



Arduini Amaya, Chantal

La dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) desde la mirada del cine. El caso de Los dueños del silencio (1987)



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Arduini Amaya, C. (2019). *La dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) desde la mirada del cine. El caso de Los dueños del silencio (1987). Sociales y virtuales*, (6). Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes
<http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3743>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

La dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) desde la mirada del cine. El caso de *Los dueños del silencio* (1987)

socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/archivo-4/syv-no6/articulos/la-dictadura-civico-militar-argentina-1976-1983-desde-la-mirada-del-cine-el-caso-de-los-duenos-del-silencio-1987/

por Chantal Arduini Amaya



Resumen

Jelin (2001) postula que la memoria es un proceso inacabado de sentidos, un campo de batalla en el que diversos actores sociales luchan por legitimar “su” versión del pasado. Uno de esos actores son los medios de comunicación que ejercen poder e influencia como narradores y escultores de la realidad social actual, pero también de la realidad pasada (Yeste, 2009). Así pues, la construcción de la memoria colectiva se encuentra atravesada por los medios masivos y sus producciones, lo que da lugar a una memoria mediatizada.

Con la llegada de la democracia en Argentina a fines de 1983, el cine nacional buscó representar de diversas maneras el pasado reciente, es decir, lo vivido bajo el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983).

El propósito de este artículo es analizar la representación ofrecida por *Los dueños del silencio* (1987). Se trata de una película producida a fines de la década de los ochenta en un período caracterizado por la teoría de los dos demonios, la creación de la Comisión Nacional por la Desaparición de Personas (Conadep), el informe *Nunca más*, el juicio a las juntas y la ley de punto final.

Palabras clave: memoria, dictadura militar argentina, cine, *Los dueños del silencio*.

Introducción

Desde el retorno de la democracia argentina en 1983 el cine de ficción se ha propuesto representar mediante imágenes el pasado de terror y censura acontecido en la última dictadura cívico-militar (1976-1983).

En este trabajo analizaremos un filme estrenado a fines de la década de los ochenta que no se ha consagrado a lo largo de la historia como uno de los más representativos del cine posdictadura: *Los dueños del silencio* (1987), dirigido por Carlos Lemos.

Para abordar el objeto empírico, en primer lugar, realizaremos un análisis del contexto social de producción. Seguidamente, haremos un análisis formal, es decir, estudiaremos las formas audiovisuales en las que se construyó el filme: los elementos estéticos, dramáticos y narrativos. Finalmente, identificaremos y analizaremos el uso de operaciones cinematográficas de representación del pasado como, por ejemplo, la metáfora, la omisión, la condensación y la elipsis, entre otras.

El retorno de la democracia

En diciembre de 1983 asumió la presidencia Raúl Alfonsín. Luego de siete años de dictadura militar, la sociedad recuperaba la democracia. Las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo (entendidas como organismos de derechos humanos) exigían al presidente la aparición con vida de sus familiares y castigo a los culpables. Así pues, desde el Estado —en un principio— se incentivó la búsqueda de la verdad al investigar en profundidad los hechos atroces cometidos durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Ejemplo de ello fue la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep) en ese mismo año y su informe *Nunca más* que, presentado en 1984, albergaba testimonios de detenidos-desaparecidos que habían sobrevivido, sumado a la lista de centros clandestinos de detención identificados por los investigadores en el país.

Por aquellos años cobró relevancia la teoría de los dos demonios sustentada en el informe *Nunca más* elaborado por la Conadep. “Dicha explicación binaria no fue una construcción enteramente novedosa de la posdictadura, sino la reemergencia, reactualizada y resemantizada, de un esquema interpretativo instalado en el discurso político dominante de los años setenta previo a la dictadura” (Franco, 2015, p. 29).

Según esta teoría, la violencia del pasado reciente era producto de la guerra entre la extrema izquierda (representada por las organizaciones guerrilleras) y la extrema derecha, que estaba bajo la conducción de las Fuerzas Armadas. De aquí se desprende la teoría de las víctimas inocentes, es decir, la idea de que la sociedad, sin participar en ninguno de los polos antagónicos, permaneció en medio del enfrentamiento, con lo cual no era ni culpable de los sucesos ni cómplice.

“ Una de las funciones esenciales de aquel discurso demonizador no era solo ofrecer una interpretación sobre los responsables de la violencia anterior, sino, especialmente y por oposición, mostrar el rechazo hacia una serie de valores y conductas de ese pasado y afirmar la validez superior de la nueva democracia entendida como paz, respeto por el disenso y valorización del orden legal. Con ello se legitimaba un orden, pero también los actores privilegiados que se identificaban con él y lo conducían: el gobierno radical de Raúl Alfonsín. (Feld y Franco, 2015, p. 395).

En 1985 se llevó adelante el juicio a las juntas. Allí fueron condenados a prisión perpetua Jorge Rafael Videla y Emilio Eduardo Massera. En 1986 comenzó el retroceso estatal en materia de derechos humanos al promulgarse la ley de punto final: se disponía una fecha

de caducidad a partir de la cual ya no podría juzgarse a los autores de los delitos de lesa humanidad cometidos durante la dictadura.

¿Cómo hacer memoria después de tanto horror?

“Existe una memoria individual, social y compartida (...) pero no es esta la única manera que tenemos de viajar al pasado. (...) está la representación que nos ofrecen las proyecciones cinematográficas (...)” (Yeste, 2009, p. 74).

Como medio de comunicación, el cine es un actor social involucrado en la construcción de la memoria colectiva sobre el pasado. De esta manera, elabora discursos que exponen “su” versión de lo acontecido. “Su compromiso con la revisión del pasado se revela fundamental para que las nuevas y futuras generaciones tengan la posibilidad de revivir y entender el pasado por medio de su representación simbólica” (Yeste, 2009, p. 78).

Hacia 1984 continuaba vigente la ley 18.019, sancionada en 1968, que creó el Ente de Calificación Cinematográfica, organismo que durante toda su existencia se caracterizó por ejercer la censura. Dicha norma fue derogada por el presidente Alfonsín a partir de la ley 23.052 en marzo de 1984, que se reglamentó mediante el decreto 828/84. En ella se estableció la disolución del ente de calificación y la eliminación de la censura. Se proponía que el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) sería el único órgano capaz de calificar las películas sobre la base de distintas categorías: apta para todo público, solo apta para mayores de 13 años, solo apta para mayores de 16 años, solo apta para mayores de 18 años y solo apta para mayores de 18 años de exhibición condicionada. A pesar de la calificación, el INC no podía recortar ni modificar los materiales audiovisuales, pero sí exigía que toda película incluyera al principio una placa donde figurase la calificación del filme. En esta política de cine se incluye *Los dueños del silencio*, que inicia con la siguiente placa:

CALIFICACIÓN DEL INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA. LEY 23.052.
Decreto 828/84. SOLO APTO PARA MAYORES DE 18 AÑOS.

Zarco (2016) reconoce tres etapas en el cine posdictadura a las que denomina momentos de la memoria: recordar para no repetir (1983-1989), reconciliación e indultos (1989-1995) y reivindicación y crítica (1996-2013). A los efectos del presente análisis nos enfocaremos en el primer momento de la memoria debido a la fecha de estreno de nuestro objeto empírico.

Según la autora, las películas de la década de los ochenta se enfocaban en reivindicar la democracia y en criticar los hechos violentos del período anterior con el propósito de enfatizar la idea de no retornar a ese pasado de terror y defender valores como la libertad, la verdad y la justicia. Estos principios estaban en sintonía con el discurso de los organismos de derechos humanos y con las políticas de Estado impulsadas por el nuevo gobierno.

A partir del informe *Nunca más* aparecieron testimonios sobre la represión, muchos de los cuales fueron usados como base de varias películas (Aprea, 2008). Al igual que en el discurso estatal, desde el cine la sociedad era construida como víctima. Había relatos basados en historias individuales que reflejaban lo que le había sucedido a la sociedad en su conjunto, predominio de lazos filiales, repudio a la violencia estatal y no existía referencia al partido político de los actores (Zarco, 2016).

Nivel dramático: sinopsis, protagonistas y antagonistas

Los dueños del silencio es una coproducción argentina-sueca basada en el caso de Dagmar Hagelin, argentina de orígenes suecos que fue detenida en enero de 1977 por un grupo de tareas. Tanto su padre como la embajada sueca la buscaron sin obtener resultado. Sobre la base de testimonios se supo que fue llevada a la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA) y que su captor fue el teniente Alfredo Astiz. Recién en 2006 los captores fueron condenados por la desaparición.

El filme narra la historia de Lena Melin, una joven argentina de origen sueco que es secuestrada por un grupo de tareas en 1977 y es buscada por su padre (Roger) quien pide ayuda a la embajada de Suecia en Argentina. El caso de la muchacha se conoce en Estocolmo gracias a que Peder (periodista de dicho país) viaja a Argentina para investigar las detenciones y desapariciones de personas por decisión de la junta militar.

Peder es secuestrado y no puede enviar a la redacción de su país un informe que probaba que la junta tenía un plan sistemático de exterminio para todos aquellos considerados “subversivos”. Así las cosas, desde Suecia deciden enviar a otro periodista llamado Sixteen para que recupere el documento y lo saque del país a fin de denunciar los crímenes cometidos.

Sixteen consigue el informe, pero es llevado a la ESMA y es amenazado por el capitán para que lo entregue. Allí, le muestran cómo torturan a un prisionero y le aseguran que correrá la misma suerte si no toma un vuelo de regreso a Estocolmo y olvida lo que sucedió. El periodista acepta la oferta, la junta se queda con el documento y Sixteen no puede publicar ninguna denuncia en contra de ella.

Con el retorno de la democracia en 1983 Sixteen regresa a Argentina y se encuentra con un contexto de pedido de castigo a los culpables llevado adelante por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. La película culmina con la imagen de una madre en la plaza pidiendo por su hijo en febrero de 1987 y, en paralelo, la escena del capitán de la ESMA, en libertad, disfrutando de una cabalgata junto a su familia en el campo.

Nivel narrativo y elementos estéticos

“Para lograr un realismo testimonial la cinematografía apeló a formas narrativas clásicas definidas por un narrador omnisciente capaz de expresar la lógica que mueve a los personajes e interpretar las situaciones que se presentan en función de valores claros” (Aprea, 2008, p. 32).

La película es lineal: comienza en 1977 y culmina en 1987. Asimismo, carece de narrador en *off* y utiliza *flashbacks* para reconstruir el momento en que secuestraron a Lena. A nivel estético, predominan los primeros planos, medios y generales. Con excepción de las escenas en exteriores en horarios matutinos, los colores que abundan en el filme son oscuros y los actores visten ropas claras para contrastar con el ambiente. Es interesante señalar que los militares y los secuestradores de las patotas siempre visten de negro o azul. En este sentido, puede interpretarse que los colores oscuros referencian aspectos negativos, se vinculan con la maldad y se alejan de lo bueno y lo puro que significan los colores claros. Por ejemplo, en la escena del secuestro de Lena, ella viste una camisa blanca, camina tranquila e inocente hacia una casa, pero cuando abre la puerta más de cinco hombres armados y vestidos de negro la atacan violentamente.

Por su parte, la música extradiegética de la película está construida por un bandoneón que apura su tempo en las situaciones de riesgo donde aparecen las patrullas militares con el objetivo de secuestrar víctimas. El sonido de este instrumento sirve como anclaje para el espectador, dado que contextualiza en dónde se sitúan los hechos teniendo en cuenta que la película muestra dos escenarios: Estocolmo (Suecia) y Buenos Aires (Argentina).

La construcción de la dictadura cívico-militar y los primeros años de democracia

“Es toda una intención para nada casual sino más bien intencionada, de los medios, de instalar en el cuerpo social el imaginario de verdaderos centinelas mediadores en la reconstrucción de la memoria colectiva” (Fazio, 2009, p. 32).

En gran medida, los hechos que suceden en la película se sitúan en 1977 hasta que Sixteen es enviado de regreso a su país. Luego, aparece un video de archivo que muestra el retorno de la democracia en Buenos Aires, diciembre de 1983. El filme avanza y llega a diciembre de 1985, época del juicio a las juntas. Allí lo vemos a Sixteen en medio de la manifestación de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Finalmente, la película se sitúa en febrero de 1987 y muestra al capitán en ejercicio de su libertad.

Los dueños del silencio pone de manifiesto el recorrido que realizaron las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo a lo largo de esos diez años. Durante el gobierno de los militares se reunían en clandestinidad por la madrugada en el Teatro Gran Rex junto a Roger y otros civiles a quienes les habían secuestrado a sus hijos. Allí, armaban listas con los nombres y los días de desaparición de sus familiares. Hacia 1983 vemos las manifestaciones públicas llevadas adelante por las madres exigiendo la aparición con vida de sus hijos y nietos, además del castigo a los culpables. También hay imágenes del juicio a las juntas en 1985 y de los titulares de algunos medios gráficos sobre la ley de punto final de 1986. En paralelo se muestra a las madres que marchan cantando: “Ahora, ahora resulta indispensable aparición con vida y castigo a los culpables. Juicio, castigo a todos los culpables”.

La película denuncia el violento accionar de la junta militar en el país. En rigor, las Fuerzas Armadas llevaron adelante un plan sistemático de exterminio dirigido a todo tipo de personas opuestas al régimen: estudiantes, obreros, periodistas, docentes, etcétera. El ejército instauró, así, el miedo en la sociedad. La ciudad se muestra infestada de soldados armados que vigilan a los conductores y transeúntes. El filme exhibe una Buenos Aires de 1977 militarizada, controlada y atemorizada por la violencia. Asimismo, para contextualizar recurre a imágenes televisivas donde aparecen discursos de Videla y visitas de este a Chile para reunirse con Pinochet.

Aun así, en un clima de censura apareció un grupo de resistencia conformado por las madres y algunos civiles que las ayudaron en su búsqueda por la verdad. En términos de Jelin (2001), podemos entender la figura de estos actores como *emprendedores de memoria* que hacen trabajo elaborativo sobre la memoria, es decir, le imprimen trabajo a la acción de recordar con el fin de transformar/construir el sentido del pasado. Aquí se entiende que quien recuerda posee capacidad de agencia: transformar en el presente aquello que sucedió.

Al tratarse de una coproducción sueca-argentina la película está atravesada por ambas miradas. Esto hace que se presente a la embajada sueca también como un grupo de resistencia que lucha por salvar a los que se encuentran en la mira de la dictadura. El envío de periodistas encubiertos evidencia, además, que la prensa gráfica sueca estaba interesada en investigar y denunciar las desapariciones ocurridas en Argentina.

“ Los medios no son más ni menos que unas organizaciones, entre otras múltiples instituciones, que producen y hacen circular discursos. Para ello no tienen más remedio que apropiarse y reformular discursos que ya circulan en la red social de significaciones. (Gassmann, 2009, p. 3).

El filme recupera los discursos de su contexto de producción. Así pues, la construcción de la memoria colectiva que propone está horadada por “la guerra sucia”, la sociedad víctima, la despolitización de los civiles y la condena a la violencia del terrorismo de Estado.

Siguiendo los lineamientos del trabajo de Fazio (2009) —quien se encarga de hacer una búsqueda minuciosa de los términos utilizados por la prensa gráfica en los aniversarios del golpe de Estado—, en la película se emplea la palabra “junta” y no “dictadura” ni “golpe” para definir el período. El empleo o no de estos términos da cuenta del momento de producción del discurso mediático, puesto que para 1987 la figura de las Fuerzas Armadas aún tenía un peso considerable en la sociedad argentina. Los actores nacionales no poseen en sus líneas la palabra “genocidio”, hablan de “junta” o utilizan la palabra “gorilas” para referirse a los grupos de vigilancia.

Por su parte, el capitán llama a los secuestradores “grupo de tareas” y a los detenidos: bolches, marxistas y subversivos. Dichos términos remiten al discurso de la “guerra sucia” sostenido por las FFAA. Esta “memoria oficial” para 1977 aseguraba que existían jóvenes contaminados con ideología subversiva/marxista y al igual que a un cuerpo con cáncer era necesario operarlos para extirpar el tumor. Con este propósito el capitán viajó

a Estados Unidos donde le enseñaron tácticas contra la guerrilla urbana. Este dato claramente alude a la función que cumplía la Escuela de las Américas en Panamá para el entrenamiento de militares que perpetuaron dictaduras en el Cono Sur.

La revolución popular, el guevarismo y el comunismo eran enemigos de las FFAA y, en esta línea, no era la democracia la solución para erradicar dichos ideales, sino las desapariciones. Los excesos en la represión se justifican por tratarse de una guerra no convencional (Gassmann, 2009).

El filme, además, exhibe una segunda memoria: la subalterna, representada por las madres, algunos civiles argentinos, la embajada y el periodismo sueco. La memoria subalterna convivió con la oficial durante la dictadura militar. Al contrario de esta última, postulaba que las FFAA perpetraron en el país un genocidio planificado y así cometieron una grave violación a los derechos humanos que debía ser objeto de denuncia. En un contexto de censura y represión esta memoria permaneció en clandestinidad y no pudo disputar los sentidos en el espacio público.

No obstante, “las aperturas políticas, los deshielos, liberalizaciones y transiciones habilitan una esfera pública y en ella se pueden incorporar narrativas y relatos hasta entonces contenidos y censurados” (Jelin, 2001, p. 42). Con el retorno de la democracia la memoria alternativa “surge con una doble pretensión, la de dar una versión «verdadera» de la historia a partir de su memoria y la de reclamar justicia” (Jelin, 2001, p. 43). *Los dueños del silencio* lo plantea hacia el final con imágenes de archivo de las manifestaciones realizadas por las madres desde 1983 hasta 1987.

En este contexto, el espacio público albergó distintos actores con “su” versión del pasado reciente que disputaron los sentidos: por un lado, las madres; por otro, los militares; y, finalmente, el Estado alfonsinista. Como vimos, en un principio el discurso de las madres y el del nuevo gobierno convergían en un mismo objetivo; sin embargo, para 1986 con la sanción de la ley de punto final se observa una memoria oficial que retrocede en materia de políticas de derechos humanos.

La violencia en imágenes

El cine argentino ha propuesto (y lo sigue haciendo) diferentes estrategias discursivas para representar la experiencia de extrema violencia por la que atravesó la sociedad durante la última dictadura militar. En esa dirección, un conjunto de filmes organiza su relato sobre la base de metáforas, elipsis y alegorías; todos ellos otorgan al diseño del espacio y a la puesta en escena la capacidad de representar y expresar los conflictos vigentes en los planos narrativos y semánticos (Zarco, 2016, p. 71).

Los dueños del silencio contiene muy pocas escenas de violencia. En todas ellas participan los grupos de tareas y los militares. Por otra parte, existe una clara referencia a los centros clandestinos de detención y, en particular, a la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA). Aquí podemos señalar la escena de la persecución de un joven, protagonizada por autos Ford Falcon con hombres armados que le disparan por la espalda. Al tiempo, vemos que el muchacho es llevado a la ESMA. Luego, a través de

una pequeña ventana observamos sus pies ensangrentados y temblorosos. Es de suponer que se encontraba en el cuarto de torturas y le aplicaban picanas eléctricas. De esta manera, la violencia se construye mediante la figura retórica de la *sinécdoque* que consiste en mostrar una parte por el todo.

La segunda escena montada en la ESMA dura un minuto y medio y muestra un grupo de jóvenes lastimados, tabicados y tirados en el piso en condiciones inhabitables. Tiempo después, en el mismo lugar, el capitán le explica a Sixteen cómo se utiliza la piqueta de manera tal que los interrogados no fallezcan durante la tortura y luego obliga al periodista a presenciar, a través de una pequeña ventana, la tortura de la muchacha que le había entregado el informe para denunciar los crímenes de la junta fuera del país. La escena dura solo unos segundos.

Los dueños del silencio se basó en el caso de Dagmar Hagelin, pero aun así la película omitió el nombre de la muchacha desaparecida y le quitó la identidad al capitán. Un segundo uso del mecanismo de la omisión se presenta al inicio del filme cuando el periodista Peder redacta un fax dirigido a Suecia y es interrumpido por una patota que ingresa bruscamente en su departamento y se lo lleva. El espectador ignora su destino, no obstante, a lo largo de la película entiende que fue asesinado por la junta. De igual manera, cuando una patota ingresa por la fuerza a la iglesia y captura a Roger, a una de las embajadoras suecas y al cura ignoramos hacia dónde los conducen, pero comprendemos que fue Sixteen quien reveló a los militares los contactos no marcados y que seguramente serán torturados hasta fallecer.

Recordar para no repetir (1983-1989)

Los dueños del silencio cumple con las características postuladas por Zarco (2016). En efecto, parte de una historia individual (el caso Lena Melin) para contar en imágenes lo que le había sucedido a la sociedad argentina en su conjunto.

Asimismo, pone en juego la teoría de la sociedad víctima: aquellos que no simpatizaban con la izquierda ni con la derecha y que tampoco habían sido secuestrados fueron víctimas de ese enfrentamiento y vivieron con miedo. De manera explícita esto lo muestra el filme a partir de las imágenes de la ciudad de Buenos Aires militarizada o bien las escenas en las que arribaban los autos Ford Falcon a los sitios públicos y echaban a los ciudadanos por la fuerza.

En sintonía con su contexto de producción, la figura de las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo es resaltada, dado que la apertura política de 1983 permitió visibilizar su accionar en materia de derechos humanos. La escena final de *Los dueños del silencio* resume en pocos minutos su incansable lucha: una madre con pañuelo blanco en una manifestación pide castigo para todos los culpables, mientras el capitán —el victimario— disfruta de la libertad con su familia.

En el filme de Lemos observamos claramente dos posturas antagónicas: por un lado, el discurso de los militares cuyo objetivo era implementar un plan de exterminio dirigido a todos los “subversivos” y, por otro, el de los familiares de desaparecidos, el periodismo y

la embajada sueca que entendían las detenciones como crímenes de lesa humanidad.

Por último, *Los dueños del silencio* enfatiza la necesidad de memoria, verdad y justicia a pesar de los once años transcurridos desde el golpe de Estado de 1976. Hacia 1987 la esperanza de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo de encontrar a sus familiares y enjuiciar a todos los integrantes de las FFAA se desvanece, dado que la sanción de la ley de punto final en 1986 y la de obediencia debida a fines del año siguiente significaron un grave retroceso en materia de derechos humanos.

Consideraciones finales

Los medios de comunicación como el cine de ficción juegan un papel de relevancia en la construcción de los relatos del pasado. Ellos narran y nos ofrecen “su” verdad sobre los hechos ocurridos para aquellos que no vivimos la época y al hacerlo disputan los sentidos en el espacio público. Pero los discursos generados por los medios de comunicación se construyen sobre la base de otros que circulan en la esfera social. De esta manera, el contexto sociohistórico de una película condiciona su producción.

Nuestro objeto empírico fue influido por los discursos propios de la década de los ochenta en Argentina, un país caracterizado por el retorno de la democracia, la caída de las FFAA, el pedido de verdad y justicia de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, la creación de la Conadep, la redacción del informe *Nunca más*, la teoría de los dos demonios, la sociedad víctima, el inicio de los juicios a las juntas y la sanción de la ley de punto final.

Esta ficción cinematográfica se abocó a dejar un claro mensaje: no solo nunca más debía ocurrir un atropello de derechos humanos semejante, sino que era necesaria una política estatal de juicio y castigo para todos los culpables que participaron del genocidio, quienes —once años después— continuaban en libertad.

En este artículo analizamos los elementos contextuales, narrativos, dramáticos y estéticos de *Los dueños del silencio*. Se trata de una de las primeras películas estrenada en democracia que no tuvo una significativa repercusión ni fue catalogada como la más emblemática del cine posdictadura argentina.

La memoria está en permanente conflicto, es un proceso dinámico que carece de una única mirada sobre los hechos. Los medios de comunicación condicionan los relatos de nuestra historia y —para aquellos que no vivimos la época— juegan el rol de custodios de lo que es hacer “buena memoria”. ■



Referencias bibliográficas

Aprea, G (2008). Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Fazio, N (2009). *Memoria colectiva y medios de comunicación. La transposición de ejes conceptuales del relato de los organismos de DDHH en el discurso mediático del 30 aniversario del golpe de Estado de 1976*. En Revista electrónica de psicología política, año 7, N° 19.

Feld, C y Franco, M (2015). “Democracia y derechos humano en 1984, ¿hora cero?”. En Feld, C y Franco, M (directoras) *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Franco, M (2015). “La teoría de los dos demonios en la primera etapa de la posdictadura”. En Feld, C y Franco, M (directoras) *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Gassmann, C (2009). “Los medios de comunicación y la dictadura 1976-1983”. En Raggio, Salvatori (coord). *La última dictadura militar. Entre el pasado y presente. Propuestas para trabajar en el aula*. Comisión provincial por la memoria, Buenos Aires-Rosario: Ed. Homo Sapiens.

Jelin, E (2001). “El mundo contemporáneo” y “Las luchas políticas por la memoria”. En Jelin, E *Los trabajos de memoria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Jelin, E (2017). “La conflictiva y nunca acabada mirada sobre el pasado”. En Jelin, E *La lucha por el pasado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

López, M y Rodríguez, A (2010). *La historia como problema. Las imágenes como estrategia. Módulo II, 2° parte*. Buenos Aires: Centro de Pedagogías de Anticipación CePA.

Yeste, E (2009). *Los medios revisitando el pasado: los límites de la memoria*. En Revista Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura, número 38. Barcelona: España.

Zarco, J (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina, 1983 – 2013*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.

Filmografía

Caligari, G et.al (productores) y Lemos, C (director). (1987). *Los dueños del silencio*, Argentina-Suecia: Belge Film, Crescendo Film, Exat, Co, G C Prods, Sandrews.

¿Cómo citar este artículo?

Arduini Amaya, C. (2019). La dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) desde la mirada del cine. El caso de *Los dueños del silencio* (1987). *Sociales y Virtuales*, 6(6). Recuperado de <http://socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/articulos/la-dictadura-civico-militar-argentina-1976-1983-desde-la-mirada-del-cine-el-caso-de-los-duenos-del-silencio-1987/>



Ilustración de esta página: Vázquez, N. (2019). *Sus manos cuentan historias de trabajo, ocupación y enseñanza (fragmento)*. [Fotografía digital blanco y negro]. En Programa de Cultura (Coord.) “Exposición 30 años, 30 obras”. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. *Clic en la imagen para visualizar la obra completa*