



ÁREA ABIERTA Nº 18. NOVIEMBRE 2007.

Referencia: AA18. 0711. 94

"Cómo analizar una película: a propósito de *La Historia Oficial*"

Autora: Dña. PATRICIA DELPONTI MACCHIONE. Universidad de La Laguna.

Cómo analizar una película: a propósito de *La Historia Oficial*

Resumen:

Por su poderosa influencia como industria cultural masiva el cine es el medio elegido por muchos pedagogos y estudiosos, como revelador ideológico de la impronta de una sociedad. Sin embargo, quien intente indagar en la base filosófica de una película deberá interrogarse sobre diversos aspectos como el contexto de recepción de la misma, los efectos que produce y las polémicas que se suscitan alrededor de ella. Teniendo en cuenta el género al que pertenece cada película y los objetivos que se pretenden con el estudio, el empleo del análisis crítico como sistema para estudiar una película, resulta apropiado para ubicar a la obra a medio camino entre el cuerpo creador y el público y así descubrir el significado que subyace y que por consecuencia se transmite. *La Historia Oficial*, es una película que expone los mecanismos de representación de una realidad política e histórica determinada.

Palabras clave:

Cine, representación de la realidad, industria cultural, análisis crítico, ideología, *La historia oficial*.

Abstract:

Due to its powerful influence as a cultural massive industry, the cinema is one of the most important media used by pedagogues and investigators, as an essential tool to rebel the ideology of a society. However, the one who tries to investigate the philosophic roots of a film, will have to ask himself about the different aspects that take place around the movie, such as the film reception context, its influence and the polemics performed. Bearing in mind the genre to which each film belongs to and the investigator's followed aims, the use of the Critical analysis, as a study system, is appropriate to locate the film between the creator base and the public. In this way, it is possible to discover the meaning that lies behind the cinematographic work, and its effects. The official story is a movie that shows the different ways in which the political and historical reality representation is done.

Key words:

Cinema, representation of reality, cultural industry, critical analysis, ideology, The official story.

LOS ANTECEDENTES

Es sabido que el cine es la disciplina artística de mayor difusión a nivel de industria del ocio y una de las más dominantes entre las diversas manifestaciones de esparcimiento y culto. Por ello es el medio elegido por muchos pedagogos e historiadores, como revelador ideológico de un contenido concreto. Sin embargo, quien intente indagar en la base ideológica de una película deberá interrogarse sobre diversos aspectos como el contexto de recepción de la misma, los efectos que, a nivel consciente o inconsciente, produce un film en el espectador, las polémicas que se gestan alrededor de él y en el contexto socio histórico en el que se produce.

A continuación, se formulan una serie de ideas y una propuesta técnica para analizar obras cinematográficas desde una perspectiva cualitativa y enfocada hacia la descubrimiento del contenido ideológico y político implícitos en las mismas. Para ello, es necesario recurrir a los principios de construcción y funcionamiento de los films, que servirán como ejemplo de los planteos teóricos que se propongan.

Tanto en la literatura, como en las artes plásticas y lógicamente en el cine, ha sido necesaria la construcción de ciertas categorías a las que se denominó *estilos*, para identificar las obras artísticas conforme a sus características, autores y rasgos históricos según el momento en el que se producían. Según las influencias de los centros, escuelas, movimientos, rasgos y personalidad de los creadores (marcas de la enunciación), sería entonces el estilo individual de cada producción.

Como el cine es coetáneo a las vanguardias artísticas, se han utilizado algunas denominaciones estilísticas para hacer referencia a diversas tendencias y movimientos cinematográficos. De allí que se hable de cine clásico, manierista, barroco, romántico o realista, estableciendo un paralelismo entre los ciclos culturales y las manifestaciones cinematográficas. También es posible escuchar referencias al cine *Impresionista, Futurista, Dadá, surrealista, Constructivista, Pop, Underground, Expresionista, Nouvelle Vague, Neorrealista, Nuevo cine alemán y Simbolista*; siendo minoritario el cine *Experimental*, en el que tienen cabida las cuestiones más abstractas y la pretensión de objetividad. Entre esta última categoría podrían enmarcarse las obras del cine- *Rojo ruso* o *Cine Verdad francés*. La mayor parte de estas clasificaciones responden a un contexto geográfico e histórico determinado, como ocurre por ejemplo, en el cine español denominado *cine de la transición democrática, comedia madrileña, etc.*

A partir de los años cincuenta y con la aparición de la revista francesa sobre cine *Cahiers du Cinéma*, surgió una nueva concepción de estilo cinematográfico denominado cine de autor, que responde a un tipo de películas en las que es posible reconocer la importante influencia del pensamiento y estilo del director, aunque muchas veces a él se le otorga el mérito que logra establecer la fotografía y el montaje. En otras, se denota claramente que el realizador procede de otro campo, como puede ser el del video clip, la publicidad y el periodismo cultural. Este tipo de cine (*Nouvelle Vague*) implica que el protagonista final de la obra es el director y no solo deja en el film las marcas de la enunciación como sucede en el resto de géneros, sino que él mismo es la enunciación. Esta nueva tendencia otorgó al cine francés, que luego se extendió al resto de Europa, un nuevo aire de reescrituras filmicas, nuevos rostros y frescura en la nueva mirada. El público recibió bien esta corriente porque renovaba la industria y se generó lo que se consideró la nueva ola de géneros versus autores.

En definitiva, los estilos y los géneros se ven enriquecidos con estas contaminaciones de áreas de trabajo que aplican sus propios recursos y valores.

LO QUE EL GÉNERO DETERMINA

A lo largo de la historia del cine y por analogía con la literatura, puede observarse la permanencia de ciertas líneas temáticas y un tratamiento narrativo similar en la mayoría de las películas, porque las obras pertenecientes a un género determinado están caracterizadas por parecerse a un modelo anterior. Sin embargo los géneros han demostrado flexibilidad para adaptarse estética e ideológicamente a la realidad sociocultural. Especialmente en las dos últimas décadas en las que

se han constituido como un terreno aparte, con su propio *modus operandis* y sus propios objetos de estudio, aunque su significado y alcance resulte, aún así, confuso. El término, según Rick Altman, puede referirse indistintamente a distinciones derivadas de múltiples diferencias entre textos, tipos de representación, relación con la realidad, paradigma del contenido, tipo de estilo y tipo histórico. No obstante, es clara la relación existente entre el género original y la imitación del mismo, por lo que una actitud recurrente de los teóricos de los géneros es asumir que los textos que poseen características similares, evocan análogas lecturas.

Por otra parte, es importante destacar la reflexión de Altman acerca de que "es costumbre asumir que los productores, los lectores y los críticos comparten unos mismos intereses respecto a los géneros, y que los géneros sirven a esos intereses en una misma medida", dado que se ha dedicado poca atención a las expectativas del lector y a la reacción del público (Los géneros cinematográficos, 1999: 31).

La aparición de los géneros tiene su origen en las películas realizadas en EEUU a partir de la década del '30 y el hecho está vinculado a la política de las grandes productoras que realizaban films basándose en fórmulas de obras anteriores, por lo que comenzaron a delinarse convenciones y categorías, según el vestuario, la música, la temática, el empleo de ciertos esquemas narrativos y el tratamiento. Esta estandarización de la producción cinematográfica abarató los costos de realización y proporcionó al espectador unos códigos fácilmente reconocibles que propiciaban un consumo inmediato de los productos cinematográficos. Durante los años setenta la noción de género entró en crisis, sin embargo, se la sigue utilizando como esquema narrativo, aunque sea una abstracción criticada.

Si bien hablar de género es una costumbre necesaria en cine, porque propicia la generación de una imagen mental sobre la obra, organiza la distribución, presentación y la recepción de las películas, el alcance de su noción es inestable y sus fronteras muy difusas, por lo que muchas veces se reniega de su existencia como tal. No obstante, las películas forman parte de un género como las personas provienen de una familia, aunque en realidad, los criterios con los que se clasifica a una producción cinematográfica en un determinado género, se enmarca básicamente en el tema de la obra; de ahí que los films relacionados con la policía y las ciudades serán *urbanos* y los situados en el oeste norteamericanos serán *westerns* y las obras que traten sobre las guerras mundiales, la guerra de Vietnam o la de Corea entre otras, serán películas *bélicas*. Las obras de ficción y acción son de los géneros más famosos, pero los límites entre ellos son frágiles y algunas otras denominaciones anglosajonas se refieren a géneros cuya existencia se origina en otros países que pueden reclamarse como propios, tal es el caso del *peplum* (cine de romanos).

No obstante, a pesar de que la perspectiva clásica considera que el género no tiene dimensión diacrónica (una postura estructural), las tendencias más modernas y románticas sostienen que esa pureza es ficticia y desaparece, dado que como las obras ya no se encuentran ligadas dentro de una totalidad por un orden, dejan de ser objetos de culto. Desde esta perspectiva, resulta importante rescatar la reflexión del sociólogo alemán Walter Benjamín, quien reflexiona acerca del paso del valor de culto de una obra, al que adquiere con la exhibición de la misma. Esa transición del primer modo al segundo condiciona el proceso histórico y el valor de acogida de las obras de arte y por lo tanto el género.

Es poco sostenible, entonces, la idea de que el género surge con todos sus atributos inalterables a través de los años aunque definen una esencia y los diferentes estudiosos, críticos y a menudo historiadores no se pronunciaran sobre el tema. Al respecto, resulta útil pensar en el género como una categoría necesaria en ciertos momentos, para convertirse en el espacio común a los diversos intereses que intervienen en la historia cinematográfica.

Desde los años veinte casi todas las películas se consideraban melodramas o comedia, mientras que ya en los cuarenta aparecieron múltiples designaciones como comedia juvenil o fantasía cómica. En los setenta surgen nuevos tipos como la Road Movie, el cine de catástrofes o el Big Coper¹, como nuevas categorías que no implicaban para los críticos, la modificación de la identidad genérica de las producciones anteriores.

El género supone la existencia de un sistema de convenciones aceptados y compartidos por el espectador y ese horizonte de expectativas está determinado por un texto. Las inscripciones del

¹ Big Coper: Películas basadas en historias de atracos complicados, que resaltan las habilidades de los delincuentes en cuestión.

género en el público son contemporáneas, pero dicho público participa en la construcción del concepto, de la misma manera en la que el género moldea a su público y despierta expectativas en él.

Por otra parte, la mezcla de géneros se produce con facilidad debido a que la concepción popular del género se debe a: 1) características conocidas e identificables, 2) a que una obra no debe seguir la lógica de un género a lo largo de toda la trama y 3) porque varias escenas pueden ser comunes a varios tipos de géneros.

Asimismo, la mezcla de géneros es una etapa importante en el proceso de generificación y resulta imprescindible para la creación de nuevas categorías, por lo que los críticos han cambiado la actitud de atribuir diversas y múltiples afiliaciones genéricas a una sola obra, sin olvidar que la misma está englobada y protegida por una categoría más grande y compleja.

ESTRATEGIAS DE ENTRADA Y SALIDA DEL FILM

En términos generales, es importante que la película provoque un espacio de identificación, que tenga relación con la verdad, dado que si no se convertiría en una producción que no escapará de la fugacidad de la moda, y no podría tomarse como espacio de mitificación, ilusión como tampoco gozaría de plenitud simbólica, lo que no es más que la dimensión específica de lo mítico, lo que produce lo ilusorio, lo simbólico...

El análisis es una herramienta de trabajo que resulta muy útil y necesaria, especialmente para los pedagogos e historiadores, que pretenden emplear la obra para reconstruir un significado concreto o ilustrar una época o postura política determinada. El sistema consiste en examinar las diferentes partes de una película o de muchas películas, con el fin de describir sus particularidades y su comportamiento. No obstante, no se trata de desarmar el objeto de estudio, sino de integrar los conocimientos relativos a las partes y sus interrelaciones en la totalidad de la obra, así como las relaciones entre ésta y el contexto en el que se encuentra inmersa.

El análisis de una película es también una forma de teoría y existen investigadores que sólo hacen teoría en forma de análisis, dado que la misma se basa en una cierta experimentación y se desarrolla acudiendo, con frecuencia, a la experiencia.

El análisis obliga a la reflexión y a la revisión, mientras que también forma parte de un nuevo aparato, producto de las sociedades industriales en las que se mezclan el placer y el trabajo de forma constante. Por ello el placer de analizar y de saber más, acerca de los mecanismos de relación que en las películas se manifiestan, forma parte de dicho aparato en el que las funciones psicológicas como la del placer cognitivo y la posibilidad de poseer la obra que se analiza, recrearla y apoderarse de su esencia, estimula cada vez más el ejercicio del análisis de las películas.

Ahora bien, antes de profundizar en la noción de análisis y sus detalles, es importante desvincularlo del concepto de crítica. En primer lugar, los temas de una película, sus condiciones de creación y la interpretación de sus normas y valores no son parte del análisis específico, aunque estos elementos colaboren con su comprensión y contextualización y sean parte de la crítica.

La descripción, no formativa pero sí explicativa, es la base del análisis y para ilustrar esta idea es pertinente recurrir a lo que Jacques Aumont, tras años de dedicación al estudio semiótico y análisis de films, señala acerca de que "el análisis y la teoría comparten de hecho las siguientes características:

- Uno y otra parten de lo filmico, pero también terminan a menudo constituyendo una reflexión más amplia sobre el fenómeno cinematográfico.
- Uno y otra mantienen una ambigua relación con la estética, relación que casi siempre se niega o inhibe, aunque aparece sistemáticamente en la elección del objeto.
- Uno y otra, en fin, han encontrado actualmente su sitio en la institución educativa, y más concretamente en las universidades e instituto de investigación.

Ciertamente no existe, a pesar de lo que se ha dicho en muchas ocasiones, un método universal de análisis de films" (Jacques Aumont, 1990 : 23). Por ello, aquel que tenga intenciones de realizar este tipo de estudios deberá construirse su propia herramienta o modelo, que le será útil para un determinado film, y será también una estructura importante a nivel general, que luego se podrá adaptar a cada necesidad teórica.

El análisis es casi inagotable. En él se podrán siempre realizar nuevas lecturas y precisar matices sobre diferentes miradas. Sin embargo, es importante reunir todo el material que sea posible en

torno a la película seleccionada para no redundar en temáticas ya indagadas, pero aún más importante resulta decidir primero, desde qué postura se efectuará el análisis y cuál es el objetivo del mismo.

El estudio de las películas está, generalmente, muy relacionado con *la interpretación*, aunque muchos teóricos desacreditan este concepto por la supuesta excesiva subjetividad. Sin embargo, a la hora de realizar un buen análisis, la interpretación juega un papel sumamente importante como motor imaginativo, pero siempre dentro de un marco en el que se pueda verificar lo inducido por esta facultad.

INSTRUMENTOS Y TIPOS DE ANÁLISIS

El análisis *descriptivo* es un instrumento que se utiliza para colaborar con el recuerdo de determinados asuntos del film, como por ejemplo, algunas características de las imágenes, sonidos, narraciones y puestas en escena que en él aparecen.

Es una técnica muy utilizada para recolectar datos concretos que contribuyan a organizar un contexto determinado, en el que luego se definirá el eje temático.

Retomando la teoría de Aumont, el *découpage* es una operación que actualmente se la relaciona con las fases del guión, es decir, que tienen la capacidad de dividir la acción en episodios, escenas y por último en planos numerados, señalando las indicaciones técnicas, expresivas y escenográficas que son necesarias para una correcta toma. Este tipo de instrumento es utilizado cuando se llevan a cabo estudios cuantitativos y comparativos, pero en algunas ocasiones, resulta demasiado extenso y exhaustivo en cuanto a volumen de información, y a la vez puede resultar incompleto, si de una investigación cualitativa se trata.

Los episodios representan la división más genérica de la película en partes y relacionan un segmento de la historia con otro, es decir que el eje central está presente en todo el film, pero es posible distinguir historias concretas y semi conclusas. Por ejemplo, en literatura, resulta representativa la obra de Tolkien con sus cuatro volúmenes. *El señor de los anillos* es el primer libro y el tema central es la lucha entre el bien y el mal, mientras que en cada episodio ocurren diferentes circunstancias y aventuras que llevan al lector al punto clave de lo que la obra intenta transmitir. Los cuatro volúmenes narran los detalles específicos de la trama y la psicología de los personajes para entender la historia.

En el caso del cine, la separación de los episodios pueden apreciarse ya sea con subtítulos impresos en la imagen, o cambios de primeros planos a planos generales del lugar, el tiempo y hasta incluso se pueden mostrar imágenes de la vida real, o mapas en los que se señala el nuevo escenario, etc.

Las secuencias dividen al film en unidades narrativas y son sucesiones de planos relacionados con una temática determinada. Aumont asegura que son "comparables, por su naturaleza, a la escena en el teatro o al *tableau* del cine primitivo. En el film de largometraje narrativo (analizado con más frecuencia) la secuencia está dotada de una intensa existencia institucional: es a la vez la unidad de base del *découpage* técnico y una vez realizado el film, la unidad de memorización y traducción del relato filmico en relato verbal" (Jacques Aumont, 1990 : 63). Asimismo, las secuencias tienen un problema concreto y es el de la delimitación, es decir, dónde comienza y dónde termina; cómo se organiza la estructura interna de una secuencia y los diferentes tipos de secuencias que existen, su relación entre ellas y el orden dentro de la línea estructural de la película.

Una respuesta simple al primer cuestionamiento, sería: basarse en las fronteras naturales que cada secuencia tiene, como por ejemplo, un fundido, una cortinilla, etc. También es posible detectar el paso de una secuencia a otra, si se advierte un cambio mayor en el curso del suspenso, de la intriga o del estado emocional que se evoque en determinado momento. Este último detalle, es el que colabora en la comprensión de la estructura interna de la secuencia, dado que al analizar minuciosamente el segmento para localizar dicho salto, es posible organizar su orden.

Por otra parte, el *análisis textual* está compuesto por una serie de eslabones de una cadena de significados que pueden o no, ser ajenos o íntimos al cine; aunque lo verdaderamente importante es que pertenezcan al universo simbólico de éste. Asimismo el análisis textual, muy discutido por los especialistas, está caracterizado por algunas premisas: no evalúa, ni impone normas, presta mucha de su atención a cómo funciona el film como texto y al método que utilizará para su trabajo. Sin embargo a este modelo se le presentan una serie de conflictos, como por ejemplo

que su aptitud se cierra sólo al cine narrativo, más clásico y no así al cine experimental. Otra crítica es que se aleja en demasía del contexto de producción y recepción de la propia obra, por lo tanto el film se ve reducido solamente al sistema textual.

El análisis **temático**, dentro de las miradas filmicas como relatos, es uno de los más completos, dado que incluye el contenido íntegro y el argumento de la película, que es el que enriquece el debate sobre el film y a través del cual surgen muchas apreciaciones que luego son recogidas por los críticos. En tanto que tan importante es el contenido, como la forma a través de la cual se expresa y nunca es el producto final sino que utiliza para construir un resultado.

En definitiva, entre la gran cantidad de tipos de análisis el que dedica espacio a la imagen y el sonido, constituye el último modelo de la lista de los más conocidos y utilizados. En este tipo de estudio se llevan a cabo importantes búsquedas de relación y analogía entre el cine y la pintura, el espacio narrativo y la relación con los sonidos, ruidos y música.

La verificabilidad de un análisis se realiza observando su coherencia sin contradicciones internas, al mismo tiempo que debe manifestar un cierto grado de apertura a la posible inclusión de otros elementos y factores a posteriori -que no hayan sido advertidos anteriormente-. El método utilizado debe mostrar cierta sistematicidad y rigurosidad en el establecimiento de fuertes lazos entre dichos elementos y finalmente debe ser factible compararlo con otros tipos de análisis y confrontar los resultados.

UNA PROPUESTA PRÁCTICA: EL ANÁLISIS CRÍTICO

A raíz de que los diferentes tipos de análisis esbozados resultan inacabados según el fin que se persiga y teniendo en la necesidad que, a veces surge, respecto de una nueva forma de análisis, construida especialmente para cada caso en particular, resulta atractiva la idea de rescatar algunos aspectos del **découpage** para la enumeración de los elementos que aparezcan en el film y que le dan forma; como también es preciso indagar un poco más en el postulado textual de la obra, pero nunca desmarcándola del contexto de producción y recepción en el que se sitúa, pese a que el análisis textual, propiamente dicho, así lo proponga.

La descripción y el análisis temático serán claves también en este nuevo modelo de estudio al que se podría denominar: **análisis crítico**, en el que se vuelven todos los aspectos necesarios para ubicar a la película a medio camino entre el cuerpo creador y el público, pero acompañado del aparato estético y político-social de la crítica periodística, género principal del periodismo cultural. Para comenzar el análisis resulta interesante partir desde el *punto de ignición*, que a partir de ahora se considerará de esta manera al sitio exacto en donde el texto ilumina al espectador, donde la verdad apunta; es la luz en la oscuridad para identificar el tejido de todo el discurso. Dicho discurso se teje en torno a ese punto de ignición y todos los elementos que componen el film parten y giran en torno al mismo, como por ejemplo, el montaje, la iluminación, el guión, la banda sonora y hasta incluso los elementos denominados extracinematográficos como por ejemplo la crítica en los medios de comunicación, que no pertenecen al universo del film, pero lo condicionan otorgándole o restándole crédito. Todos ellos están avocados o predeterminados por el punto de ignición; que no siempre es evidente a simple vista, ya que muchas veces no está expreso, pero sí inscrito en el texto de forma inconsciente, indecible y simbólica.

Una vez definido el *punto de ignición* y aclarado bien el terreno en el que se desarrollan los hechos, a lo que se denomina Hecho filmico, se le agrega otra confrontación de conceptos necesarios y lo son el *hecho discursivo* (contenido) y el *hecho estético* (forma), donde se acota bien el espacio de la forma, donde no importan tanto los significantes, sino la relación entre ellos y la manera en la cual surgen, es decir, la importancia recae ahora no por el resultado que ellos producen, sino en la esencia del proceso. Aparece, entonces, en el escenario filmico la noción de estética, que no es una ciencia y que busca un concepto en el interior de la materia.

El siguiente paso, luego de definir el *punto de ignición*, puede ser la *descomposición lineal* de la historia en *unidades narrativas*, que luego se analizarán de manera transversal, en bloques de contenidos y secciones temáticas, donde las secuencias cobran un papel fundamental. A posteriori se enumerarán los segmentos antes definidos, según el orden de pertinencia alrededor de un eje temático central, o punto de ignición, dejando de lado la cronología del film y priorizando el flujo de situaciones y vínculos que confluyen en dicho eje.

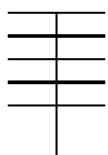
Por otra parte, profundizando ya en el análisis filmico propiamente dicho, es importante la confección de la ficha técnica en la que se recogen los datos sobre la fechas de rodaje y de

estreno, los actores, directores y demás personal técnico que forman parte de la producción, como así también se efectúa un desglose de los personajes con una breve descripción psicológica , además de una contextualización temporal y espacial, para situar al lector en el escenario histórico de la película. Posteriormente un escueto resumen del argumento completa la ficha para continuar el análisis desde la perspectiva cualitativa.

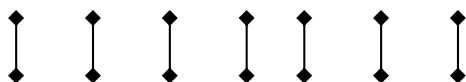
Finalmente se explicitan y organizan las cuestiones técnicas de implicación simbólica y semiótica en relación con el *punto de ignición* y con el mensaje de la obra. Al respecto, resulta importante aclarar que el grado de profundidad y exhaustividad vinculado al estudio de los aspectos estéticos, varía y guarda proporcional relación con el género al que pertenezca la obra en cuestión, así como también con el objetivo y punto de vista del creador y el mensaje que éste intenta dejar en el espectador. Es decir, en un musical las cuestiones vinculadas al contenido artístico y poético resultan más jugosas que en otro tipo de films, por ejemplo.

Para una mayor comprensión de lo expresado, a continuación se esboza un gráfico indicativo de los pasos del tipo de análisis propuesto y que luego se emplea en el estudio de **La Historia Oficial**.

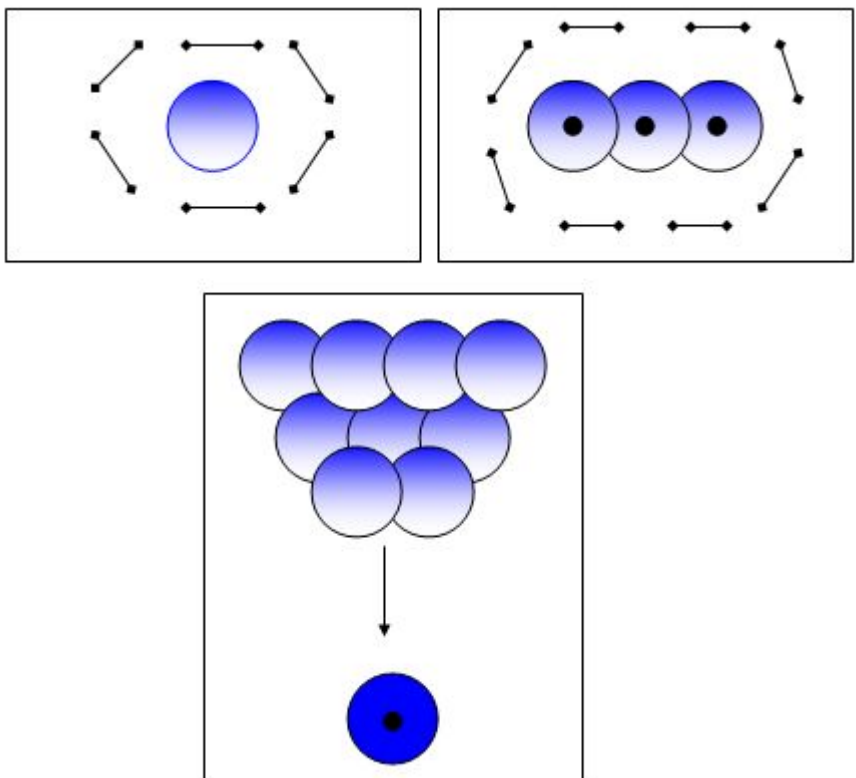
- Punto de ignición
- Descomposición lineal: unidades temáticas narrativas



- Estratificación: Espesor de las unidades temáticas narrativas



- Enumeración y orden: Mapa descriptivo en torno al eje:



- **Análisis de Forma y Contenido (cuestiones técnicas)**
- **Personajes: (relación de implicación entre unos y otros)**
- **Ubicación: tiempo- espacio**
- **Síntesis argumental**

Ficha técnica: año, género, productora, realizador, montaje, fotografía, sonido, fecha y sala de estreno, distribuidora, intérpretes, premios, distribuidora, etc.

A PROPÓSITO DE LA HISTORIA OFICIAL

Punto de ignición

El eje central que sostiene la película gira en torno al descubrimiento de la verdad silenciada acerca de las aberraciones y abusos de poder cometidos durante la última dictadura militar en Argentina. Pero la cuestión política es tratada desde el punto de vista humano y del drama de una madre que descubre la verdad sobre los verdaderos padres de su hija y la forma en la que su marido la adoptó. También es esencial el hecho de asumir las responsabilidades personales que corresponden una vez recobrada la democracia y según la implicación de los personajes en el asunto. No obstante, este proceso sobreviene en un país que tiene la memoria herida y la injusticia es moneda corriente. Además, este film manifiesta de forma explícita, la necesidad de reconstruir la moral y ética colectiva.

Descomposición lineal

Esta obra, que presenta su discurso de manera ordenada y completa, puede segmentarse en dos fases de contenido. Una primera unidad temática narrativa en la que se hace evidente, además de los perfiles y caracteres de los personajes, la ignorancia e inocencia en la que vive una parte de la sociedad, que sólo escucha y comprende la historia oficial, respecto de los hechos ocurridos en los años oscuros.

Posteriormente, la historia empieza, lenta pero gradualmente, a arrojar algunos trozos de verdad que estaban escondidos entre todo el acontecer. Pero son las evidencias de la realidad y la necesidad ética de conocer un pasado para poder asumir el presente, los hechos que tensan el argumento de la historia hasta que obligan, tanto al espectador como a los personajes, a adoptar una postura determinante y a descubrir la realidad castigada y disfrazada por *los desconocidos de siempre*.

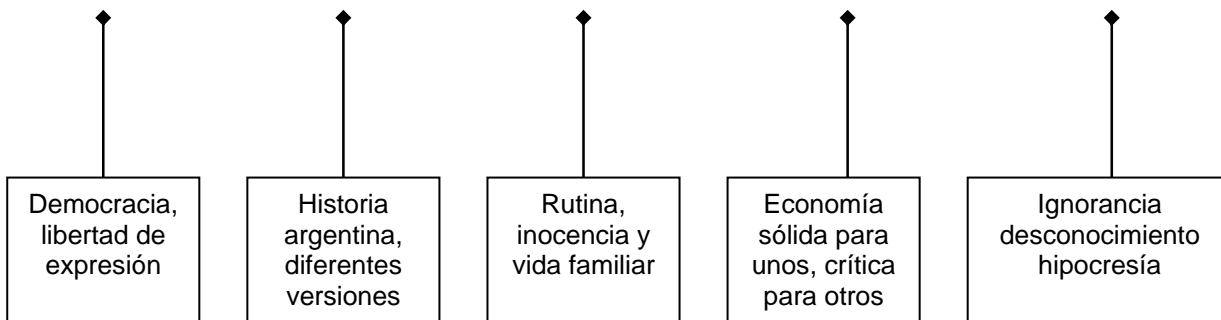
Estratificación

I Viviendo la historia oficial

La primera unidad temática narrativa presenta los personajes y define los perfiles que se desarrollarán a lo largo de la trama. La rutina y aparente felicidad de una familia de clase media, se conjuga con la atmósfera de tranquilidad y orden en un país que acaba de recobrar la democracia y aún desconoce toda la verdad de sus años de represión.

La película comienza buscando crear empatía con el espectador, mediante la imagen de tres megáfonos ubicados en lo alto de un patio escolar, a través de los cuales se oye el himno nacional argentino, en el acto de iniciación del curso en un colegio secundario. En este espacio se desarrollan algunas escenas que descubren las invenciones sobre el pasado construido en base a la historia oficial de los acontecimientos.

Durante la primera fase de la narración se posicionan las líneas políticas e ideológicas de los diversos grupos de actantes. Por un lado, están los personajes que necesitan expresar y sacar afuera toda la represión sufrida durante la dictadura y por otro, los que presumen de lo ocurrido como la única forma de crecer y escalar económicamente. También está la protagonista que vivió el proceso inmerso en su mundo particular y sin prestar demasiada atención a lo que sucedía a su alrededor, para encontrarse luego con ese pasado.



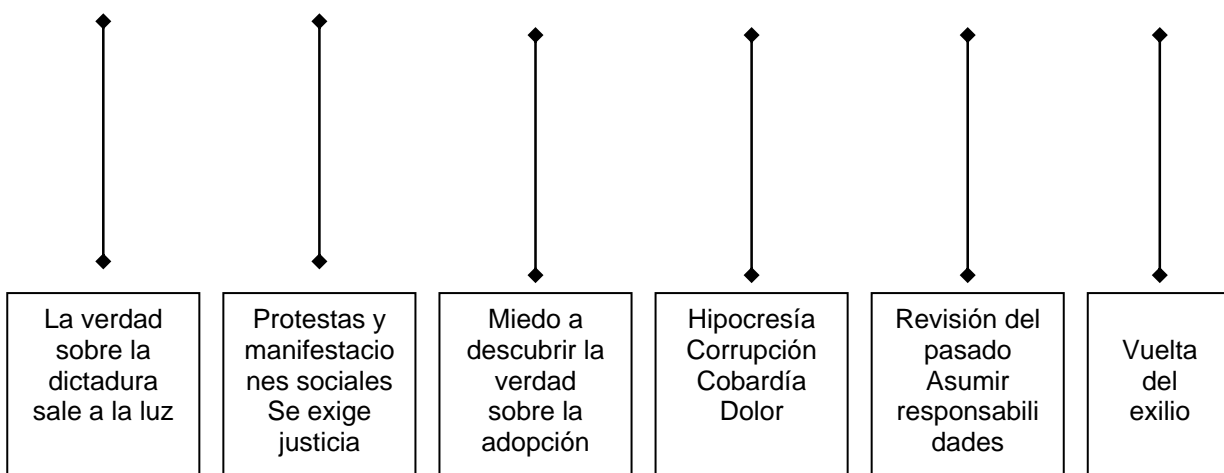
II Descubrir la verdad y asumir responsabilidades

En esta segunda unidad temática narrativa se producen diversos acontecimientos que aparentemente no tienen una relación entre sí, pero cada uno de ellos por separado llevan a Alicia a dudar de todo lo que creía tener claro, tanto de la historia que enseña en el colegio, como de lo ocurrido en los años en los que su familia se consolidó. El relato de Ana sobre las torturas que sufrió, los comentarios de sus alumnos, los artículos y noticias que aparecen en la prensa sobre la violación a los derechos humanos y la ignorancia acerca de los orígenes de su hija adoptiva, hacen que Alicia se enfrente a una realidad a la que no puede dejar de ver. Gaby confunde la palabra solidario y solitario, una asociación semántica cargada de significado en un país que, por diversos motivos, no fue capaz de proporcionar una respuesta al silencio y desconocimiento impuesto. Pero ahora es la oportunidad para descubrir la verdad y asumir las responsabilidades.

Las reflexiones que hace el profesor de literatura como la que dice que "...siempre es más fácil creer que no es posible, sobre todo porque si fuera posible se necesitaría mucha complicidad, mucha gente que no lo pueda creer aunque lo tenga delante..." obligan a Alicia a pensar lo que sucede. Otra frase que resume un elemento más para desenmascarar la hipocresía en la que vivía el matrimonio es la que pronuncia el padre de Roberto al afirmar que "todo el país se fue para abajo, solamente los ladrones, los hijos de puta, los cómplices y el mayor de mis hijos se fueron para arriba".

Alicia busca y revuelve en el pasado para saber de cómo vino Gaby a sus manos y, a medida que conoce la realidad, se asusta, cambia de talante, desconoce, recrimina el silencio de su marido y modifica la forma que tenía de ver la vida.

El descubrimiento de la verdad y la evolución de la trama alteran el ritmo narrativo con secuencias de mayor intensidad dramática, que terminan por cerrar la historia en un giro argumental importante nada volverá a ser como antes, después de conocer lo ocurrido, pero la película convence al público de que no se debe dejar llevar por los sentimientos, tal como declama la abuela de la niña: "No llore, no llore, que llorar no sirve".



Enumeración y orden

El tratamiento de la historia es prudente y si bien la trama se concentra en la importancia del hecho de asumir responsabilidades y de reforzar la ética una vez rebelada la verdad sobre los acontecimientos ocurridos, la tarea de juzgar y participar en los juegos de sentimientos le corresponde al espectador.

Tal vez una virtud del guión sea que todos y cada uno de los personajes planteados simboliza uno de los distintos sectores de la sociedad, aunque no profundiza demasiado en la motivación ni en el accionar de algunos de ellos, provocando un silencio relativo sobre la conciencia pública.

Alicia, una vez que toma conciencia de lo ocurrido, se asombra de su cambio de postura, ya que antes "era capaz de cualquier cosa por mantener lo que tenía" mientras que ahora no puede dejar de enfrentarse al horror.



Forma y contenido

La estética de esta película se caracteriza por la sutil utilización de signos y recursos simbólicos, que llevan al espectador a mantenerse atento a todos los detalles de aparente superficialidad, pero que bajo una mirada un poco más profunda son elementos de importancia para el conjunto de la trama. Si bien la narración es clara y abierta, el manejo de numerosos *travellings* lineales y circulares que describen las situaciones y locaciones, son también una forma de intimar con la personalidad de los actantes, los diálogos y su desenvolvimiento en la intriga. También se utilizan los paneos generales en primeros planos sobre las fotos de los desaparecidos, durante la manifestación en Plaza de Mayo.

Resulta curiosa la forma en que este film transmite la necesidad de expresar la otra historia desconocida, a través del uso de imágenes semisubjetivas en las que los personajes se ven a través de espejos o ventanas, es decir, las escenas son mostradas a través del reflejo de los

cristales como metáfora visual de búsqueda de la verdad en cada proyección. Es una forma de enfrentar personalmente las dos caras de las situaciones: las consecuencias actuales frente a las causas originales. Asimismo, otro recurso empleado para contextualizar el drama de la historia, son los primeros planos para los diálogos de importancia argumental y los planos medios a distancia para aquellos que completan el panorama narrativo.

En cuanto a la iconicidad, esta obra contiene elementos de transcripción icónica² que denotan el cambio de escenarios y talante de los personajes, según va descubriéndose la verdad sobre lo ocurrido en los años de represión. Lo mismo sucede con el reconocimiento icónico en el caso de Alicia, que a medida que va tomando conciencia del hermetismo en el que estuvo sumida durante tanto tiempo, su forma de vestir y moverse cambia radicalmente: se suelta el pelo, utiliza ropa más clara y moderna además de soltar su carácter. Es una forma de sacarse peso de encima y estar cómoda para asumir las nuevas responsabilidades que devienen de la verdad conocida.

Roberto, en cambio, mantiene el estilo de vestir a lo largo de toda la película y denota la pertenencia a un sector social adinerado, con poder y relaciones internacionales.

Por otra parte, la iluminación de las diferentes secuencias juegan un rol importante en el desarrollo de la historia, dado que en la primer unidad temática narrativa la luz es neutral y parece como si no estuviera, pero a medida que la trama se va complejizando los tonos amarillos aparecen en las escenas de tensión entre Roberto y Alicia cuando discuten sobre los orígenes de Gaby. Entre tanto, la azul oscura emerge en los momentos íntimos de reflexión y dolor, sobre todo al final cuando Roberto se queda sólo con toda la verdad en su conciencia.

La historia oficial es una obra en la que no resalta el aprovechamiento de textos ni títulos, excepto los carteles y pancartas que se exhiben en la manifestación de protesta por los desaparecidos, que se refieren a la exigencia de justicia y a "que digan donde están".

En relación a los códigos sonoros³, se destaca el empleo de los *sonidos in* naturales de cada secuencia, como las sirenas, ruidos de coches circulando, conversaciones callejeras, etc. La radio difundiendo las noticias sobre los desaparecidos y comentando el papel jugado por los medios de comunicación durante la dictadura, es un elemento contextualizador de importancia en la coherencia de la historia. Entre tanto, la *música en over*⁴ es el código sonoro más importante en toda la obra, no sólo por la melodía que acompaña las secuencias, sino también por el contenido simbólico cargado de significado. La canción de María Elena Walsh "En el país del no me acuerdo" resume de forma concreta el estado de ánimo y el proceder colectivo de la sociedad argentina. Entre las estrofas más representativas se destacan las siguientes:

*En el país del no me acuerdo
doy tres pasitos y me pierdo.
Un pasito para allí,
no recuerdo si lo di.
Un pasito para allá
¡Ay que miedo que me da!*

Por último, cabe insistir en la utilización intradieгética del himno nacional durante el acto escolar, como un símbolo de unión y buscando la identificación del espectador con el sentimiento de pertenencia a la patria.

Desde el punto de vista sintáctico, este film dispone las secuencias de manera cronológica y lineal, lo que permite al espectador realizar una lectura lógica del sentido de la obra. Para ello,

² **Códigos de la transcripción icónica** son la correspondencia entre el rasgo semántico y las formas gráficas que restituyen al objeto sus características. En una imagen del crepúsculo el contorno del sol y el mar dan la idea de la situación de fin del día y el claroscuro indica el tiempo.

³ Los códigos sonoros en un film se dan en tres categorías diferentes, según la función que cumplen: las **voces**, los **ruidos** o **sonidos** y la **música** que pueden formar parte del universo del film (dieгéticos), o posicionarse fuera del espacio de la historia (extradieгéticos).

⁴ **Música over**: aquella que se desprenden desde afuera del campo radical.

aprovecha la asociación de imágenes por proximidad y por transitividad⁵ en el desarrollo del argumento, mientras que el contraste entre las dos posturas políticas está presente en todo el argumento y es lo que permite al final de la historia adoptar los diferentes caminos frente a la verdad expuesta.

La estructura narrativa de **La historia oficial** es lineal y el cambio de actitud y parecer de la protagonista, a medida que descubre la verdad, le otorga a la obra el sentido de coherencia. No obstante, resulta necesario prestar atención a todos los detalles entre líneas que aparecen en el relato y que se acentúan en la transición que va de la primer unidad temática narrativa a la segunda.

Esta película responde al género al que pertenece y se destaca por el valor del contenido dramático en muchas de sus escenas. Entre las más fuertes se encuentran el relato de Ana acerca de todo lo que sufrió mientras estuvo secuestrada; Las dudas de Alicia acerca del verdadero origen de su hija, la discusión entre Roberto y Alicia por la verdad sobre la adopción, la entrevista entre Alicia y la posible abuela de Gaby y finalmente, la escena final en la que la niña canta la canción de Walsh mientras se balancea en la mecedora.

Entre tanto, también merecen ser señaladas tres escenas de alto contenido simbólico entre líneas, como la irrupción en la habitación de Gaby de tres niños gritando con pistolas de juguete, mientras ella se encontraba mimando a su muñeco bebé, lo que le provoca un gran susto. Otro suceso es la conversación en un bar, entre la abuela y Alicia en la que le muestra fotos de los posibles padres de la niña, mientras de fondo se escucha el sonido de disparos, tiros y gritos provenientes de un video juego. Por último, cobra un significado importante el derrumbamiento emocional de Roberto al escuchar a su hija cantándole su canción por teléfono, antes de irse a dormir. La letra del tema descubre su acción delictiva y lo sume en el dolor.

En relación a la existencia de documentales y/o material profilmico, cabe señalar la exhibición de algunos escritos y sentencias sobre las personas desaparecidas en los que se aclara si fueron asesinados o aún continúan en paradero desconocido. También se muestran las fotos de algunos de ellos en las manifestaciones de protesta.

Como se manifiesta líneas arriba, cada personaje o bloque de actantes mantiene una línea de actuación y postura política determinada, por lo que la vivencia del punto de ignición depende de ella.

En un principio Alicia es ajena a todo lo que había sucedido, prefiere no creer sino la historia oficial que conoce y que es reconocida por el núcleo social burgués al que pertenece.

No obstante, vive el deseo de ser madre y muestra su entereza ética al buscar la verdad sobre el origen de su hija, aunque eso signifique dolor y pérdida de la estabilidad emocional. Tiene temor a creer lo que le resulta evidente pero al final da una lección moral con su actitud, mientras deja abierto su destino final una vez iluminado con la verdad.

Roberto, por el contrario, pertenece al grupo de personajes que conocen y presumen de lo ocurrido como la única forma de crecer y escalar económicamente, considerando al resto como fracasados sociales, entre los que se encuentran sus padres y hermano. Está inmerso en todo el ambiente de empresarios extranjeros simpatizantes con el régimen de la dictadura, que se ven perdidos una vez que los fraudes salen a la luz pública.

Los alumnos de Alicia, forman parte del bloque que coopera con la difusión de la otra historia, contraria a la que se enseña en las clases escolares de historia. Relatan y reivindican la justicia contra todas las violaciones a los derechos humanos llevadas a cabo durante el proceso militar. Una postura similar mantienen los padres de Roberto y el profesor de literatura, quien trabaja en sus clases la independencia de la creatividad y la importancia de la libertad en el arte. Ana, por su parte, vuelve del exilio y le cuenta a su amiga Alicia las penurias que sufrió durante los 36 días que estuvo presa por los militares y los miedos que el exilio y la represión le sembraron en su alma.

⁵ **Asociación por proximidad**, se da cuando se presentan imágenes que presentan elementos que se dan por contiguos, por ejemplo un plano de un personaje que formula una pregunta y en el plano siguiente se muestra a quien responde.

Asociación por transitividad: este tipo de unión tiene lugar cuando la situación presentada en la primera imagen se ve continuada en el segundo encuadre, por ejemplo un plano de un personaje que mira fijamente algo, el cuadro siguiente muestra el objeto mirado.

El entorno político y social del universo diegético⁶ responde a un país que acaba de recobrar la democracia, pero que aún siente miedo para expresar el horror, sólo se animan los más involucrados en las consecuencias sufridas por la represión y aquellos que no pueden mirar a un costado, ante tanto desastre. Es posible apreciar los diferentes pasares económicos de solidez o crisis, de los distintos núcleos sociales, como también la necesidad de un pueblo de exigir justicia para los culpables. En definitiva, si bien están presentes algunos grupos reales de reivindicación social como las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, la película no se detiene en las motivaciones ni en las acciones que llevan a cabo los diversos colectivos. Podría decirse que ejerce cierto grado de silencio respecto al asunto.

Finalmente, en cuanto a la utilización de sintagmas e insertos, **La historia oficial** se destaca por presentar una narración lineal, en una sola constante de realidad y no emplea ningún tipo de inserto subjetivo que implique flash back⁷ u otro tipo de plano mítico. Lo que sí muestra, son algunos insertos explicativos que ayudan a clarificar datos históricos, entrelazados con escenas donde el significante está fragmentado pero el significado es continuo, como por ejemplo, la investigación que lleva a cabo Alicia sobre el pasado y la adopción de Gaby. Casi toda la película se desarrolla bajo el formato de una secuencia ordinaria⁸, con elipsis temporales, continuas y cronológicas, ahorrando todo tipo de imágenes superfluas.

Síntesis argumental

Alicia, una profesora de historia argentina en un colegio secundario, comienza a darse cuenta recién entrada la democracia, de muchos de los hechos y aberraciones ocurridos durante la dictadura. Entre algunos acontecimientos se ve involucrada de manera involuntaria, pero una vez que comienza a revisar ese pasado del que nunca habló, necesita conocerlo y comprenderlo para poder asumir responsabilidades y continuar viviendo.

Alicia tiene una vida aparentemente normal, feliz y parece estar contenta con su trabajo. Está casada con un alto funcionario del Gobierno, involucrado en asuntos de negocios extranjeros, con quien hace cinco adoptó una niña recién nacida, a la que criaron como propia.

Una vez recobrada la democracia, poco a poco, se empieza a oír en los medios de comunicación y a través de las protestas de grupos manifestantes diferentes cuestiones vinculadas a la violación de derechos humanos, represión, desapariciones y asesinatos, durante el período militar. El relato de Ana -una amiga exiliada en Europa- sobre lo que ella sufrió mientras estuvo presa, le abre los ojos y le plantea muchos interrogantes, sobre todo en lo relacionado con el origen de su hija. La posibilidad de que Gaby sea hija de dos desaparecidos la atormenta y comienza a realizar una investigación incansable de todo lo sucedido en aquel momento. Entre tanto, Roberto intenta callarla, le pide que deje de pensar y hace caso omiso a las reclamaciones de Alicia.

Luego de mucho indagar en el pasado aparece Sara, una abuela de Plaza de Mayo que, según las coincidencias y datos, podría ser la abuela de Gaby. Esta circunstancia inquieta a Alicia, que asume su responsabilidad y se enfrenta a su esposo, que la maltrata y rechaza toda petición de reflexión y explicación sobre el asunto.

La democracia trae consigo la libertad de expresión y la exigencia de justicia, lo que coloca a Roberto en una situación comprometida hasta que pierde su trabajo. Mientras él se sumerge en pozo sin salida, Alicia asume responsabilidades y aclara su conciencia. La existencia de Gaby se convierte para la pareja en la voz de la necesidad de justicia.

Personajes

Alicia: esposa de Roberto y profesora de historia argentina. Es una mujer conservadora, recta y que denota un buen pasar económico. Por alguna razón que no se aclara en la historia, evitó conocer los trámites que trajeron a Gaby a sus brazos. No obstante, su justiciera ética y moral hacen que una vez que tiene la verdad ante los ojos, necesite asumir responsabilidades.

⁶ **Universo diegético:** es el contexto social e histórico que desarrolla la película. La historia que narra.

⁷ **Flash back:** en cine significa un salto hacia atrás en el tiempo de la historia.

⁸ **Secuencia ordinaria:** la historia es tratada con elipsis temporales y de forma más o menos continua, cronológica y lineal evitando los detalles sin importancia.

Roberto: padre de Gaby, de mediana edad y muy acomodado económica y socialmente. Simpatiza con el régimen dictatorial de los años anteriores y trabaja de manera indirecta con el gobierno. Hijo de emigrantes españoles republicanos, forjó su carácter agresivo y dominante alejado de su padre, con quien no se habla por diferencias de principios. Organizó la adopción de Gaby sin importarle su origen ni el pasado de sus padres, a los que consideraba unos subversivos. Roberto justifica lo ocurrido durante la dictadura y reconoce ante Ana (amiga de Alicia), que "deberían haberlos barrido a todos", es decir, hacerlos desaparecer.

Ana: amiga de Alicia durante la adolescencia, época en la que compartían casi todo juntas. Se exilió en Europa, una vez que su esposo fue secuestrado y desaparecido. Una vez entrada la democracia vuelve a Argentina, pero no especifica si para quedarse o sólo estará de visita, porque aún no lo sabe. Alicia nunca entendió su partida sin aviso previo y se horroriza cuando Ana le cuenta la verdad de su viaje.

Benítez: un profesor de literatura que desarrolló un exilio interno cambiando de trabajo. Durante sus clases permite a sus alumnos expresarse libremente y resulta ser la cara opuesta al paradigma de profesor que exhibe la protagonista. Trasgresor y sincero aporta su granito de arena al despertar de Alicia y lanza las cuestiones más duras, pero necesarias de saber.

Ficha técnica

Año : 1984

Género : Drama

Productora : Cinemania / Historias Cinematográficas / Productora sociada: Progress Communications

Productor : Marcelo Piñeyro (Director de Producción)

Realizador : Luis Puenzo

Asistente de realización : Raúl Outeda

Guión : Aída Bortnik / Luis Puenzo

Fotografía : Félix Monti

Cámara : Héctor Morini

Escenografía : Abel Facello

Vestuario : Ticky García Estévez

Música : Atilio Stampone

Montaje : Juan Carlos Macías

Sonido : Abelardo Kuschnir

Distribuidora : Negocios Cinematográficos S.A.

Duración Original : 115 min.

Fecha y Sala de estreno : 03/04/1985, Monumental

Intérpretes : Héctor Alterio / Norma Aleandro / Chunchuna Villafañe / María Luisa Robledo / Jorge Petraglia / Analía Castro / Hugo Arana / Guillermo Battaglia / Chela Ruiz / Patricio Contreras / Daniel Lago / Augusto Larreta / Leal Rey / Carlos Wehber / Laura Palmucci / Aníbal Morixe / Oscar Ferrigno (h) / Floria Bloise

Notas : Canción: "En el país de nomeacuerdo" de y por María Elena Walsh.

Es el film más premiado de la historia del cine argentino, primero en obtener el Oscar de la Academia de Hollywood. Mejor Película Extranjera en 1986.

Otros premios esenciales :

- Festival de Festivales de Films
- Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina
- Festival Cinematográfico Internacional de Cartagena
- Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano
- Festival Internacional de Cine de Cannes
- Festival Internacional de Cine de Chicago

- Festival Cinematográfico Internacional de Cartagena
- Festival Internacional de Cine de Cannes
- Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood
- Asociación de Prensa Latina
- Festival Internacional de Cine de Berlín
- Asociación de Prensa Extranjera de Hollywood
- Asociación de Críticos de Nueva York

Bibliografía:

- Altman, Rick, 2000: Los géneros cinematográficos, Paidós, Barcelona.
- Allen, R.C y Gomery, D, 1995: Teoría y práctica de la historia del cine, Paidós, Barcelona.
- Aumont, Jacques, Bergala Alain, Marie Michel y Vernet Marc, 1989: Estética del cine, espacio filmico, montaje, narración, lenguaje, Paidós, Barcelona.
- Barthes, Roland, 1986: Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos y voces, (Traducción de Fernández Medrano), Paidós Buenos Aires, México.
- Benjamin, Walter, 1982: La obra de arte en la época de su reproductividad técnica, en Discursos ininterrumpidos I, Taurus, Madrid.
- Browne, Nick, 1998: Refiguring American Film Genres: History and Theory, Berkeley, University of California Press, California.
- Casetti, Francesco y di Chio, Federico, 1998: Cómo analizar un film. (Traducción de Calos Losilla). Paidós, (1ª impresión 1991), Barcelona.
- 1994: Teorías del cine 1945-1990, (Traducción de Pepa Linares). Cátedra, Madrid.
- Chatman, Seymour, 1990: Historia y discurso : la estructura narrativa en la novela y en el cine, (Traducción de María Jesús Fernández Prieto). Taurus, Madrid.
- Metz Christian, 1973: Lenguaje y cine, Barcelona: Gustavo Gilli.
- 2002: Ensayos sobre la significación del cine, (Traducción de Carles Roche). Paidós. 1º Ed de 1968, Barcelona.