sorpren-

dido pregunta en inglés -“Se supone que estamos en otro lado, ¿dónde estamos?”<sup>7</sup>-. El impacto se produce en al ver, en el plano general, a los cuatro amigos saliendo por el garaje contiguo al comercio de Alberto y, a la esposa de éste y sus hijos en la vereda, esperando su llegada .

Este cuadro interpela a la memoria, al materializar la sospecha de que los centros clandestinos de detención parecían no existir; sin embargo, formaban parte del paisaje urbano cotidiano. Se convivía con el horror.

La historia tiene un final fuertemente simbólico con una escena compartida por todos los amigos, en la que los personajes devuelven a los estantes aquellos libros prohibidos recuperados del olvido.

El estreno de este film en el contexto de publicación del documento de la CONADEP, *Nunca Más*, junto con la realización de los Juicios a las Juntas Militares, podría interpretarse como la necesidad de afrontar el pasado reciente sin metáforas, de forma directa y brutal: la Guerra de Malvinas, los desaparecidos, el exilio, los secuestros, la tortura, el miedo, la censura, los centros clandestinos de detención. Estos aspectos están presentes en el film de forma directa. Se hablan, se ven, se vivencian.

Tanto desde el discurso informativo como desde el artístico, durante los primeros años de democracia se dieron a conocer los aspectos más cruentos de los años de dictadura, enfrentando al conjunto social con verdades hasta el momento desconocidas o no reconocidas. En el ámbito cinematográfico las opciones fueron dos: documental o ficción. Entre ellas, la mayoría de los realizadores optó por la segunda. El motivo de esta predilección por el discurso ficcional se origina en el posible impacto que puede provocar la violencia, la crueldad de lo acontecido en contraposición a la aparente ignorancia ciudadana mientras acontecían los hechos. Teniendo en cuenta que el documental utiliza como recurso registros de lo real y a partir de ellos elabora su discurso, la ficción apela a lo imaginario, a los acontecimientos que no ocurrieron tal cual son representados en pantalla pero que implícitamente apelan a la realidad. En este contexto, la ficción se convierte en vehículo apto “para representar lo velado, pero conocido” (Campo, 2012: 155).

Sumado a lo anterior, los meses previos al advenimiento de la democracia habían sido suficientes para desmantelar el aparato represor: los centros clandestinos fueron desarmados y los desaparecidos continuaban siéndolo. Las marchas, los pañuelos de las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo, las siluetas en el piso, las fotos y los nombres de los desaparecidos se convirtieron en símbolos de lo ocurrido. De la misma manera, los testimonios y las marcas físicas de los sobrevivientes, las noticias que traían los exiliados, y la documentación con que contaban las distintas asociaciones de Derechos Humanos se convirtieron en los únicos canales de información para intentar reconstruir lo sucedido.

7 “What the hell is going on here? You’re supposed to be in another place... Where are we? We are..?” (Trad. a.)

Frente a este panorama, Andrea Cuarterolo (2010) reconoce dos modalidades de representación del cine de ficción de posdictadura: por un lado, aquellos que apelan a la alegoría, recurriendo al salto temporal, ya sea al pasado a través de la alegoría histórica representada en *Camila* (1984, María Luisa Bemberg) o al futuro como es el caso de *Hombre mirando al sudeste* (1986, Eliseo Subiela). Por otro lado, se apeló a la representación del pasado reciente o del presente abordando los hechos de manera directa. En este sentido, *La historia oficial* (1984, Luis Puenzo) o el film analizado, *Los días de junio*, están incluidos en esta categoría.

El cine argentino que abordó el proceso de recuperación democrática, realizado durante la posdictadura (1983-1989), colaboró con la intención de distintas entidades públicas -entre ellas la Justicia- de esclarecer lo ocurrido durante el período 1976-1983. Esta responsabilidad fue asumida de forma consciente por artistas nacionales e intelectuales, principalmente por aquellos forzados al exilio que retornaron al país y asumieron su rol de comunicadores comprometidos con la causa. Según cuenta la actriz Norma Aleandro, luego de haber regresado, y pese a las amenazas, asumió la filmación de *La historia oficial* alegando lo siguiente: “Me lo tomé como un deber de ciudadana, para que la gente se enterara de lo que no había podido o no había querido enterarse” (Aleandro, 2016).

### Esos hombres...

*“Amigos míos, nuestros destinos están  
unidos irrevocablemente a pesar de  
que sigamos caminos diferentes...”*

Alejandro Dumas  
*Los tres mosqueteros*

Pensar los personajes que habitan la película nos desafía a una interpretación que no puede limitarse a la singularidad de cada uno de los seres que cobran vida en la historia, ya que, si bien aparecen personajes recortados como individualidades, éstos están alejados de una interpretación simplificada. Cada uno de ellos puede descifrarse como expresión de un *personaje colectivo*, que pese a estar representado en una persona en particular, simboliza a una pluralidad.

Nuestro objetivo es analizar a los protagonistas de la película como personajes colectivos, intentando demostrar cómo a través de todos ellos puede descubrirse la realidad vivida por la sociedad argentina de la época. En un intento de hablar sin decir, cada uno de los personajes que aparece en el film expresa los ámbitos en que la dictadura cercenó, no sólo las libertades, sino también la vida misma de las personas e ins-

tituciones vigentes a su llegada.

El film elige distintos aspectos de la sociedad y los coloca en escena desde una mirada simbólica: el Proceso se propuso la *reorganización nacional* y esto se consumaría, no sólo a través de la lucha armada, sino con la implementación de una vasta campaña de lucha ideológica, donde convergieron la represión, la persecución hacia los opositores y el desmantelamiento de aquellas actividades que consideraban *peligrosas* para la sociedad.

En este sentido, la *gran familia argentina* estuvo *protegida* del discurso y la acción de intelectuales, artistas, abogados, docentes y científicos que fueron considerados como enemigos del régimen implantado. La defensa de los valores de la moral occidental y cristiana impidió la libre expresión artística, científica y de todo *discurso pernicioso*, fundamentado en el deber ineludible de proteger a la parte *sana de la población* y lograr el disciplinamiento social.

No sólo intentaron controlar expresiones artísticas como el teatro, el cine o las letras, sino que promovieron el desmantelamiento de muchos proyectos científicos al quitar presupuesto y perseguir y expulsar a muchos científicos.

De este modo, el orden represivo ejercido por el gobierno de facto operó en dos niveles, uno público, asumiendo el monopolio de las fuerzas colectivas del Estado junto a un sistema de excepcionalidad jurídica que derogaba el derecho ciudadano; y otro secreto, que secuestraba, torturaba y asesinaba de manera organizada para “erradicar la subversión”, instaurando el miedo y la angustia en la población.

Es posible pensar, entonces, que no puede hablarse de destrucción o desaparición de las actividades culturales en su totalidad; ciertas películas continuaron filmándose y determinados autores continuaron publicando. Es posible pensar que el régimen continuó utilizando los mismos canales de comunicación y difusión que existían en la época, sólo que bajo su tutela se convirtieron en medios de transmisión de sus valores e ideología.

Cada uno de los personajes de este film representa los distintos ámbitos que la dictadura intentó controlar sometiendo los cuerpos, al no poder disciplinar las mentes. En todos los espacios sobre los que ejerció su control y vigilancia existió una atmósfera de miedo y censura, no solamente impuesta, sino también internalizada. La dictadura no dejó resquicio en el cual no interviniese: la ciencia, el arte, el derecho y en definitiva, hasta el libre pensamiento. Su deliberado plan se orientó a diezmar la acción de quienes subvirtieran la realidad intentando resistirla o transformarla.

## El científico: Jorge

*“Pero él tenía ideales, vos ¿qué tenés?...”*

Emilio

*Los días de junio*

Jorge es el personaje que encarna el campo científico de la época, trabaja como Jefe del Instituto de Reproducción de la Facultad de Medicina y en esos días recibe la resolución de las autoridades universitarias que le impiden continuar con la utilización de semen humano para su investigación, aduciendo criterios ético-morales. Atravesando varias puertas y un pasillo angosto y oscuro, que transmite el sombrío ambiente de la época, increpa al decano interventor quejándose por el “temor, la prepotencia y el oscurantismo” con que es tratada la investigación científica, “¿Qué es esto? ¿La Inquisición?”, cuestionará. Pregunta a la que el decano interventor, responderá “Ahora que hemos vuelto al orden, sería imperdonable distraernos, también la ciencia tiene el deber de conocer sus límites” y es “sabido que los límites del hombre siempre los pone Dios”<sup>8</sup>.

El temor también se hace presente cuando el decano analiza el origen del apellido de Jorge, identificándolo con el de antiguos judíos conversos, ante lo que aclarará atemorizado: “Yo fui bautizado”.

El orden represivo impuesto por la dictadura propagó los principios de una ideología occidental y cristiana desde la cual se forjaron valores del ser nacional, de los que tampoco escaparon los hombres de ciencia. Este personaje, como científico, encarna la cultura del miedo en la cual los individuos se autocensuran y disciplinan para poder sobrevivir en un ambiente cotidiano donde se respira amenaza y persecución.

El film apuesta a la metáfora en la escena en que Jorge experimentando en el laboratorio con los monos enjaulados, excede la aplicación de electricidad y mata al animal. Esto remeda los apremios ilegales sufridos por los detenidos durante las sesiones de tortura en las que perdían potestad sobre sus propios cuerpos.

Frente a las experiencias de sus amigos, Jorge es el único que cede al autocontrol por temor. Tal como relatará en la escena del encierro, él es el único a quien no le hicieron nada y, sin embargo, optó por el silencio. La escena en que “tortura” al mono esperando de él algo que finalmente no le da, deja entrever su postura fría y alejada del padecimiento de sus compañeros. Seguir manteniendo su trabajo le costó ceder parte de sus convicciones, intentando sobrevivir en una de las épocas más sombrías para el campo académico y científico argentino. Las Universidades Nacionales fueron intervenidas militarmente convirtiéndose en es-

8 Diálogos tomados de *Los días de junio*, (Fischerman, 1985).

pacios de terror material y simbólico. Aquellas con mayor grado de politización, como la Universidad Nacional de Buenos Aires o la Universidad Nacional de La Plata, fueron diezmadas en su actividad académica y se desmantelaron muchos centros de investigación.

Como política en el campo del conocimiento científico, el gobierno militar implementó acciones tendientes a la disminución de la matrícula universitaria y una reducción del plantel docente que acompañó la persecución ideológica y las cesantías masivas. Se instauró un sistema de cupos, de exámenes de ingreso y arancel universitario. El resultado fue la expulsión de docentes, la disminución abrupta del estudiantado junto al cierre de institutos y carreras de grado. El CONICET, máximo organismo estatal dedicado exclusivamente a la investigación científica, sufrió procesos de depuración y expulsión de investigadores a través de mecanismos articulados jurídicamente.

Esta obstrucción del espacio académico y científico arrojó como resultado, además del exilio, el traslado de una cantidad de intelectuales hacia centros e institutos privados dedicados a la investigación. Ellos padecieron la disminución de sus recursos, la escasa difusión de sus trabajos y, por supuesto, la selección y recorte de temáticas.

Una vez producido el disciplinamiento inicial en todo el campo, las fuerzas armadas se propusieron como objetivo impedir a la educación superior toda vía de desarrollo de la investigación al centralizar la actividad en el CONICET produciendo una transferencia de recursos económicos desde las universidades hacia el Consejo.

El debilitamiento creciente de la presencia universitaria en la asignación de recursos para las actividades de investigación científico-tecnológicas tuvo como consecuencia directa un proceso paralelo inversamente proporcional: el fortalecimiento de la investigación extrauniversitaria que implicaría el vaciamiento de los centros de educación superior y un profundo divorcio entre investigación y docencia.

“El vaciamiento perjudica en especial a las ciencias básicas [...] de manera que la faceta más afectada será la formativa; y de otro lado, el hostigamiento al espíritu crítico (cuyas formas más groseras y visibles son la censura, las bibliografías expurgadas, las listas negras de estudiosos no citables, etc.) achica el horizonte y conduce [...] a una situación que piadosamente podríamos llamar ‘provincianismo’ cultural y educativo, circunstancia que implica forzosamente un aislamiento teórico” (Bekerman, 2009: 157). “La universidad, al quedar marginada del sector científico nacional, perdió el apoyo financiero necesario para proseguir la labor de investigación [...] En este período el énfasis quedó limitado a la formación profesional, activamente controlada [...] por autoridades designadas por el régimen militar o sea la pérdida de la autonomía más elemental”. (Oteiza-Aspiazu, 1992: 294). Sin embargo, la diagramación de esta política estuvo asociada a un núcleo de civiles que contribuyeron a su elaboración en consonancia con los objetivos propuestos por el

gobierno. No bastó que hubiera militares y funcionarios controlando, vigilando los comportamientos de las personas, sino que fue necesario que la sociedad se patrullara a sí misma. “Yo también me borré... y me quedé donde estaba. Nadie me echó, nadie me persiguió, simplemente me ignoraron y me quedé. Me quedé para oír cómo se llevaban compañeros míos. Yo lo sabía... lo sabía. Vos tuviste miedo porque te persiguieron y vos tuviste miedo porque te torturaron y vos ni hablar porque te pusieron una bomba, yo tuve miedo sin que nadie me hiciera nada, nunca nadie me hizo nada”. (Jorge, *Los días de junio*).

El miedo cumplió su faena. Algunos, como Jorge, encontraron refugio en la prudencia y el último atisbo de sensatez se evaporó bajo la dominación de una rígida autocensura.

### **El artista: Emilio**

“¿Valía la pena irse tan lejos?”

Padre de José  
*Los días de junio*

Emilio representa el campo artístico, es actor, y asegura irónicamente que tuvo el “honor” de pertenecer a la primera etapa de la lucha ideológica que se desarrolló contra la subversión en nuestro país. Él regresa después de ocho años de un exilio obligado luego de que la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) concretase la amenaza de detonar una bomba en su teatro.

Este retorno es promovido por su representante, quien planea su vuelta gloriosa a los escenarios porteños pero, pese a la publicidad, su participación finalmente no se concreta ya que el libro de la obra enarbola ideología contraria a sus convicciones. Durante el ensayo, Emilio dirá: “Realmente esto es... ¡una mierda!!! ¿Cómo pueden hacer semejante cosa, che? ¿Cómo pueden basar la obra en los soldaditos que están muriendo en las Malvinas? ¿Están locos, están locos, che? Les voy a decir una cosa que dicen los izquierdistas, son vendepatrias, se los voy a decir: ¿Cómo voy a aceptar una obra donde se cagan de risa de unos soldaditos que se mueren en las Malvinas?” (Emilio, *Los días de junio*).

Su llegada se convierte en un elemento disruptivo en la vida del resto del grupo de amigos que se quedó en el país. Su presencia los enfrenta consigo mismos, ya que actúa como superficie donde se espeja la vida de cada uno, atravesada por infortunios, temores y claudicaciones.

La dictadura militar en su perversa crueldad ejerció su violencia, distanció familias, destruyó instituciones sociales y provocó un importante éxodo de la población; muchos padecieron los efectos del exilio exterior

y otros tantos debieron sufrir las vicisitudes de un singular estado de exilio interior. En todos los casos, el exilio era una carrera por la vida. En general, lo que prevaleció fue la rapidez de la acción ya que de otra forma se corría el riesgo de ser detenido y probablemente torturado. Es en el personaje de Emilio en quien queda simbolizado no sólo el mundo del arte sino también la “extranjería”. Él como víctima del desarraigo se convierte en un emigrante involuntario que debió alejarse de su tierra, de su hogar y de su gente, intentando rearmar su vida lejos del país. Pero su distancia física no logró socavar sus convicciones políticas.

Con respecto al destierro, Juan Gelman escribe: “No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza. La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida. / Nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran y nadie nos corta la memoria, la lengua, los calores. Tenemos que aprender a vivir como el clavel del aire...”<sup>9</sup>

Su mirada no es igual a la del resto de los amigos; él no habitó el país durante la dictadura, sin embargo no le es posible ocultar las marcas psicológicas que el miedo imprimió en su persona, una especie de actitud de intranquilidad y nerviosismo permanente que llega a provocarle malestar físico, como en el momento en que pisa suelo argentino y presencia la detención de una persona en un Falcon.

Para él, su país representa un amor no correspondido; su tierra natal, el país del que es oriundo por nacimiento y tradición, lo desprotegió y lo rechaza.

Una de las características de Emilio como personaje representativo del actor que estuvo lejos del país y de su cultura, es la incorporación de palabras y frases tomadas del inglés o modismos del español en sus diálogos. Es posible pensar que al personaje lo atemoriza pronunciar su sentir en su propia lengua, para hacerlo recurre a expresiones tomadas de otras. Como si el temor por la palabra dicha todavía estuviese presente, estas divergencias lingüísticas del personaje contribuyen a marcar su intento por reencontrarse con su identidad: “la única patria es la lengua”, dijo Juan Gelman. Este desdoblamiento del personaje denota la distancia impuesta entre su tierra y él, la lengua se convierte en un elemento vacío de sentido, da lo mismo inglés o español si lo que ocurre está más allá del entendimiento. Luego del secuestro, tras la salida a la calle, Emilio intenta explicarle a Inés lo que ocurrió utilizando el inglés y preguntándose: “¿Qué pasa acá? Se supone que *estás* en otro lado. ¿Dónde estamos?”. Las palabras no pueden contener tanta incertidumbre, tanto miedo. El uso de la segunda persona, del tú, remarca esta ruptura. Ese que acaba de ser secuestrado, golpeado y descubre que todo eso ocurrió en el edificio lindero a la librería de su amigo; no puede ser él, debe ser otro. Lo acontecido se sale de los márgenes de lo esperable, de lo posible, está sumido en una niebla de irrealidad.

9 Extraído de: *Bajo la lluvia ajena, Notas al pie de una derrota*. Juan Gelman, 1980.

Él es argentino, y ha retornado al país, sin embargo pareciera sentirse extranjero<sup>10</sup>. Aquella patria que lo cobijó en su niñez, en su juventud lo expulsó, se desentendió de él; sintomática de esta situación es la permanente sensación de escalofrío que se advierte en el personaje, como si sintiera la ausencia del abrazo materno, representado en esa madre patria que finalmente lo desamparó. Sin embargo, él enfrenta el frío, está en constante movimiento, habla fuerte, va en busca del abrazo y del vínculo fraterno que representan sus amigos. Pero sus expectativas sólo encuentran resistencia expresadas en silencios, voces cortadas, cierta repulsión al contacto físico que se irán distendiendo lentamente. Quizás, en un intento por recuperar la palabra, los amigos terminan desenterrando los libros y reubicándolos en los anaqueles de la librería.

Esa posición de extranjero, de apátrida o desarraigado posiciona a los recién llegados como en “un observatorio privilegiado de los cataclismos que afectaban al mundo (y a su propia existencia)” (Traverso, 2012: 237). Su condición de emigrado, de *outsider*, marginal le brinda cierto privilegio epistemológico. Emilio es un espectador notable de la realidad argentina: “el exilio estaría en el origen de un modelo cognitivo que consistiría en mirar la historia e interrogar el presente desde el punto de vista de los vencidos y que, por consiguiente, constituirá la premisa de un conocimiento de lo real diferente de los puntos de vista dominantes e incluso oficiales”. (Traverso, 2012: 255-6) En el ensayo de la pieza teatral que trata sobre el conflicto en Malvinas, aún inconcluso, cuestiona el argumento de la obra, calificando al grupo de actores de “oportunistas”. Él tiene clara conciencia del significado de la situación bélica en el sur, pero no previó que hacia junio del ‘82, momento de su retorno, el clima de persecución impuesto por el régimen aún sobrevivía, y es sorprendido cuando los detienen y después de pegarle<sup>11</sup>, le preguntan “¿quién te dio permiso para volver, hijo de puta? ¿vos creés que podés entrar al país cuando se te canta?... ya te lo dijimos la otra vez, ni comunistas, ni putos, ni judíos...” (represor, *Los días de junio*). Esta situación evidencia que todavía no se había producido el cambio, pero... ¿seguía estando todo igual?

## El intelectual: Alberto

*“Hace mucho que no quieren*

10 Simmel sostiene que el extranjero es por definición una figura ambigua y móvil en la cual convergen la vinculación a un espacio determinado. El extranjero “es el que viene hoy y se queda mañana”. Es quien no tiene asegurada ni una partida ni una permanencia en el lugar. En esta visión sociológica del espacio, los conceptos de próximo y lejano adquieren una significación particular: “la distancia, dentro de la relación significa que el próximo está lejano, pero el ser extranjero significa que el lejano está próximo”. Para Simmel, el extranjero es parte del grupo, pero se integra desde el espacio de la exclusión. Simmel, G. Digresión sobre el extranjero”

11 Es evidente que cuando los detienen a todos en el momento en que están quemando la bandera que izaron en el mástil de la plaza, si bien les atan las manos, sólo ejercen violencia física sobre José, el amigo recién llegado. El antisemitismo fue otra característica ideológica del proceso de reorganización nacional que reivindicaba los valores occidentales y cristianos, contra el judaísmo apátrida marxista, conceptos que se reafirman al momento de la pregunta amenazante que le hace quien dirige el grupo de tareas.

*decir nada las palabras ...”*

Alberto

*Los días de junio*

Alberto, el intelectual militante, representa una figura emblemática de la época. Recibió la antigua librería de su padre (de quien también heredó su militancia), que está prácticamente vaciada ante la imposibilidad de brindar al público los autores y obras que la dictadura censuró y prohibió a través de largas listas, como parte de su lucha ideológica. Para sobrevivir a esa situación de crisis, Alberto instaló en su propia casa un taller familiar de confección y comercialización de banderas de todo el mundo, desde la británica hasta la del Vaticano, emblemas de la época, en nuestro país.

Como símbolo, toda bandera define una identidad, “pero a Alberto no le queda más alternativa que aferrarse a aquella bandera que le permita literalmente sobrevivir, sea la que sea” (Gionco-Pardo, 2010: 84), desdibujándose de esta manera el poder identitario del símbolo, pese a llevar una escarapela en su saco. “Yo le vendo banderas a todo aquel que las paga”, afirma.

En Alberto se sintetiza el campo intelectual, él representa la lucha por sostener la identidad y mantener sus convicciones políticas pese al clima opresor que impone la dictadura. Pero también está simbolizado el trabajador que debe acallar su lucha para garantizar el bienestar de su familia. Así lo indican su esposa y sus tres hijos, quienes colaboran en la empresa “pre-capitalista” apoyándose mutuamente.

La aplicación del terrorismo de estado, como sistema de represión orgánica y sistemática en todo el territorio nacional, supuso un proceso de disciplinamiento social y la reorganización de la población en su conjunto, pero la desaparición de personas tenía que corresponderse con la desaparición de símbolos culturales (Gociol: 2007). Este plan sistemático que abarcó la represión de los cuerpos, en tanto sometimiento y/o desaparición de los mismos, incluyó también en su implementación un accionar autoritario y represivo sobre los bienes culturales y simbólicos. De un lado estaban los centros de detención, la tortura y los grupos de tareas; del otro, una compleja infraestructura de persecución y control cultural y educativo, sistemas que se entrecruzan y complementan en sus acciones y objetivos.

Los miembros de la Junta saben del valor simbólico de la cultura y de la *peligrosidad* de la lectura, por eso las ideas, los autores y los libros poseen valor y si bien el tono es de enfrentamiento con la cultura, la ofensiva se restringe a combatir la subversión. De hecho, se impone a las editoriales listas de autores que tenían permitido publicar, promoviendo la lectura de aquellos que difundieran su ideario, basado en el pensamiento conservador neoliberal del que la dictadura se mostraba como acérrima defensora.<sup>12</sup>

12 Si bien el tono es de enfrentamiento, de combate contra la subversión, el régimen elige qué autores publican en EUDEBA y eso es un pacto secreto que ni siquiera conocen los mismos autores. Estaban armando un canon cultural que direccionara a

No se trataba de un plan de destrucción del pensamiento y la cultura, sólo de una parte de ella, aquella que atentara contra los principios morales de la civilización occidental y cristiana. El proyecto era instalar un plan sistemático de control y censura de la producción de bienes simbólicos *extranjerizantes*, ya que en un estado dictatorial, la vigilancia ideológica es fundamental. Es preciso el control sobre la palabra para poder, a partir de ella, dominar el pensamiento. Junto con la desaparición de personas se produjo la desaparición de libros, revistas y todo tipo de publicaciones que desde la perspectiva del régimen, aparecían como peligrosas. Cuando encontraban obras objetadas u objetables, las cargaban, y junto con ellas, a sus lectores o poseedores, como le sucedió a Alberto, quien fue secuestrado y detenido durante tres meses después de soportar la requisa de su librería. No querían escuchar explicaciones ni excusas. Los títulos secuestrados eran prueba suficiente del delito. Alberto fue el único de los amigos que estuvo en esta situación y sobrevivió. Quizás allí estuvo su motivación para cambiar el rumbo de su vida y privilegiar el bienestar familiar.

Un comunicado de esa época advertía: “La lucha se dará en todos los campos, además del estrictamente militar [...] No se permitirá la acción disolvente y antinacional en la cultura, en los medios de comunicación, en la economía o en la política [...]”.

Con el fin de impedir el acercamiento de las personas a los libros, se articuló un sistema de pesquisa de “libros y autores prohibidos”<sup>13</sup>, pero el padre de Alberto alcanzó a proteger y enterrar en el fondo de su casa algunos ejemplares antes de que vinieran por su hijo.

Esta política que llevó el irónico nombre de “Operación Claridad” implicó acciones de inteligencia y persecución, no sólo a los autores, sino a los lectores. La implementación recomendaba la búsqueda de libros en universidades, librerías o domicilios particulares, cierres de editoriales e inclusive la quema de ejemplares<sup>14</sup>.

través de esta editorial al público universitario. La Editorial Universitaria de Buenos Aires era un centro de publicaciones con mucho prestigio, llegó a ser la mayor editorial de habla hispana y la mayor editorial universitaria del mundo en los años 60, en esta época, era claramente una editorial amplia, democrática y progresista, todo lo cual era peligroso para la dictadura. En vez de destruirla, decidieron poner su prestigio a favor de las ideas que querían promover en la sociedad, especialmente en los ambientes universitarios.

- 13 Todos los escritos eran evaluados considerando tres posibilidades. “El 2 de mayo de 1979 Publicaciones elaboró un memo para a la Dirección General de Provincias del Ministerio del Interior, con un listado de títulos cuyo ingreso al país estaba prohibido. La propuesta del documento era que las provincias ayudaran a detectar su circulación o venta en cada jurisdicción. En un título figura: “Fórmulas utilizadas para la calificación ideológica de publicaciones” y se aplicaban a los libros: FORMULA 1: Carece de referencias ideológicas contrarias a los principios sustentados por nuestra Constitución Nacional. FORMULA 2: Contiene referencias ideológicas que atentan contra los principios sustentados por nuestra Constitución Nacional. FORMULA 3: Propicia la difusión de ideologías, doctrinas o sistemas políticos, económicos o sociales tendientes a derogar los principios sustentados por nuestra Constitución Nacional”. Citado por: Invernizzi - Gociol, en “Un golpe a los libros”.
- 14 La dictadura cívico-militar ordenó quemar un millón y medio de libros del Centro Editor de América Latina (CEAL) en un terreno baldío en la localidad de Sarandí, partido de Avellaneda. El hecho representó el atentado más grande registrado contra la cultura nacional y la culminación de un ataque sistemático a una de las editoriales más prestigiosas que existió en el país y en el continente. El objetivo era convertir en cenizas material que el mimsojuez, consideraba subversivo y peligroso.

**El abogado: José**

*“Señores, hay un programa  
y lo voy a respetar...”*

José  
*Los días de junio*

José es abogado pero se dedica a la docencia dictando clases de historia en una escuela secundaria nocturna desde que se llevaron a Carlos, su socio. Se incorpora a la escena atravesando un pasillo angosto y oscuro hasta entrar al salón de clases en cuyas paredes cuelgan un retrato de Belgrano, otro de Rivadavia y distintas imágenes de Juan Pablo II, de visita en nuestro país en ese momento. Para cerrar el cuadro, rodeando el pizarrón, se vislumbran diversidad de afiches que afirman que “Las Malvinas son argentinas”. Durante la escena, intenta dar clase normalmente, mientras un grupo de alumnos escucha por radio las noticias sobre el resultado de los combates del conflicto armado en el sur del país.

José es la representación de lo sucedido con la ley en la Argentina, la mordaza también se dedicó a silenciar los derechos, y este abogado, atemorizado por haber perdido a su socio, se dedica a establecer relaciones entre el presente y el pasado histórico de forma casi velada. Él cree firmemente que “enseñando ideas podría ayudar a alguien” (José, *Los días de Junio*). Esa noche está explicando en clase la Guerra de Sucesión al trono español y el Tratado de Utrecht<sup>15</sup>, que simboliza la avanzada del imperialismo británico sobre Latinoamérica, a principios del siglo XVIII, remedando un nuevo avance imperial estratégico sobre las islas del Sur en junio del año que transcurre. El personaje juega con la posibilidad de avanzar y retroceder en el tiempo, estableciendo continuidades político-ideológicas en el proceso colonialista británico.

Dentro del aula, se organizan dos grupos: uno de marcado corte nacionalista de derecha que lo increpa por cumplir con la clase haciendo oídos sordos a la urgencia de la realidad nacional: “Permítame que insista, pero en este momento tres alumnos suyos están peleando en las islas y ¿usted nos viene hablar a nosotros de los Habsburgos?” (alumno, *Los días de Junio*). José está convencido de que enseñar historia es la clave para entender el presente, sin embargo, ante la imposibilidad del entendimiento del sentido de sus palabras, sus estudiantes lo increpan por su aparente apatía frente a los sucesos de actualidad.

Tal como sucede en la historia, dentro del salón de clases, habitan las dos tendencias: quienes vivaron la

15 La Paz de Utrecht establece el permiso de instalación de un asiento negrero en el puerto de Buenos Aires, emplazado en la zona de la actual Plaza de los Ingleses. Esta ubicación estratégica significa la posibilidad de controlar el comercio exterior a través del contrabando, marcando la penetración británica sobre el continente americano y el posterior control de la región pacífico.

guerra y quienes pudieron ver en esta táctica un intento de recuperar el poder por parte de la dictadura. Frente al que defiende fervorosamente la guerra, un estudiante le dice a otro “el régimen se terminó. ¿Cómo? ¿Otra vez todos frente a los balcones y aplaudiendo al general de turno? ¿Otra vez todos juntos frente a los balcones?” (alumno 2, *ibid*).

El personaje de José, como abogado, simboliza la ley, representa el ámbito de los derechos humanos suspendidos y el miedo que se transmitía en el campo de la educación y la cultura en general; dicta su clase con especial prudencia en la utilización de los términos, sólo insinuando esa situación que piensa como recurrente y que marca la continuidad en el proceso histórico nacional. Se produce aquí una marcada ruptura entre el mundo del derecho, al que José dedicó su vida, fundado en el deber ser de un discurso propositivo, y el mundo del conocimiento histórico, empírico por naturaleza, que se dedica a enseñar en las aulas del nocturno.

“Alguien dijo una vez que la historia se da dos veces, una como tragedia y otra como farsa”<sup>16</sup> (José, *ibid*), expresa José, y se retira asustado del aula, al ser acusado de *zurdo* por el estudiante que parece delatarlo al calificarlo despectivamente desde el discurso nacionalista antimarxista de derecha.

La entrada del preceptor a la clase termina con la discusión haciendo evidente que esta estructura de censura y autocensura mantuvo su efectividad a través de acciones de delación dentro de las mismas instituciones educativas. La intención era monopolizar el relato, suprimir cualquier disenso<sup>17</sup>, práctica legalizada por la difusión de comunicados oficiales a través de los medios escritos, radiales o televisivos.

Los centros educativos de todos los niveles, ámbitos privilegiados de la palabra, fueron silenciados y colmados de inquisidores que se desplazaban vigilantes por el cambiante escenario académico.

Persecuciones, desapariciones, expulsiones, cesantías arbitrarias, marginación, silenciamiento de todo aquel o aquello que fue considerado como posible enemigo... Los docentes y los alumnos fueron perseguidos, desaparecidos. Los contenidos de la enseñanza y los libros fueron aprobados, recomendados y prohibidos. La palabra era la gran acusada. La palabra que había subvertido el orden y debía ser perseguida, silenciada, prohibida. (Doval, 2003: 196)

16 Frase tomada de la obra de Karl Marx, *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* (1851).

17 “Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio, difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales”. Contenido del comunicado n° 19 del 24 de marzo que opera como marco general de la estrategia pública respecto a los medios de comunicación, implementada por el Proceso de Reorganización Nacional.

## El desaparecido: Carlos

“[...] es una incógnita..., no tiene entidad. No está ni muerto ni vivo, está desaparecido”.

Jorge R. Videla

Conferencia de Prensa, 1979

Carlos se convierte en una ausencia presente a lo largo de toda la película, si bien nunca se visualiza su imagen física, en él queda simbolizada la figura del detenido desaparecido, protagonista principal de la noche más oscura de la historia argentina.

La no imagen, al igual que el silencio, forma parte de lo comunicado y lo no dicho, no corporizado. Es, sin embargo, parte indisoluble de lo dicho y visto; así como el silencio siempre se encuentra cargado de palabra, las ausencias encubren presencias.

Carlos es abogado, compartía su actividad con José, quien lo acompañaba al momento de su secuestro. Es el quinto amigo que queda simbolizado en la estrella negra de cinco puntas pegada en la bandera que confeccionan como emblema de construcción colectiva. Sin tener existencia corpórea, siguiendo a Le Breton, su imagen de *impersona* cobra existencia entre sus amigos reunidos en aquellas escenas en que lo presentizan a través del recuerdo.

En torno a su ausencia transformada en imborrable presencia, se desarrollará el debate que enfrenta el racionalismo del científico con el idealismo del artista: según Jorge, Carlos está muerto; para Emilio, se encuentra desaparecido, figura jurídica propia de este oscuro período de nuestra vida histórica nacional.

El Estado argentino en manos de la dictadura, con el fundamento de expulsar a los *elementos subversivos de la sociedad*, sentenció a parte de sus miembros al secuestro, tortura y desaparición. El ejercicio absoluto del poder contra los representantes de la sociedad civil se convirtió en una metáfora de la extensión del poder sobre el cuerpo del hombre y el cuerpo social en su conjunto (Le Breton, 1999). La tortura, como dolor infligido, es la que “sanciona una opinión política, una manera de ser, una condición social o cultural, unas relaciones percibidas como culpables” (*Ibid*: 247). La falta cometida se sanciona con un sufrimiento dilatado durante días, semanas o meses. El dolor físico altera los fundamentos de la identidad, al abrir dentro del cuerpo la brecha permanente del horror provoca la implosión del sentimiento de identidad, la fractura de la personalidad (Le Breton, 1999).

Así, las víctimas de la represión ilegal quedaron ubicadas en un escenario impreciso entre la vida y la muerte, de modo que desapareciendo los cuerpos, también desaparecía su identidad y su condición de víc-

timas. La historia argentina nos enfrenta a la difícil situación de alimentar la memoria con una figura extraña: el no-cuerpo de los desaparecidos. Frente a la ausencia del cuerpo, no podemos decir que estén vivos, pero tampoco que estén muertos. No se trata sólo de una evidencia material: desde siempre los hombres han necesitado alguna forma de ritualizar la muerte; es por ello que el cuerpo, una vez sin vida, sigue teniendo valor simbólico, social e históricamente.

Sin embargo, no hay cuerpo, no hay muerto, no hay ritos, no hay tumba ni lugar identificable. Hay vacío. El poder monopolizó no sólo el crimen, esto es su derecho sobre la vida o la muerte sobre la sociedad toda, sino la apropiación del cadáver. La privación de sepultura es un aspecto consecutivo del proceso de despersonalización, de expropiación de la condición humana que se ejerció sobre los detenidos.

Toda transgresión del código moral implica, por parte de los representantes de la ley, el reparto de un dolor dosificado de acuerdo con la importancia de la falta cometida. El dolor administrado es castigo, marca en la carne el defecto moral, sanciona la “conducta errónea” (*Ibid*: 238). La imposición del dolor como forma privilegiada del castigo es el reino de lo arbitrario y la tortura, como práctica del horror, tiene como función inscribir la corrección operada en la memoria, convirtiéndose el sufrimiento en extensión del control político. La imposición del dolor apunta a quebrar el sentimiento de identidad de la víctima para conducirla a revelar secretos, provocar la admisión de la culpa que conlleva un compromiso político o moral.

El desaparecido es retirado literal y simbólicamente de su espacio habitual. Al *detenido*, al igual que al *desterrado*, se lo *suspende*, se le interrumpe el curso natural de la vida, se lo aísla de la sociedad y de su familia, se lo inhibe de acción. Ninguno de los dos recibirá un ritual que simbolice la despedida y la espera de su retorno.

La memoria reemplaza la presencia de las voces y los cuerpos, y las ausencias se manifiestan y transmutan en existencias: aparece *el espectro*. “Este espectro se convierte más bien en cierta ‘cosa’ difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo [...] No se sabe: no por ignorancia, sino porque ese no-objeto, ese presente no presente, ese ser-ahí de un ausente o de un desaparecido no depende ya del saber [...]. No se sabe si está vivo o muerto. He aquí algo innombrable [...] este ‘algo’ que nos mira viene a desafiar tanto a la semántica como a la ontología” (Derrida, 1995: 20), entonces, ¿cómo ubicar al desaparecido? ¿Cómo hablar del amigo presente en la ausencia? ¿Cómo pensar a Carlos, ni vivo ni muerto, en una unidad compleja que incluye a la muerte en la vida dando vida a la muerte? Ante la inmaterialidad del cuerpo quedan su nombre, su recuerdo y la memoria.

## El desencuentro

*“Tengo miedo del encuentro con el pasado  
que vuelve a enfrentarse con mi vida...”*

Carlos Gardel  
“Volver”, 1935

Dando por cumplida la sentencia del destierro, Emilio intentará reunirse con esos viejos amigos que quedaron en el país, intentando sobrevivir aislados sin comunicarse ni verse entre sí durante los años oscuros.

Los personajes, protagonistas del film, no son presentados al espectador de una sola vez y en forma definitiva. Sus palabras, sus gestos y sus acciones van sufriendo transformaciones a medida que se desarrolla la historia. Este encuentro, que en realidad comienza como un desencuentro, pone de manifiesto las huellas que dejó en cada uno la experiencia vivida.

Las marcas inscriptas en el cuerpo por la dictadura, tanto en términos sociales como individuales, son las que paralizan, silencian, obturan toda posibilidad de acercamiento o abordaje enfrentando ese presente traumático. Pero en otros seres estas marcas provocan movilización, convocan, demandan actos y ejercicios de memorias. Se movilizan los recuerdos y los olvidos, y las ausencias sufridas se convierten en baluarte de dolor y esperanza a la vez. Las marcas e inscripciones, materiales y simbólicas, que van forjando las memorias sociales, construyendo identidades a través de prácticas y discursos, no están tampoco cristalizadas para siempre. Sus usos y sentidos son disputados, apropiados y resignificados por los diversos actores sociales en diferentes momentos históricos con distintas estrategias.

El regreso de Emilio funciona como inesperado disparador de todo el encuentro y será el recién llegado quien interpele al resto de los personajes, instándolos a mirarse a sí mismos. En la película se da una permanente tensión temporal a medida que entrecruzan sus ideales de juventud y su existencia presente.

Se representa en Emilio la posibilidad de continuar con su actividad aunque esto implicase desarrollarla en el extranjero. El grupo que continuó radicado en el país, siguió viviendo, o al decir de ellos, *sobreviviendo* mientras ejercían sus antiguas profesiones, aunque en forma devaluada: José ya no ejerce más la ley, se dedica a dar clases de historia. Alberto, que era un intelectual militante, convirtió su antigua librería en algo parecido a una papelería que ya no puede ofrecer libros que marquen una identidad ideológica; él confecciona y vende banderas a “todo aquel que se las pague” (Alberto, *Los días de junio*), intentando moderar sus convicciones ante el clima de vigilancia de la época. Jorge, como director del Departamento de Fertilidad Humana en la Facultad de Medicina, ante la negativa de las autoridades de utilizar bancos de semen humano, debe adaptar su investigación y experimentar con monos tratando de sostener su actividad a fuerza de renunciamentos y obediencia a las prohibiciones impuestas a la ciencia argentina.

Son tan profundas las huellas que ha marcado la dictadura sobre el cuerpo social en su conjunto y sobre la corporeidad misma de las personas que en las escenas donde se ven por primera vez después de los años transcurridos, sólo es Emilio quien se acerca y toma contacto físico con ellos. Es evidente que los lazos solidarios en ese contexto se han debilitado, y los cuerpos, como primer lugar habitado por la persona, se adaptaron a la individualidad y al encierro sobre sí mismos.

El cuerpo siempre está atravesado por un lenguaje, no hay experiencia corporal que no pueda leerse como interpretación, y es tan fuerte el control y autocontrol que el Proceso ejerció sobre ellos, que los convirtió en cuerpos autodisciplinados, domesticados, temerosos de todo acercamiento afectivo. Después de tantos años de no verse no existen entre los amigos que quedaron acá gestos de afecto sino que persiste una marcada distancia. Queda en manos de Emilio, el recién llegado, superar ese recorrido entre los cuerpos y acercarse en el abrazo al resto de los personajes.

Nuevamente desde fuera, llega la provocación, Emilio maneja la palabra como vía posible para despertar a sus amigos. Cuestiona, interpela desde el lugar de la incomodidad, convirtiéndose en el elemento disruptivo que posibilita el encuentro de cada uno con sí mismo y entre ellos como un colectivo, situación que se revela durante la noche que pasan secuestrados una vez detenidos al izar su bandera estrellada.

Las banderas como objetos simbólicos encarnan la inmaterialidad de la imagen-símbolo cuya referencia visual evoca la unidad. Como todo signo, todo emblema, una bandera jamás está sola, de hecho, si se la percibe aisladamente, carece de significado. Sólo alcanzará un sentido pleno si aparece asociada u opuesta a otra bandera.<sup>18</sup> Pese al sinnúmero de banderas que se ven en las calles y el taller, ninguna se parece a la soñada por los cinco amigos esa noche.

Al entrar al taller donde Alberto confecciona “banderitas” Emilio dirá “Mira, la bandera de México, la de Costa Rica, la de Chile...¡ah!, esa es la bandera cub... Che, también le vendes las banderas a los cubanos. Claro, la solidaridad con Latinoamérica, claro, está muy bien, es muy bonito... Vos, tenés banderas de todo el mundo, esto es como un supermercado. ¡Mira! ¿cómo?, también les vendes banderas a los ingleses, vas al frente de batalla y le vendes banderas a los ingleses... Claro, hijo de puta, le vendes banderas a todos” (Emilio, *Los días de junio*). Alberto vende banderas, a todos y a todo aquel que se la pague, insinuando que también las banderas, en el marco de quiebre institucional, están devaluadas como portadoras de sentido.

18 En sus inicios “la bandera deriva de las enseñas militares que permitían a los soldados identificar, en pleno combate, las unidades a las que pertenecían y distinguirlas de los enemigos. Pero sería en el período revolucionario, con objeto de expresar la ideología del pueblo, cuando se gestaron las nuevas fórmulas que permitieron su irrupción masiva en la vexilología, al alzarse en arquetipo, símbolo de la independencia y de la libertad para numerosos estados de Europa que terminaron por adoptarla como instrumento de propaganda válido para expresar ciertos valores ideológicos en pleno resurgir. (Sánchez Ortiz, 1999).

Es por ello que la bandera creada adquiere verdadero valor simbólico a través del ritual que improvisan mientras la enarbolan en el mástil de la plaza pública. Los símbolos constituyen elementos claves para determinar el valor de una ceremonia o rito y es precisamente, mediante estas prácticas simbólicas, que se expresan valores fundamentales de la cultura que, según Turner, deben analizarse en relación con otros acontecimientos debido a que los símbolos están esencialmente implicados en el proceso social. Pero no sólo la bandera es un símbolo en sí misma, sino que también poseen sentido los colores que eligen para fabricarla.

La bandera que se transforma en el objeto que corporiza la fuerza de ese vínculo que los amigos lograron sostener más allá de la distancia y el tiempo transcurrido, portará una estrella negra de cinco puntas en el centro sobre dos campos repartidos en mitades antagónicas contrastantes que conforman un código simbólico. Aquí, el color asume “una función principal centrada en clasificar, distinguir, asociar, oponer o jerarquizar. Sus múltiples juegos y contrastes posibilitan reagrupar o disociar elementos, diferenciar planos de contenido semántico diverso; en definitiva, se ofrece al hombre como medio para construir una imagen determinada de algo y dotarla de una sintaxis previamente establecida” (Sánchez Ortiz, 1999: 322).

Sólo puede descifrarse el significado de los colores en el conjunto de relaciones establecidas con otros, como si se tratase de un emblema, ya que el color representa un cierto número de ideas o de conceptos personificados<sup>19</sup>.

El rojo, blanco y negro como símbolos cromáticos elegidos tienen un rol decisivo en la construcción de la bandera colectiva. El trapo rojo, teñido con la sangre de los mártires caídos en las luchas, se convierte en emblema del pueblo oprimido y de la revolución en marcha<sup>20</sup>. El blanco representa la pureza y dignidad de los ideales y la fe en la lucha revolucionaria, y el negro, recuperado como emblema por el anarquismo en el siglo XIX, simboliza la fortaleza, la intransigencia y el dolor por las injusticias a las que es sometido el hombre.

En el momento de creación de su propia bandera puede adivinarse la intención del director de representar el sentido de la construcción colectiva, los protagonistas aparecen en la escena del taller tirando figuras de diversas formas y colores hasta que finalmente se deciden por la estrella “éramos cinco, ¿no?... Somos cin-

19 Con el tiempo, las connotaciones políticas de los colores, nacidas en la Europa occidental, se han ido internacionalizando de manera que han cubierto progresivamente un territorio cada vez más extenso. Dentro de ese universo, el color es un fenómeno estrechamente cultural y los parámetros con los que se define varían de una cultura a otra y de una época a otra.

20 La bandera roja ha tenido múltiples significados a lo largo de la historia pero primero fue utilizada como bandera del desafío. La bandera roja ganó su significado político moderno en la oleada revolucionaria francesa de 1848. En marzo de 1871 los revolucionarios se apoderaron del Hotel de París, que era el centro de operaciones de la Comuna de París, e izaron la bandera roja de la revolución y el internacionalismo. La Comuna de París fue la primera toma del poder de la clase trabajadora y sus aliados. En su obra *La guerra civil en Francia*, Carlos Marx dijo: “El viejo mundo se retorció en convulsiones de rabia ante el espectáculo de la Bandera Roja” Desde la revolución de octubre, los varios estados y movimientos socialistas también eligieron el color rojo para su bandera.

co” (Alberto, *Los días de junio*). La estrella<sup>21</sup> de cinco puntas es la que puede dibujarse de un solo trazo, significa la unión de los desiguales y representa los cinco dedos de la mano del proletario y también evoca los cinco continentes del internacionalismo marxista.

La noche llena de dramatismo, en que izan la bandera, parece ser la última. El encierro los libera y ese espacio se convierte en un momento de confesiones íntimas, donde cada uno, en una actitud de sinceramiento cobra coraje, toma la palabra y se escucha mientras es escuchado.

Asoman en esta escena las miserias cotidianas, las pequeñas traiciones, los dolores y los terribles miedos padecidos de los que aún no han logrado liberarse. Durante las horas en que son apresados, encapuchados y golpeados, pareciera haber transcurrido toda la noche de la dictadura: esta situación de cautiverio claustrofóbico es la que los obliga a confesar o silenciar sus antiguas culpas.

Pero todo final prepara un nacimiento.

### En ese lugar...

*“la lluvia borra la maldad  
y lava todas las heridas...”*

Luis Alberto Spinetta

Una de las estrategias más utilizadas en los films de ficción que abordan la dictadura militar es la presencia deíctica de medios masivos de comunicación que evocan la realidad histórica de la época. Su finalidad es anclar la narración en un determinado tiempo-espacio.

En el caso de *Los días de junio*, el film se desarrolla en una topografía eminentemente urbana. Su desarrollo está anclado en el mundo urbano con toda la fuerza de lo que simboliza la vida anónima en la ciudad. Los amigos que quedaron continúan viviendo en la capital, sin embargo el aislamiento defensivo establecido entre ellos, provocó que no se animaran a encontrarse durante esos años. La fragmentación, el aislamiento propio del espacio urbano se expresa aquí con la crudeza de la cotidiana desconfianza en que

21 Desde la antigüedad, el hombre convirtió las estrellas en sus guías y tutores, son emblema de sabiduría y faro de conocimiento. La luz de las estrellas brilla en la oscuridad de la ignorancia. La estrella como fuente de luz representa simbólicamente a los espíritus brillantes del oscuro firmamento nocturno, el eterno conflicto entre las fuerzas espirituales de la luz contra las fuerzas materiales de las tinieblas.

Con el tiempo, los pueblos al contemplarlas las adoraron con petición de deseos, la historia refuerza su simbología, es una estrella la que guía el peregrinaje de los Tres Reyes Magos hacia el nacimiento.

transcurrían los días durante la opresiva dictadura. La incomunicación y el temor habitan sus vidas, el debilitamiento de los lazos sociales se transforma en la cruda metáfora de un tejido social rasgado, donde las relaciones humanas son cada vez más exiguas y menos comprometidas. Las mínimas interacciones, propias del mundo urbano, instan a que nadie sepa quién es quién en la ciudad<sup>22</sup>.

Este cuadro devastado por la soledad y el individualismo tiene como correlato un escenario de calles con veredas rotas y sucias en los barrios y avenidas colmadas de emblemas papales junto a las banderas nacionales, que se convierten en otro de los referentes históricos que otorgan veracidad al film.

Las calles se representan prácticamente desoladas de transeúntes, bañadas por una azulada luz invernal, pero a su vez aparecen repletas de automóviles, todavía varios Falcones circulando y la *combi* Volkswagen sin patente con la inscripción de "ESCOLARES" que los patrulla vigilando permanentemente sus acciones.

La mayoría de las escenas han sido filmadas en la nocturnidad, los interiores se caracterizan por estar poco iluminados y varios de los personajes aparecen con lentes oscuros aún cuando no hay sol en el paisaje, posible metáfora de la mirada hacia una realidad que todavía duele.

Las escenas exteriores refieren a una particular simbología basada en un impulso agorafílico, salir, andar en la calle, pisar la plaza donde izan su bandera, significa ganar el espacio público, como si la ciudad, simbólicamente su plaza, fuera a la vez botín, un campo de batalla, que ya lleva demasiado tiempo en manos de otros. En este sentido puede hablarse de ficciones reparadoras (Noriega, 2009), donde cada personaje se construye y re-construye mediante la interacción con el otro.

Otro elemento que participa de esa intención de dar veracidad al relato es la utilización del sonido ambiente: se escuchan sirenas, escolares cantando la bienvenida al Papa, televisores y radios encendidas (en el laboratorio, en el bar, en el auto) dando parte de lo sucedido durante los días del conflicto bélico por las islas del sur. Es significativo el sonido de aviones en las escenas exteriores e inclusive cuando están en la plaza dentro de esa especie de trinchera defensiva jugando a la guerra, en clara referencia al escenario bélico del sur. En esta escena el ruido del avión rompe el juego. En ese momento lo lúdico es sacudido por lo real y deja de ser motivo de diversión.

Si bien la película mantiene marcadas referencias con la realidad del momento, es un film de ficción cuya historia transcurre entre dos lluviosos días de junio, desde que llega Emilio al país el día doce, hasta el final de la aventura, que es un día nublado y frío sin lluvia y que coincide con la fecha de rendición del ejército argentino. En este escenario la simbología también se hace presente, el agua de lluvia cayendo en

22 Esto se hace manifiesto en la escena en la que, al salir del garaje, donde fue encerrados por la patota parapolicial, los personajes se dan cuenta que estuvieron "guardados" en un local vacío contiguo a la librería de Alberto.

movimiento constante aparece como un ritual purificador de regeneración. El agua en su materialidad esencial remite al origen de la vida, a un nuevo nacimiento que simboliza la vida eterna. El agua, el río, tienen una intrínseca relación con la memoria en su persistente fluir; será el agua quien devuelva los cuerpos arrojados al mar hacia la costa. El agua como fuente de vida<sup>23</sup> se convierte en promesa: lo nuevo está por venir, ese mundo nuevo emerge sepultando al viejo.

*Los días de junio* como film pertenece al campo de las producciones ficcionales; pese a tener rasgos de realismo histórico, las variables espacio-temporales que operan en la película se convierten en el universo asumido donde tiene lugar la narración. Como en el caso de la fotografía ubicada en la mesa de luz de la representante de Emilio, haciendo referencia al Festival de San Sebastián del '79<sup>24</sup>, del que ambos habían participado.

El tema de la película es la búsqueda y construcción de una identidad compartida, por eso es preciso analizar uno de los componentes ineludibles de la identidad como es el lugar de origen, la vinculación con la tierra, la casa como espacio de lo propio, como un sitio de anclaje de las personas a un territorio. En los personajes se muestra el desplazamiento de su morada, están arraigados a los lugares de la niñez: José volvió a la casa de su padre y Alberto continúa viviendo con su familia en su casa de la infancia; ninguno de ellos logró construir un espacio propio, tampoco Emilio, instalado en la casa de su representante, tiene anclaje en un lugar propio.

A través de los personajes se manifiesta la figura de la huída y el nomadismo de los expatriados y autoexiliados que deambulan sin lugar de pertenencia. La imagen de los protagonistas, en constante tránsito, desplazados de sus espacios físicos y sociales, se muestra en tensión en relación a las casas que habitan. Éstas son lugares que transmiten sensación de protección y cobijo, son casonas antiguas de barrios porteños que se mantienen incólumes al paso del tiempo y cuyo mobiliario no acusa las crisis sufridas.

Junto al espacio que construye el escenario, también es importante el manejo que se hace del tiempo como eje ordenador de la historia narrada. En la película se establece un juego permanente de temporalidades evidentes en los pares Inquisición/Dictadura, o Paz de Utrecht/Invasión a Malvinas, que permiten elaborar una continuidad en el tiempo reafirmada en la frase escrita en el juramento realizado en la servilleta: "Seremos siempre los mismos".

23 Para la cultura griega, el agua era regalo de Poseidón a los hombres. Fuente de fertilidad y nacimientos, el agua es el elemento capaz de transformarse en sus propiedades, puede pasar del estado líquido, al sólido y al gaseoso.

24 En el festival de cine de San Sebastián del año 79, el premio al mejor rol protagónico fue para el actor que protagonizó "Prisioneros desaparecidos", película chilena que narra la historia de un torturador al servicio de la dictadura chilena, que debe obtener información de un detenido político en 48 horas. Y a mejor película "El juicio de Burgos" film que trata sobre el juicio realizado a 16 detenidos etarras por el asesinato de un funcionario, que se convirtió en el primer atentado que se adjudicó ETA, durante el periodo franquista.

La estrategia de hacer aparecer -ya sea física como nominalmente- abuelos, padres e hijos expresa la intención de lograr una prolongación intergeneracional, fundamento de la transmisión de la memoria, histórica y social, y del legado ideológico que deberá preservarse como consigna de lucha contra la opresión vivida.

## El encuentro

*“Los príncipes, los reyes pasarán como un torrente  
y la guerra civil como una llama, pero, nosotros  
seguiremos siendo siempre los mismos”*

Alejandro Dumas  
*Los tres mosqueteros*

Después de tantos años de alejamiento y silencio, la posibilidad de reaparecer sólo reside en la palabra. Algo quedó pendiente entre ellos: un juramento de juventud puso a prueba la persistencia de sus convicciones.

El encuentro promovido por Emilio desestructura todos los vínculos establecidos hasta ese momento y la identidad tan añorada se recupera en lo colectivo. Aislados, atomizados, se perdieron, pero este encuentro significará la posibilidad de renacer en lo colectivo, simboliza una restauración del campo de lo social. Las características de estos cinco personajes nos permiten comprender lo terrible de las diversas situaciones vividas, intentando desentrañar cómo actuó el control y autocontrol sobre las mentes y los cuerpos de la población en su conjunto.

El momento en que son desenterrados los libros que el padre de Alberto había resguardado en el fondo de su casa es una escena que se registra en un plano colectivo del que simbólicamente participan las tres generaciones. Esto permite pensar en la continuidad generacional vital en la preservación de los principios ideológicos que los unían.

La lluvia cesó y los ideales de antaño también son removidos y desenterrados. Como ritual de exhumación se liberan los libros y se entierran los restos de la bandera quemada. El resurgimiento era una alternativa posible, mientras la palabra silenciada vuelve a escucharse desde los estantes de la vieja librería.

Es la escena de liberación de los libros que habían sido prolijamente empaquetados y enterrados por el padre de Alberto la que expresa la intención de Fischerman de aludir a la censura literaria, referida en los

planos cerrados a los ejemplares, y poniendo atención en los autores y los títulos que debieron ser ocultados: Griselda Gambaro, Rodolfo Walsh, Juan Gelman, Alvaro Yunque, Osvaldo Bayer, Julio Cortázar, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, David Viñas, Manuel Puig, Enrique Pichon-Rivière, Erich Fromm, Karl Marx, fueron algunos de los autores acallados por la censura. Su retorno a los viejos anaqueles los devuelve a la vida.

### Esperando el día...

*“[...] el día de una gran victoria  
[...] todavía está muy lejos”.*

Manuel Belgrano  
Carta al Triunvirato - 1812

El golpe implicó una ampliación y sistematización del accionar represivo de las fuerzas armadas y policiales ya iniciada en años anteriores y el fortalecimiento de los mecanismos de control autoritario sobre la sociedad. El proceso re-organizador construyó a cada individuo como enemigo potencial de la sociedad, en tanto no se ajustara a los valores impuestos por los sectores dominantes del momento, de modo que resultaba natural -o al menos necesario- no sólo reprimir los actos de carácter simbólico, sino también intervenir en la cultura imponiendo modelos autoritarios y unilaterales.

El nuevo poder necesitaba un sustento ideológico y sólo podría conseguirlo creando un sistema capaz de incidir sobre la mente humana, la estructura interna de convicciones de cada sujeto. Para lograrlo, sanearon todos aquellos campos del cuerpo social que creían afectados por el accionar disolvente de la subversión. Con la pretensión de rehacer sujetos colectivos de arriba hacia abajo y cumplir con su objetivo refundacional de la patria, se intentó disciplinar el cuerpo social a través de la vigilancia y el sometimiento. En este sentido, la represión no actuó sólo en forma restrictiva, sino también como productora de una cultura autorizada, funcional al sistema político y a los valores que éste promovía como los únicos verdaderos.

Pensar *Los días de junio* desde esta perspectiva nos permite interpretar cada uno de sus personajes como símbolos que representan ámbitos donde la dictadura ejerció el peso de su poder de censura y autocensura. Al derecho (Carlos) lo desaparecen, a la literatura (Alberto) la torturan, a la Historia (José) la acallan, al arte (Emilio) lo atemorizan y a la ciencia (Jorge) la ignoran.

Convencidos de que la agresión o la resistencia subversiva utilizaría todos los medios imaginables -la prensa, la música, el cine, la literatura o la cátedra universitaria-, entendieron que el enemigo apátrida habitaba el hogar de cualquier ciudadano argentino, afectando especialmente el lugar de las ideas.

La lucha se transformó entonces en una disputa por la hegemonía dentro del campo cultural nacional, pero no por su desaparición, sino a partir de su redireccionamiento. Para lograrlo, sus ideólogos civiles y militares convirtieron la cultura en uno de los principales baluartes de su cruzada por la recuperación de los valores morales y espirituales de la nacionalidad.

Implícitamente, el título y varias escenas de la película hacen referencia a la bandera como emblema portador de identidad. Ésta aparece inscribiendo una simbología concreta, como una imagen inmaterial que brinda pertenencia a todo grupo humano dando continuidad histórica frente al transcurso del tiempo. “Objeto simbólico, imagen emblemática, alegoría personificada, a la vez señal y memoria, presente, pasado y futuro, la bandera sufre todas las manipulaciones rituales de los signos con fuertes connotaciones”. (Sánchez Ortiz, 1999: 327)

*Los días de junio* está atravesada por su referencia a las banderas como imágenes mentales que vinculan pensamientos portadores de sentido, ideas que se transforman en símbolos que convertidos en emblemas permiten una lectura inmediata asociada a un contenido.

Mientras en la ciudad de Buenos Aires aparecen los espacios públicos inundados de banderas celestes y blancas, en el sur, la bandera nacional estaba siendo arriada<sup>25</sup> para ser reemplazada por el pabellón británico ante la derrota argentina.

Puede establecerse un paralelismo entre el suceso de la creación de la bandera nacional que narra José a sus alumnos en el aula y el hecho de que a los amigos reencontrados, también los forzaron a arriar la bandera con la estrella de cinco puntas.

En nombre de la desobediencia y la rebeldía, la bandera flameó. La de Belgrano en las orillas del río Jureamento y la de los amigos en el mástil de una plaza de barrio, ambas debieron ser arriadas, al menos temporalmente.

En palabras de Belgrano: la bandera que él creara “se reserva para el día de una gran victoria y [...] esta todavía está muy lejos”. Frase que Alberto Fischerman elige para poner en palabras la situación en que se encontraba nuestro país al momento de filmar esta obra.

25 La bandera nacional, tal como la conocemos, sólo flameó en los mástiles de las Islas Malvinas y del Atlántico Sur entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982, período en que transcurrió el conflicto bélico.

*Los días de junio* se estrenó en unos días de junio hace más de treinta años...

## Bibliografía

Bekerman, M. (2009): "El campo científico argentino en los años de plomo: Desplazamientos y reorientación de los recursos". En: *Sociohistórica* N° 26, La Plata.

Campo, J. (2012) *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires, Imago Mundi.

Catalá, M. y otros (2009): *Cine y agua*, Rosario, Editorial Ciudad Gótica.

Delgado, M. (1999): *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, Anagrama.

Derrida, J. (1995). *Los espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*. Madrid, Trotta.

Doval, D. (2003): "Vigilancia y tecnocracia en la Universidad Nacional de Rosario". En: Kauffman, C. *Depuraciones vigilancia en la Universidades Nacionales Argentinas*. Tomo II Buenos Aires, Miño y Dávila.

España, C. (2004): *Cine argentino: Modernidad y vanguardia (1957-1983)*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes. Tomo II.

Gionco, P- Pardo, S. (2010): "Los días de un encuentro. Acerca de *Los días de junio*". En: *Un recorrido por cuatro films políticos argentino en el marco del las "24 horas de Cine Nacional"*, Buenos Aires, Soledad Pardo, editor, ClyNE,

Huyssen, A. (2009): "Medios y memoria". En: *El pasado que miramos, Memoria e imagen ante la historia reciente*, Prólogo, Feld, C- Stites Mor, J., Buenos Aires, Paidós.

Invernizzi, H., Gociol, J. (2005): *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba.

Le Breton, D. (1999): *Antropología del dolor*, Barcelona, Editorial Seix Barral.

Lusnich, A.L. (2011): "Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983". En: *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, Vol. II, Buenos Aires, Nueva Librería.

Moore, M- Wolkowicz, P. (2010): *Cines al margen. Nuevos modelos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Librería.

Noriega, G. (2009) "Estética de la desaparición". En: Pena, Jaime (Ed.) *Historias extraordinarias. Nuevos cine argentino (1999-2008)*. Madrid, T/B.

Oteiza, E- Aspiazu, D. (1992): *La política de investigación científica y tecnológica argentina: Historia y perspectivas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Pastoureau, M. - Simonnet, D. (2006): *Breve historia de los colores*, Barcelona, Paidós.

Rodríguez Marino, P. (2007): Debates y propuestas sobre memoria, medios de comunicación y cine. Revista *Question* Vol 1, Nº 16, La Plata.

Sánchez Ortiz, A. (1999): El color: símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa. Revista *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie IV, Historia Moderna, número 12, Madrid.

Traverso, E. (2012): *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Turner, V. (1988): *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid, Alfaguara.

Zimerman, G. (24/3/2016) "La Historia Oficial": Necesaria e inolvidable. *Clarín*, Suplemento *Extrashow*. Buenos Aires. Recuperado en: [http://www.clarin.com/extrashow/cine/La\\_historia\\_oficial-necesaria-inolvidable\\_0\\_1546045681.html](http://www.clarin.com/extrashow/cine/La_historia_oficial-necesaria-inolvidable_0_1546045681.html)

Fueron entregadas las "listas negras" de los actores prohibidos y perseguidos por la dictadura". (25/05/2015). *Telam*. Recuperado en: <http://www.telam.com.ar/notas/201505/105817-actores-dictadura-listas-negras-desaparecidos.html>.