



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Cine Argentino y política (1980-2007) : la imagen justa

Amado, Ana Maria

Citation

Amado, A. M. (2008, June 10). *Cine Argentino y política (1980-2007) : la imagen justa*. Department of Latin American Studies, Faculty of Arts, Leiden University. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/12952>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License:

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/12952>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

PRESENTACIÓN CONTEXTUAL, TEÓRICA Y METODOLÓGICA

1. Consideraciones sobre un trayecto

Asociar en el título términos como cine y política comporta, de entrada, el riesgo de caer en la tendencia a utilizarlos generalizada o difusamente, cualquiera sea el tipo de relación tejida entre ambos. O simplemente, rozar lo extemporáneo, dada la actual indeterminación que rodea la política, como noción o como práctica en la compleja escena sociocultural del presente. ¿Cómo concebir lo político en tiempos de normalidad despolitizadora de las sociedades de mercado y sus nuevas mitologías? Tal vacilación contamina también la tarea crítica, ya que la ambición de referir lo político cuando se habla de cine, implica en parte doblegar las erosiones y confusiones de las que el propio término es víctima cuando se intenta aludir a una determinada categoría de películas. La de “cine político” como tal, tuvo su máxima precisión de sentido en la cultura del compromiso integral que anudaba lo político, lo social y lo estético en las décadas del sesenta y setenta. Como toda categoría, su asignación suele responder a una colección indefinida de cuestiones que incluyen contenidos referidos a un real histórico, elementos críticos que conciernen a un colectivo social, proyectos enlazados a gestas militantes, entre otras propiedades que quizás resultaban más nítidas en el politizado clima cultural de los sesenta y setenta, cuando el cine, en sus diversos géneros y formatos, se convertía en herramienta de conciencia o agitación ideológica.

Es corriente aludir hoy a la inversión de perspectivas ocurrida entre aquellos años, en los que América Latina se caracterizaba por su alto conflicto social y revolucionario en el contexto de un mundo bipolarizado, y el presente. La profundidad y la amplitud de las mutaciones históricas y culturales sucedidas desde entonces – mutaciones en lo global y con marcas específicas en lo local-, alteró las coordenadas que constituyen la política en sus manifestaciones centrales, es decir, en su tradición institucional. Pero no supuso, sin embargo, la desaparición de las ideas y prácticas sociales que hoy reciben el nombre de “políticas” por su capacidad de interpelación pública al poder. Los lenguajes simbólicos - el cine entre ellos- atentos a los movimientos de la realidad en la medida que son atravesados por ella, cimientan con esa misma interrelación sus propios rangos

de politicidad. El trayecto de una época a otra, de la utopía revolucionaria a las nuevas mitologías despolitizadoras de las sociedades de consumo, como dije más arriba, fue sellado en Argentina al igual que en países vecinos del Cono Sur por la violencia del terrorismo estatal y por los efectos devastadores de las políticas económicas liberales sobre el cuerpo social.

El cine argentino refirió con distintos géneros y procedimientos ese transcurso histórico y también sus consecuencias, a distancia de sus datos más inmediatos, pero atento a sus puntos de significación. En este sentido sostengo su estatuto de cine político, cuyas coordenadas formales y expresivas abordaré a lo largo de este trabajo a través de films documentales y de ficción de las últimas tres décadas. Del ciclo histórico en el que el cine y la política – la política ejercida como campo de violentos conflictos con el poder – unificaban criterios, puntos de vista y hasta operatorias de acción, al momento actual, los criterios estéticos de esa relación se han transformado. Pero sus principios éticos permanecen diseminados en imágenes y narrativas que no se ajustan a una categoría precisa para nombrar, por ejemplo, la renovación de los modos de compromiso del cine con lo social, con sus momentos críticos, con el peso del duelo, con el deber del testimonio, con la responsabilidad de la memoria.

En su segunda parte, el título de esta investigación asocia la *imagen*, componente central de la narración cinematográfica, con el atributo de *justa*. La frase cita, por un lado, la conocida expresión de Jean Luc-Godard, incluida en un cartel de *Viento del Este*, uno de los films realizados en su etapa más politizada posterior a mayo del 68 francés¹: “no (es) una imagen justa, sino justo una imagen” (“*Non pas une image juste, mais juste une image*”), aunque invirtiendo –o *ajustando*– la primera parte de ese enunciado. El juego de palabras y la paradoja, usuales en Godard, puede entenderse en este caso como un llamado a pensar la imagen desde su relación ética (justa) con la realidad, a la cual no reemplaza, ni “refleja”, ya que es sólo una imagen.² Este es el sentido de la cita que me parece apropiado para considerar el cine desde su propuesta ética (la justicia) y simultáneamente sus imágenes y narrativas que buscan una forma estética (justa, en tanto que lograda). La justicia suele asociarse con la belleza como vía

¹ *Vent d'Est* (1969), Grupo Dziga Vertov, rodada en Italia.

² Con todo, la frase resulta inquietante en su extrañeza u opacidad y los sentidos que se le adjudican son tantos como sus intérpretes. Pascal Bonitzer, por ejemplo, inicia con esta expresión su análisis sobre el valor del *plano* en el cine y atento al peso afirmativo del segundo término de la frase, la vincula centralmente con el lenguaje del cine, al considerar la relación que una imagen (un plano) mantiene con las otras para anudar el sentido de un film a través del montaje. Pascal Bonitzer (2007: 10).

de expresión estética, aunque en la reunión de lo justo y lo bello asoma el riesgo de derivar a la legitimación del arte por una moral. La cuestión es señalada por el crítico Serge Daney con respecto a *Noche y niebla*, film de Alain Resnais sobre los campos nazis: “*Noche y niebla* (es) una película bella? No, (es) una película justa” (1998: 25), dice poniendo a resguardo un sentido de la belleza que le parece enteramente prescindible cuando se trata del registro filmico de la Historia o, específicamente, de los horrores de la Historia.

La otra referencia del título, proviene de la frase que el poeta Juan Gelman recogió en los años setenta del poeta y guerrillero Francisco Urondo: “Yo empuñé las armas porque busco la palabra justa”.³ La reunión sin solución de continuidad entre creación poética y lucha revolucionaria que propone esta expresión, abre las reflexiones de Miguel Dalmaroni sobre la literatura argentina desde la segunda mitad del siglo pasado publicadas, precisamente, con el título *La palabra justa* (2004). El enfoque de este trabajo tiene un sesgo equivalente, aunque aplicado a un lenguaje más resbaladizo que el de las palabras para separar la realidad de su registro y por esto mismo, para encontrar entre las imágenes *la imagen justa*. Como guía posible, junto con el título desplazo a este terreno el balance que Dalmaroni establece “entre *justeza* artística y justicia ideológica” (10), fórmula que junto a la de Godard enlaza estética y ética en la tarea de pensar las relaciones entre cine y política.

2. Objetivos: justificación y etapas

Este trabajo enfoca las manifestaciones que pueden calificarse como “políticas” en producciones del cine argentino de las últimas dos décadas del siglo pasado y del nuevo milenio. El trayecto entre épocas y obras que aquí se propone, permite aludir a las transformaciones de la relación tendida entre el mundo filmado y su referente sociopolítico, histórico y cultural. Las diferentes formas e intensidades de su manifestación en los films, autoriza una aproximación al desplazamiento de sentidos

³ He consultado con Juan Gelman sobre las circunstancias en las que recogió esta frase de Francisco “Paco” Urondo, referida luego en ámbitos variados. De hecho, el largometraje documental de Miguel Desaloms sobre la biografía de Urondo lleva el título de *La palabra justa* (2004). Gelman dijo no recordar “en qué entrevista lo conté por primera vez, pero hay una fuente es segura : fue en el mes de marzo de 1975, en un café de Buenos Aires, donde Paco me dijo: ‘Tomé las armas porque busco la palabra justa’”. Poco más de un año después, en julio de 1976, Urondo murió como militante de la organización Montoneros, emboscado por una patrulla militar en la provincia argentina de Mendoza.

que la categoría de “lo político” tuvo en casi tres décadas en Argentina. No se trata, cabe advertir, de hacer una historia o una cronología de eventos políticos, sino de indagar las líneas de conflicto tendidas entre el complejo devenir institucional de la política y el espacio socio cultural argentino, a partir de su inscripción en diferentes textos fílmicos. Estas cuestiones pueden ampliarse con las siguientes preguntas, que guían el desarrollo del trabajo: ¿Cuáles son las vías de representación de determinados procesos histórico-políticos en el cine? En particular, ¿qué procedimientos visuales y narrativos utilizaron determinados films argentinos para referir esos procesos? ¿Qué relaciones se trazan entre la política formalizada en asuntos públicos, históricos o institucionales y la estética que establece su representación en el plano simbólico? En la medida en que la memoria es una práctica tanto individual como colectiva, ¿a través de qué selección de imágenes y formas visuales opera en la construcción de imaginarios estéticos y políticos?

Estos interrogantes apuntan a las diferentes dimensiones que sustentan los universos simbólicos, entre ellas, la interrelación entre expresiones artísticas y los procesos históricos, culturales y político institucionales que conforman un contexto contemporáneo a las mismas. El contexto considerado aquí será el que se inicia con la postdictadura, por lo tanto abarca el período que se extiende entre 1983 y la etapa iniciada con el nuevo siglo. Entre estos dos momentos, el devenir histórico político y el del cine argentino se configuró con continuidades, renovaciones y/o rupturas (generacionales, gubernamentales, socioculturales) cuyo vínculo me propongo analizar en sus derivaciones éticas y estéticas.

La articulación de mundos discursivos en una trama sociopolítica profundamente afectada por el horror del exterminio de los setenta, impuso el sello de la memoria sobre la violencia acontecida a una parte sustantiva de la producción artística argentina, sea fílmica, teatral, literaria, plástica, entre otras. Si bien me ocupo particularmente (en los capítulos que integran la Segunda y la Tercera parte del trabajo) de esta faceta de la memoria en sus expresiones discursivas y documentales testimoniales, considero que el “sello de la memoria” opera en el imaginario colectivo argentino incorporando períodos históricos más extensos, que en términos de causas y consecuencias preceden a la última dictadura y continúan hasta el presente. Partiendo de una revisión que liga las “invenciones de la Historia a través de la memoria” que tienen lugar en Argentina, Nicolás Casullo atribuye esa actividad a las características del pasado argentino, surcado “por la tragicidad del eco y la huella de violencias políticas, dictaduras, represiones,

huelgas, proscripciones de masas (...) memoria que responde a duelos, énfasis, utopías, reclamos, interpretaciones, mitificaciones y renegaciones que es necesario despejar” (2007:251). El plural de los eventos históricos políticos en esta cita, continúa con manifestaciones de su impacto en la memoria social, cuyas características -duelos, utopías, reclamos, mitificaciones- subyace a la pregunta por las formas de representación de estas cuestiones que formulé más arriba. La reitero: en la medida en que la memoria es una práctica tanto individual como colectiva, ¿a través de qué selección de imágenes y formas visuales opera en la construcción de imaginarios estéticos y políticos?

Entre las formas de representación posibles, exploro en primer lugar aquellas ligadas al peronismo (en los capítulos que conforman la Primera Parte), en películas realizadas de un extremo al otro del arco temporal comprendido en esta investigación (*Sur*, 1987 y *Argentina latente*, 2007, ambas de Fernando Solanas, *Perón. Sinfonía del sentimiento*, Leonardo Favio y *Pulqui. Un instante en la patria de la felicidad*, 2007, de Alejandro Fernández Moujan). En el marco de los objetivos que me propongo, considero significativa la inclusión de aquel movimiento político en la medida que cuenta con un repertorio de narraciones que contienen mitos, dramas, héroes, fechas épicas, gestas, momentos de felicidad y de catástrofe y, sobre todo, es un espacio histórico a partir del cual se origina la mayor cuota de violencia social entre clases en los últimos sesenta años. Estas imágenes propias del peronismo y sus contradicciones son integradas con diversos géneros y procedimientos formales a la trama visual y narrativa de los films seleccionados, respectivamente orientados a explorar el pasado desde el presente específico de cada uno.

Por otro lado, encuentro en el clima de revuelta popular que acompañó la crisis económica e institucional de 2001 y 2001, otro punto medular de la realidad histórico política argentina de profundo impacto en el imaginario y en la memoria de la sociedad. De la crisis emergió un repertorio de escenas y formas visuales traducidos por distintos lenguajes estéticos (mediático, teatral, plástico y fílmico), cuyas principales figuras me propongo analizar en la Cuarta parte. Estos núcleos de significación - histórica y representacional – se enmarcan en la memoria, cuya manifestación colectiva destaco como uno de los rasgos políticos dominantes en los distintos géneros fílmicos y otros lenguajes examinados.

En esta misma dirección, la periodización establecida en el trabajo permite tener en cuenta la incidencia que tuvieron las estrategias públicas de la memoria del terrorismo

de estado, en la sucesión de etapas socioculturales durante los últimos treinta años del país. Definidas al mismo tiempo por el contenido de sus demandas de justicia, por su articulación con la política y por su expresión simbólica, dichas estrategias permiten identificar, a grandes rasgos, tres momentos históricos.⁴

Esta cronología se inicia en la década del ochenta, etapa en la que tras la recuperación democrática asomaban, en la sociedad y sus instituciones, las consecuencias del terrorismo de estado de la segunda mitad de los setenta y primeros años ochenta. El ciclo abierto en la postdictadura se caracteriza por el clima de conmoción de una sociedad ante la dimensión de los crímenes cometidos y también por el inicio de innovadoras actuaciones políticas de los familiares de las víctimas y de los organismos de Derechos Humanos, a través de expresiones públicas de marcado sesgo simbólico. Tienen relevancia diferentes modos narrativos de visibilización, denuncia y juzgamiento de los responsables - los testimonios de los sobrevivientes y de los familiares de desaparecidos, los discursos jurídicos-, con relatos fundados en la inocencia de las víctimas de la violencia dictatorial por entonces cercana en el tiempo. En relación con el contexto político donde fueron producidos y con los procesos de significación del pasado todavía en curso, entre los relatos disponibles se impuso la narrativa de las “víctimas inocentes”, para los muertos y desaparecidos.⁵ Para la historiadora Sandra Raggio, el enunciado y su interpretación tienen un origen jurídico,

“Fue el espacio institucional judicial, reconocido como legítimo para intervenir, investigar y juzgar lo que pasó, el que fijó los criterios previos que luego permitieron

⁴ La noción de memoria ha merecido en Argentina numerosos estudios y debates en torno de la constelación de problemas que abarca, entre ellos, el de las prácticas públicas que comprometen directa o indirectamente a grupos heterogéneos de población en estrategias destinadas a hacer presente la excepcionalidad trágica de los setenta. Consultar Carnovale, Eva, en *Testimonios, textos y fuentes sobre Terrorismo de Estado*, Volumen 1, Memoria Abierta, www.memoriaabierta.org.ar, 2004, Oberti, Alejandra y Roberto Pittaluga (2006). *Memorias en montaje*. Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto. Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires, Siglo XXI, entre otros.

⁵ Estos relatos emergen compitiendo con otras narrativas disponibles en ese momento: la “teoría de la guerra sucia” sostenida por los militares y la “teoría de los dos demonios” del gobierno radical. Para Sandra Raggio, (2006) “Además de ofrecer dos perspectivas ideológico-políticas de interpretar y juzgar el pasado, ambas tuvieron un correlato jurídico-penal. La primera exculpaba de la comisión de delitos a los ejecutores de la represión en tanto en cumplimiento de su deber libraban una justa batalla “contra la subversión”. La segunda responsabilizaba a los jefes de ambos bandos, militares y guerrilleros, de la violencia desatada”. Para Alejandro Kaufman, por su parte en su artículo “Desparecidos” dice que la fórmula “víctimas inocentes” nace en la justicia, tiene fundamentos jurídicos, en tanto nunca se demostró que fueran culpables de algún delito. El escenario judicial condicionó el relato sobre el pasado realizado por los numerosos testigos, muchos de ellos militantes sobrevivientes de los campos de clandestinos de detención. María Sondereguer, por su parte, analiza la relación y contraste entre los sentidos sobre el pasado vigentes hasta mediados de los noventa, asociados a la juridicidad de los hechos en términos estrictamente legales, y los que surgen a partir del *boom* testimonial que se inicia en estos años. Como sostiene Sondereguer, este “boom” testimonial tuvo lugar en una coyuntura posterior a los indultos presidenciales de Carlos Menem, donde se habían bloqueado los procesos judiciales iniciados en los ochenta, no sólo a los militares sino a cientos de militantes durante los años setenta acusados por su participación en organizaciones armadas. Ver Sondereguer, María. (2001:99-112).

clasificar el mundo de acuerdo a sus códigos. Esta forma de significar se trasladó a otros relatos por fuera del escenario judicial. Inocencia fue usado como sinónimo de apoliticismo. Su antónimo, el compromiso político, fue usado como sinónimo de presunción de culpabilidad” (2006: 54).

Esta forma de conceptualizar –y de narrar– hegemonizó durante aquellos años de transición democrática el discurso público de los organismos de derechos humanos y fue eficaz en la estrategia de ampliar la base de legitimidad del movimiento, logrando mayor reconocimiento social y receptividad de sus demandas. A la vez, propiciaron una orientación similar en relatos fílmicos (*La historia oficial*, 1984, Luis Puenzo, *La noche de los lápices*, 1986, Héctor Olivera entre los más paradigmáticos), de marcado esquematismo temático y formal.

El proceso social de elaboración del pasado movilizó una etapa de signo diferente en los años noventa, con narrativas que recogieron la experiencia política de los militantes de los años setenta expresadas en literatura testimonial, novelas, memorias, películas ficcionales y documentales. En ellas se vuelve explícita la identidad personal y política de los protagonistas de las víctimas de la violencia, hasta ese momento mantenidas en el anonimato de la victimización. Varios acontecimientos en la mitad de la década plantearon nuevas condiciones para la representación del pasado y la reinscripción del presente. A mediados de la década del 90 durante el gobierno menemista confluyeron diversos sucesos que impactaron en el clima político de la sociedad. Por un lado, la carta pública de arrepentimiento del Jefe del Ejército, por entonces, general Balza y por otro lado, la confesión también pública de Adolfo Scilingo acerca de su participación en la eliminación de detenidos-desaparecidos como miembro de la Marina a través de la práctica de los vuelos sobre el Río de la Plata con macabros detalles sobre cómo procedían a arrojar vivos los cuerpos. Estas narraciones se ampliaron a otros represores arrepentidos, como Víctor Ibáñez, Héctor Bergés y Julio Simón. Toda esta información tuvo un impacto periodístico a través de la televisión, a su vez precedida por la publicación de *El vuelo* del periodista Horacio Verbitsky en 1995.

En la segunda mitad de la década, la emergencia pública de la agrupación HIJOS recupera estos relatos desde una narrativa generacional que los incorpora y disemina a través de actividades testimoniales y de denuncia pública basadas en una potente actividad simbólica. A partir del nuevo siglo, el relato de los hijos – pertenecientes o no a las filas de aquella organización– comienza a ser traducido en sus propios films documentales y ficcionales, donde examinan las versiones sobre lo acontecido con la

generación de sus padres y agregan interpretaciones que distan de ser unánimes sobre las decisiones políticas de estos últimos. En el capítulo II de la Tercera Parte me detendré en el análisis de algunos de estos films, que trabajan en los límites difusos de la autobiografía, el testimonio y la apuesta ficcional para hacer su propia interpretación de aquellos años y del protagonismo de sus padres.

Simultáneamente, este milenio se inaugura con la reacción de distintos sectores de la población, contra los poderes estatales y económicos por los efectos inclementes de las inflexibles políticas neoliberales aplicadas desde la década anterior. Los reclamos adoptaron múltiples formas de denuncia por la fuga de responsabilidades de los administradores políticos del sistema, que desembocó en dramáticas alternativas de desamparo de amplias franjas sociales. El clima de convulsión popular y el paisaje humano y social de la crisis que analizo en la Cuarta Parte tuvieron una expresión simbólica en distintos lenguajes artísticos producidos en ese contexto. En su interrogación sobre la revuelta como operación y matriz de sentido, tanto a nivel de la cultura como a nivel de sujeto, Julia Kristeva encuentra que “la cultura de la revuelta explora la permanencia de la contradicción, lo provisorio de la reconciliación, la evidencia de todo lo que pone a prueba la posibilidad del sentido unitario (la pulsión, lo femenino, lo innombrable, la destrucción, etcétera)” (1999:24). Volveré más adelante sobre las consideraciones que Kristeva dedicó a esta cuestión, pero este breve enunciado descriptivo anticipa algunos elementos que, a modo de “figuras” o motivos, permiten analizar el vínculo que establezco –en los capítulos que integran la Cuarta Parte- entre la realidad caótica de la crisis y su representación visual en instalaciones plásticas, teatrales, a través de series televisivas de gran repercusión de audiencia como *Okupas* (Bruno Stagnaro, 2001) y *Tumberos* (Adrián Caetano, 2002) y del film *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001).

El corpus seleccionado en distintos géneros discursivos y expresivos encuentra su marco de referencia en la sucesión de los momentos socioculturales descriptos. Los films que lo integran, al igual que otras producciones artísticas y culturales, no ilustran pedagógicamente, ni “explican” sociológicamente las transformaciones sucedidas, sino que permiten interrogar, en sus claves representativas –visuales, narrativas- los vínculos que mantienen con cada presente considerado.

Desde la mitad de los años noventa, el llamado Nuevo Cine Argentino, a cargo de una joven generación de cineastas, dialoga con el tiempo social y político a partir de coordinadas temáticas -memoria, pobreza, exclusión, márgenes- en propuestas formales

cuya comprensión ilumina los escenarios de crisis en la expresión local y/o regional de dilemas que están también instalados en las sociedades globalizadas y masivas. A partir de lo expresado hasta aquí, parecen evidentes las enmiendas obligadas que lo histórico político, o simplemente el acontecer de la Historia, imprime en un arte particularmente sensible para reflejar sus movimientos o sus efectos como es el cine. Pero al mismo tiempo, el cine construye sentidos ideológicos y políticos que iluminan –o, por el contrario, manipulan– los aspectos más conflictivos, a veces ocultos de la realidad. “Lo visual cinematográfico constituye lo social”, dice en una dirección semejante Jean-François Lyotard (1998: 37), aludiendo a la potencia coercitiva de las imágenes en la actualidad. En su cercanía obligada con el complejo contexto sociocultural argentino, la influencia de éste se percibe en lo temático, en lo estético, en la creación de categorías genéricas - el “cine social y el “cine de la memoria” recurren al documental antes que a la ficción, por ejemplo-, como parte de las alternativas que este trabajo examina para rodear el sentido, cada vez más amplio y elusivo, que se dirime entre cine, estética y política.

La selección de films y autores no está guiada por un logro estético superior en todos los casos. La mayoría de ellos concentra y pone en juego lo esencial de las interrogaciones sobre las imágenes del presente, en tanto dispositivos fundamentales de la realidad contemporánea. El interés de este trabajo recae, por lo tanto, en aquellas obras del cine contemporáneo argentino donde la realidad es aludida como cuestión (política), y con ella fundamentan una respuesta (artística).

3. Cine argentino y contexto histórico-político: relaciones conflictivas

En las décadas del sesenta y setenta, entender la politización del cine desde sus vínculos más o menos directos con la idea o la práctica de la revolución fue una actitud común de las juventudes de casi todo el mundo. El modo de relación de las imágenes con la realidad, sin embargo, tuvo características más heterogéneas y sometidas al devenir político de los cambios, antes y después de aquel período. Examinar en el cine argentino las alternativas de esta relación permite no sólo apreciar la elección de algunos realizadores cinematográficos para lidiar con el defasaje entre expectativas nacionales y realidad, sino también aproximar un mapeo plausible de la diversidad de alternativas que asumió ese vínculo en las diferentes etapas históricas del país de la segunda mitad del siglo pasado.

La década del cincuenta, por ejemplo, antes y después de la traumática caída del gobierno peronista en 1955, fue una etapa de conciencia de la política como asunto institucional. También de ideologías y de estéticas renovadoras, que en el cine coincidieron con una nueva conciencia de las relaciones que podía establecer –desde sus modos de producción, sus temas, sus elecciones formales– con el contexto socio cultural. Esto no significa que la creación cinematográfica permaneciera hasta los años cincuenta indiferente a la realidad y su contexto, pero a diferencia de los signos de ruptura y experimentación forjados tempranamente en el campo literario por ejemplo, – con Roberto Arlt desde los años treinta, Leopoldo Marechal en los cuarenta y Julio Cortázar poco después- el cine de las décadas anteriores permaneció bajo los designios de una “industria” atenta principalmente a la captación de espectadores con películas de entretenimiento saturado de valores, costumbres y mitos. Una pedagogía social que en cierto modo estuvo adherida al cine desde sus mismos inicios, como parte de las herramientas hacedoras de un imaginario de Nación, con representaciones inspiradas en fuentes oficiales de la Historia, en sus figuras, en los acontecimientos fundamentales de la patria, como se verá más adelante.

La mudanza de los esquemas de producción, de diseños temáticos y también estéticos que ponen en evidencia realizadores de la década del cuarenta aún activos en los años siguientes como Mario Soficci, Daniel Tinayre, Hugo Del Carril, y sobre todo aquellos de la nueva generación como Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala (también David Viñas y Beatriz Guido, adaptando al cine sus obras literarias) no pueden desvincularse de las contradicciones que emergieron en la segunda mitad de los años cincuenta, tras la violenta destitución del régimen peronista. El cambio de posición de ese puñado de cineastas obedeció en el postperonismo a la necesidad histórica de responder a las transformaciones que se sucedían a su alrededor, condición que se acentuaría en la década del sesenta, signada por francos signos modernizadores y de apertura cultural. Como corolario del clima de renovación que en el cine se manifestó en el reconocimiento de nuevas “autorías”, movimientos y poéticas, en esta década se gestó y profundizó la alianza, crecientemente radical, entre cine, política, ideología y militancia .⁶ Esta alianza fue interrumpida por la última dictadura militar en 1976, cuyo programa de censura y persecución alcanzó a todas las instituciones y al conjunto de la sociedad.

⁶ Durante los sesenta, el discurso crítico progresista acompañó, bajo la consigna de que “todo es político”, la vocación del cine por vincularse con la realidad y su contexto. En el entusiasmo por exponer las trampas del “dispositivo” (la propia maquinaria filmica era la principal, según lecturas y debates en escenarios franceses y sus principales publicaciones que tenía resonancia local entre los críticos con prestigio intelectual), se afirmaron los escritos que

En los años de la recomposición democrática iniciados a fines de 1983 con el gobierno de Raúl Ricardo Alfonsín, las ficciones ensayaron diferentes poéticas para figurar la experiencia de extrema violencia por la que atravesó la sociedad. Las desapariciones, la tortura, el exilio, la corrupción de los poderes formaron parte del repertorio filmico de los primeros años de postdictadura. ¿Qué imágenes, qué ficción, qué estética permitirían referir ese estallido de la historia? El cine de los ochenta no podía eludir ese desafío y lo asumió desde variantes opuestas. Por una parte, imperó la perspectiva *realista afectiva*, que recreó los hechos históricos por vía de los sentimientos o, en palabras de Peter Brooks, desde una “imaginación melodramática” (1976:11). Esta vertiente fue consagrada por la Academia de Hollywood que premió con el Oscar entre las películas extranjeras a *La historia oficial* (1984, Luis Puenzo) y con la nominación para esa categoría de *Camila* (1984, María Luisa Bemberg). Avanzada la década, estos ejemplos tuvieron continuadores que empleaban una fórmula similar para narrar la violencia de la tortura, como *La noche de los lápices* (1987, Héctor Olivera), referida al secuestro y desaparición de estudiantes secundarios, entre otros incidentes igualmente violentos de la etapa de la dictadura. Desde una perspectiva opuesta, otra serie de films abordó los acontecimientos trágicos de aquella etapa desde una variante que podría llamarse *reflexiva*. Lo fue en el doble sentido del término: reflexiva por la tendencia a incorporar elementos del lenguaje filmico (narradores, guionistas, equipos técnicos) a la representación, y también por la apelación al juicio crítico del espectador, menos condicionado por la mera identificación sentimental o emotiva con los acontecimientos narrados. La indeterminación narrativa y genérica entre otros procedimientos estéticos para referir los temas del pasado inmediato particularizó la propuesta de determinados realizadores cuyas ficciones enfocaron la temática del exilio interior o exterior en *Las veredas de Saturno* (1984, Hugo Santiago) , *El exilio de Gardel* (1986, Fernando Solanas), *Sur* (1988, Solanas), *Los días de junio* (1985, Alberto Fischerman); la paranoia personal y colectiva durante los años de terror en *Hay unos tipos abajo* (1985, Emilio Alfaro y Rafael Filipelli); el desasosiego de los sobrevivientes y su compromiso con el destino de los desaparecidos en *El amor es una mujer gorda* (1989, Alejandro

tendían a interpretar las películas como síntomas de un estado de cosas en la sociedad. A través de revistas especializadas como *Tiempo de Cine* (del cineclub Núcleo), *Haciendo cine* o *Cinecrítica*, además de semanarios culturales como *Primera Plana*, se afianzaron conceptualmente las tendencias modernista y “de autor” del nuevo cine. La politicidad de una película comenzó a rastrearse entonces en sus pliegues narrativos y figurativos –su puesta en escena, sus personajes, sus peripecias– y en el pacto que en su conjunto establecía con los espectadores. Véase “La nueva crítica” y “El campo cultural en los años 60”, de Gonzalo Aguilar, en *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*, Vol. II, de Claudio España (comp.), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005.

Agresti); la crueldad de los métodos represivos, el desafío a la responsabilidad de la memoria y los interrogantes sobre los modos de representar el horror en *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1992).⁷ Carlos Echeverría inscribió formal y temáticamente en su film documental *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987) la investigación emprendida sobre el secuestro y la desaparición en la ciudad de Bariloche de un estudiante universitario y militante peronista durante la dictadura militar. La narración en primera persona, un actor en representación del realizador, imágenes del trayecto incesante de la búsqueda entre otros recursos utilizados en *Juan como si nada hubiera sucedido* aportaron un modelo que influyó futuras obras en ese género fílmico.

El documental fue el formato utilizado de modo creciente durante la década del noventa para examinar acontecimientos del pasado histórico y del presente social, hasta transformarse en una de los principales géneros cinematográficos en la producción fílmica argentina desde el inicio de este siglo. Una parte sustantiva del cine argentino utiliza este género con poéticas expresivas de diferentes y complejas escenas de la memoria individual y colectiva, además de testimoniar sobre las demandas de justicia por lo acontecido. También numerosas ficciones argentinas contemporáneas ofrecen, por su parte, dimensiones de la realidad que trascienden su mera exposición temática y acentúan una perspectiva cuestionadora y crítica a través de procedimientos formales que conducen a una redefinición del estatuto de lo político en los films. En esta materia ingresan sucesivas posiciones estéticas y diferentes nociones de representación, que desarrollaré en lo que sigue, a partir de sus términos conceptuales y de los argumentos utilizados en los debates locales sobre esta decisiva cuestión.

4. Política y estética: las mutaciones de un vínculo

Las preguntas propuestas más arriba como guía de esta investigación, por una parte particularizan la cuestión en el vínculo entre los procedimientos visuales y representativos en el cine argentino y los procesos histórico-políticos. Esa interrelación entre dispositivo y política, entre forma y política – en la que ninguno de los elementos de la ecuación actúa en forma aislada o autónoma- es el eje que permite explorar temas como los que se mencionaron (peronismo, crisis y revuelta, memoria como operadora de la historia, entre otros). Esas preguntas simultáneamente implicaban una formulación

⁷ Véase al respecto el ensayo de David Oubiña “De exilios y regresos”, en Claudio España (1994) *Cine Argentino en democracia. 1983-1993*

más amplia, en cierto modo previa, dirigida a pensar como problema la relación entre política y estética: la política pensada en términos de asuntos públicos y en ese sentido con potencia de definición histórica y cultural, y la estética, que constituye su representación en el plano simbólico.

Dentro de la tradición alemana que en los últimos dos siglos empleó la estética como punto de partida de la reflexión filosófico política, Walter Benjamin captó en el período de entreguerras del siglo XX la relación entre los procesos históricos y la difusión de estéticas determinadas. A partir de las señas distintivas con las que la naturaleza de los nuevos medios de difusión y de las artes de masas impactan en las formas de colectividad social, llamó “estetización de la política” a la tendencia de los fascismos a espectacularizar la arena pública a través de dichos medios (1973:56).⁸ Extiende por igual su condena a vanguardias como el futurismo, cuyo esteticismo político, dice, culmina en la apoteosis de la guerra, como espectáculo intensivo y aquí cita a Marinetti: “La guerra es bella [...] porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano...” (56). Como programa alternativo, Benjamin imaginó la “politización del arte” en manos del comunismo.⁹

⁸ En su famoso ensayo de 1936 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1973) Benjamin incluye principalmente, aunque no únicamente, la fotografía y el cine. Su objetivo es el de demostrar que con esto se produce una transformación histórica en el arte y un cambio de función de la obra de arte que, ya muy alejada de su finalidad de servir al culto y despojada del aura que le confería su condición de obra única, empieza a servir ahora, por mediación de la tecnología y bajo la forma de reproducción masiva, a fines de otra índole, relacionados con la política y los movimientos sociales de masas que se despliegan en el contexto de las transformaciones que se producen en el modo de producción. Benjamin tiene en cuenta los trastornos sobrevenidos en Europa como consecuencia de los enfrentamientos de clase y sus efectos políticos que se tradujeron en la Revolución Rusa y el advenimiento del fascismo en Italia y Alemania. La utilización del arte y la cultura, reforzada por el uso de la tecnología para fines políticos de agitación y propaganda, constituyen para él una confirmación de sus premoniciones en relación a la obra de arte. Al igual que Adorno, consideraba incluso la posibilidad de que estas transformaciones pudieran concluir en la “liquidación de la obra de arte” y su transformación en otra cosa.

Para Benjamin el debate sobre la naturaleza y significado del cine revistió singular importancia en el campo de lo estético. En su biografía sobre este autor, Bernd Witte apunta que el cine y su posible impacto sobre la psicología de las masas sugieren que Benjamin conocía las producciones de Riefenstahl y otras del período, y quería contrarrestarlas en vista de su peligrosidad como herramientas de manipulación política favorables al nacionalsocialismo. Leni Riefenstahl fue la directora y realizadora cinematográfica que produjo dos de las obras maestras del cine documental y de propaganda política para los nazis, *El triunfo de la voluntad* y *Olympia*. (Bernd Witte, 1990: 180). En la nota final del Epílogo de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin hace alusión precisamente a los excesos de significación propagandística de los noticiarios que reproducen (como lo hacen las imágenes de Riefenstahl) “los grandes desfiles festivos, las asambleas monstruosas, las enormes celebraciones deportivas y la guerra (ya que) los movimientos de masas se exponen más claramente ante los aparatos que ante el ojo humano” (1973:55).

⁹ Para Esther Leslie, las afirmaciones con las que Walter Benjamin cierra su ensayo sobre la obra de arte, acerca de la “estetización de la política” y la “politización del arte”, han adquirido nueva validez en el mundo contemporáneo (2006, s/p.). “Es fácil observar hoy por doquier una estetización de la política. Vivimos en un mundo del espectáculo político mediatizado que refuerza las reacciones pasivas y sumisas. La política es un *show* en el que se nos compele a mirar y en el que lo que se oferta no son sino simples divisiones de lo esencialmente idéntico. La frase de Benjamin indica que más allá de la estetización de los sistemas, las figuras y los acontecimientos políticos, hay una estetización (o alienación) más fundamental: la estetización de la práctica humana [...], aceptamos y disfrutamos ver nuestra propia destrucción”. Benjamin discute en 1936 el tema de la estetización de la política en el contexto de la aniquilación humana, lo que significa que todo es una experiencia estética, incluso la guerra. En este sentido, Leslie argumenta que “La guerra se ha convertido en el acontecimiento artístico final, porque satisface las nuevas necesidades del sensorio humano, que han sido remodeladas tecnológicamente. La humanidad observa una tecno-

Los ejemplos que Benjamin aportó en uno y otro caso, permiten suponer, sin embargo, otros destinos –distantes de cualquier autoritarismo– para la “estetización de la política”. En el mismo ensayo (“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”) menciona a los dadaístas, cuyos cuadros y poemas con “ensaladas de palabras que contienen giros obscenos y todo detritus verbal imaginable” (1973:50), sólo parecen tener un patético destino de escándalo. Advierte entonces que serán los efectos técnicos del cine los que heredarán esos procedimientos, para liberarlos de sus derivaciones gratuitas – el espectáculo por el espectáculo mismo– dándoles una salida política, en el sentido de presentarse como un descubrimiento técnico revolucionador de formas expresivas.

Las tácticas dadaístas basadas en el conflicto, con sus técnicas formales de collage de opuestos, encuentran en el cine una equivalencia estética en el montaje, la fragmentación y ruptura de la representación, utilizada por todas las vanguardias estéticas contemporáneas. La radicalidad formal de algunas obras significativas del cine político de los años sesenta y setenta adopta estos procedimientos, evidentes por ejemplo en los films documentales de Fernando Solanas de esa época, en las ficciones de Glauber Rocha, en las producciones de Godard dentro del grupo *Dziga Vertov*. La coincidencia en los dispositivos de “estetización de la política” de éstos y de otros autores (al hacer del cine un instrumento propagandístico, la estetización de la política alcanzó en este sentido una simbiosis con la politización de la estética) no impidió sin embargo las divergencias, generadas menos en las opciones formales de sus películas, que en la relación de éstas con el activismo político militante.¹⁰

exhibición de proporciones que conmuevan y espantan” (en el original, la frase es “*shock and awe proportions*”, aludiendo al vil nombre con que Estados Unidos bautizó su estrategia militar para la guerra de Irak). En la posición crítica que esta autora asume frente al estado actual del arte – que describe como volcado con frecuencia “a cuestiones ‘políticas’ como la pobreza, el género, la etnicidad, la globalización, la guerra”–, antes que responder a la idea benjaminiana de politización del arte, resultan en un sistema (el de las industrias creativas y culturales) y en un síntoma más de la estetización de la política”.

¹⁰ Jean-Henri Roger, integrante del grupo Dziga Vertov en 1968, describió en una entrevista las divergencias en torno de la forma y de la función del cine político producido en esa etapa (1998:39): “Los militantes eran lo que no comprendían esto que se hacía. Ellos nos decían “Hágannos films militantes!”, es decir películas que puedan ser mostradas en las reuniones para activar las multitudes. Es sobre este problema de la forma que se hace la verdadera división, no sobre las pertenencias políticas. Había, gruesamente, tres actitudes. 1. La ficción de izquierda: representemos el conflicto social con el sistema de narración clásico. Es decir, ese tipo de películas que en su forma misma desapropiaban al espectador de su capacidad de pensar. Es sabido que la representación novelesca desgasta las luchas... 2. Una versión de extrema izquierda de la ficción de izquierda: “¡dénos películas para nuestros mítines políticos! 3. Nuestro punto de vista: films hechos políticamente y no films políticos con sentido utilitario... que no se resuman en el discurso político que se reivindica, sino por una forma que organiza lo real cinematográficamente en nombre de un punto de vista sobre las luchas... apostando por la complejidad, no a los *slogans*. Nuestra meta no era – eterno malentendido– hacer “ficciones políticas”, sino reapropiarnos de la ficción. Tomar distancias con la ficción de izquierda y con la idea de que se puede retomar el sistema tal cual es, insuflándole simplemente un contenido “de izquierda”, de la revuelta o de lo social”. En “La parole est au cocktail molotov. Défense du cinéma”, *Cahiers de cinéma*, número hors-série 68

Para el colectivo filmico *Dziga Vertov* –cuyos integrantes estaban en el lugar de las luchas obrero-estudiantiles del 68 francés filmándolas desde la exigencia de “hacer políticamente las películas”-, no era cuestión de producir o reproducir imágenes de propaganda, en el modelo del *agit prop* soviético.¹¹

En los dos lados del Atlántico había en esa etapa histórica una preocupación común del cine por responder a las luchas políticas, pero las situaciones concretas distan de ser las mismas. Los principios sostenidos por el colectivo *Dziga Vertov* acerca de “no resumir en las obras el discurso político que se reivindica” (Jean- Henri Roger, 1998:39), y en evitar su utilización para el activismo militante, tiene su contraparte en las concepciones de los distintos cines latinoamericanos comprometidos sin distancias con la turbulencia contestataria en sus respectivas realidades políticas.

La declaración de principios del Grupo Cine Liberación (GCL) en Argentina – colectivo nacido en 1966 e integrado por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo- constituye la manifestación fundacional de una obra teórica sintetizada por Solanas y Getino en el libro *Cine, cultura y descolonización* (1973), conformado por una serie de notas y entrevistas realizadas entre mayo de 1968 y enero de 1972. “Las ideas o los instrumentos de propagandización importan más que por su origen , por el sentido que les imprimen aquellos que se apropian de ellas, es decir, *por la instrumentalización que se les da*” (subrayado en el original, 133), dice en el capítulo dedicado a “El cine como hecho político”. En este escrito se suceden términos como “rol”, “papel”, “función”, para el film entendido como “obra-instrumento-arma” (112) en el accionar militante de inspiración abiertamente peronista, en clave revolucionaria.

Estos principios establecen puentes fundamentales con las formulaciones esbozadas por Glauber Rocha en el marco del Cinema Novo brasileño, sobre la “estética del hambre” y la “estética de la violencia” (Rocha, 1966; 1967), a la que Solanas y Getino legitiman y profundizan desde el marco teórico proporcionado por Sartre y Fanon. Y también con las tesis del “cine imperfecto” del cubano Julio García Espinosa (García Espinosa, 1975: 37).¹²

¹¹ En los inicios de la Unión Soviética, el debate sobre las formas artísticas y su utilización en estrategias directamente agitativas con fines políticos incluía a los creadores de todos los campos del arte. Entre los cineastas soviéticos de aquel momento era precisamente Dziga Vertov –quien evitaba las relaciones con el poder estatal, relaciones que sí mantenía, aunque ambiguamente, Eisenstein- el que ponía por delante el hecho de que toda invención de contenido político pasa necesariamente por una reinención de la forma. Para Vertov, el cine debía romper con todas las artes anteriores y por lo tanto con todas las formas precedentes.

¹² Más allá de los documentos originales a los que remito en el texto, véase el desarrollo de estas propuestas en Octavio Getino, Susana Velleggia, *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, sobre todo el capítulo “Los conceptos del cine en juego”, Buenos Aires Grupo Editor Altamira/ Museo del Cine Pablo D Hicken, 2002, p125.

Como desarrollaré en la Primera parte de este estudio, en el film *La hora de los hornos* (1968, Fernando Solanas, Octavio Getino), se emplea una estructura formal de ruptura basada en el fragmento, la cita, la interrupción para el debate y la discusión de los contenidos propuestos por parte de los espectadores. Todos los recursos de la imagen y el sonido están dirigidos, en sus cuatro horas veinte minutos de duración, a una vehemente pedagogía sobre la historia argentina, a la que describen como regida por el imperialismo económico y cultural y sus aliados locales y sus efectos en el presente (el presente de 1966, en el que se iniciaba un nuevo período dictatorial en Argentina, con el gobierno del General Juan Carlos Onganía). En esa etapa, la aspiración a la “liberación nacional” es solidaria con las ideas defendidas por el peronismo de izquierda como una “guerra de liberación popular”. *La hora de los hornos* se convirtió en uno de los instrumentos de propagandización más importantes con que contó el peronismo en estos años, a través de innumerables proyecciones –clandestinas, como lo fueron las condiciones de su realización- en barrios, sindicatos, casas particulares en Buenos Aires y en el interior del país.

En una entrevista realizada en 1973, poco antes del retorno democrático del peronismo al poder, Solanas sintetizaba los lineamientos estéticos y la inspiración política del GCL que confluyeron en *La hora de los hornos*. La contundencia de sus definiciones en relación a la argumentación que venimos desarrollando sobre las características específicas adoptadas por el cine político militante en Argentina justifica la extensión de la cita:

“No se trataba de trabajar para el cine sino para el proceso de liberación que, entendemos nosotros, debe operar también con el cine. Seamos irreverentes con el cine e instrumentalicémoslo para estos fines, -nos dijimos- para que podamos elaborar una obra que sirva para la movilización, concientización y profundización de la lucha revolucionaria (...). El por qué y el para qué hacíamos determinó técnica, producción, lenguaje y forma. Determinó todo. Digamos que toda la búsqueda, inclusive la temática, estaba regida por ese presupuesto: ser un instrumento útil, al servicio de una causa (ligada al) accionar de las masas y del movimiento nacional peronista de masas que es el eje del proceso revolucionario nacional, y por el otro lado parte del proceso de descolonización que se está viviendo a nivel ideológico mundial (...) Tratábamos de solucionar la dicotomía tradicional que existe entre militantes e intelectuales. En ese momento, o se era parte de una vanguardia intelectual, por la revolución de las formas en sí mismas, o se era militante político (...) Hasta ese momento, cine y política, política explícita, como la que existe cuando se escribe ensayo, eran antagónicos. Según el modelo que nosotros teníamos se hablaba de política a través de la intermediación de los personajes, a través de un argumento; pero en *La hora de los hornos* nosotros queríamos realizar un discurso distanciado y objetivo, directo, totalmente directo (...) *La hora de los hornos* fue la matriz de todo este proyecto, y si alcanzó el grado de difusión internacional y de penetración que tuvo en nuestro país, es porque también

alcanzó a resolver la contradicción aparente que había entre lo artístico y lo explícitamente político o, digamos panfletario, porque no debemos tenerle miedo a ninguno de estos términos. Nosotros nos proponíamos una película que tuviera como principal destinatario la clase trabajadora del pueblo argentino; al mismo tiempo que llegara a sectores más amplios y que también fuera, en el extranjero, un instrumento de contrainformación, de propagandización de la realidad nacional”.¹³

En efecto, *La hora de los hornos* tuvo un largo recorrido por muestras y festivales de cine internacionales como obra clave del cine político latinoamericano (Mestman, 2001), provocando debates o, como ocurrió en la VIII Semana de la Crítica del Festival de Cannes, en Mayo de 1969, siendo objeto de una censura de consecuencias escandalosas a partir de la protesta oficial del gobierno argentino (13).¹⁴ Una de sus proyecciones en Europa, inspiró un largo texto crítico del francés Jean-Louis Bory, del que cito el pasaje final donde manifiesta su opinión sobre la visión del peronismo que hacen explícita Solanas y Getino en *La hora de los hornos*, visión que Bory parece justificar sólo a raíz del dispositivo filmico en el que se inserta:

“(…) Este film no constituye un simple espectáculo, sino acto. Panfleto, volante, manifiesto, es un film de guerra. De cine-combate (...) La objetividad no tiene nada que hacer aquí es evidente ¿Se puede ser objetivo cuando se lucha a *muerde*? (subrayado en el original) La objetividad es un escrúpulo desmovilizador. ¿Qué medios tengo para verificar esas cifras, esas estadísticas? El peronismo me es presentado, lavado de todos sus pecados, como el primer movimiento nacional popular; son los adversarios, los burgueses liberales quienes lo habían deformado en dictadura fascista. ¿Es por necesidad táctica que el peronismo es hoy en día recuperado por la izquierda revolucionaria? ¿O es la izquierda la que está recuperada por el peronismo? Nada sé de esto, lo pregunto. El film me invita a ello. Catecismo, sí, pero provocación al diálogo. Repetidamente, está previsto (...) hay pausas para el debate. El espectáculo *deviene* acto (subrayado original) por la participación de los espectadores (...) Ejemplo de cine abierto y por eso profundamente movilizador.” (1973: 195)

¹³ Entrevista publicada en el diario *La Opinión* el 29 de abril de 1973, realizada por el poeta Juan Gelman, a cargo de la dirección del suplemento cultural de ese periódico. Solanas es interpelado en tanto cineasta estelar del peronismo, en momentos en que tras las elecciones del mes de marzo, el peronismo retornaba al poder. En esa etapa se concentra la mayor cuota de utopía de las que se consideraban fuerzas políticas de vanguardia. El retorno al poder de un movimiento que junto con su líder había sido largamente prohibido desde su derrocamiento en el 55, generaba un clima de euforia y expectativa que iba más allá del pasaje de una dictadura a la reconquistada democracia. Ese momento se vivía, en el peronismo de izquierda, como continuación de un proceso de liberación iniciado en 1945 por Perón, y entre las izquierdas revolucionarias marxistas armadas y no armadas, como dato histórico nacido de la lucha antidictatorial desde la segunda mitad de los 60. La entrevista fue reproducida en *Pensamiento de los Confinos* n° 18, junio de 2006. Véase en este número mi análisis de este tema en el artículo “La política del cine político”

¹⁴ Véase al respecto de Mariano Mestman, su artículo “Postales del cine militante argentino en el mundo”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* n° 2, Buenos Aires, septiembre de 2001. Sobre las posiciones políticas y estéticas en debate en los principales foros del Tercer Mundo, véase de Mariano Mestman, “Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del tercer Mundo (1973/1974), en Susana Sel (comp), *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires: Prometeo libros/ Museo del Cine, 2007.

La dificultad de caracterizar una vía específica para el cine político y la diversidad de posiciones que mantenían al respecto cineastas europeos y latinoamericanos en el tramo final de los años sesenta y primeros setenta, fue inscripta en *Vent d'Est* (1969), rodada por Godard en Italia. Por la imagen de cineasta comprometido de Glauber Rocha, Godard le pide colaborar en su película. El crítico inglés James Roy MacBean en su libro *Film and revolution* (1975) describe la escena resultante de esta manera:

“Aproximadamente en el medio de *Vent d'Est*, Godard filmó una secuencia en la cual el cineasta brasileño Glauber Rocha tiene un papel pequeño, pero simbólicamente importante. Mientras Rocha está de pie, los brazos extendidos, en una encrucijada de caminos polvorientos, una joven mujer, cámara en mano avanza por uno de los senderos –y el hecho de que ella muestre un evidente embarazo está sin duda, ‘impregnado’ de significación. Ella va en dirección a Rocha y le dice muy educadamente: ‘Disculpeme por interrumpir su lucha de clases, pero podría por favor indicarme el camino del cine político?’ Rocha apunta primero para adelante, después para atrás, después a su izquierda, y dice: ‘Por aquí, es el cine de aventura estética y de cuestionamiento filosófico, y, por allá es el cine del Tercer Mundo, un cine peligroso, divino, maravilloso, donde las cuestiones son cuestiones prácticas, como usted sabe...’.”¹⁵

En su papel de Esfinge u oráculo, Rocha podía conjeturar todavía sobre las orientaciones posibles de un “camino del cine político”. Pero en aquel momento la historia iba muy rápidamente, y la concepción de un cine aliado a la resistencia política duró, en distintos países y latitudes, no más de cuatro o cinco años. El cine que describe no existió más ni en sus circunstancias ni en sus derroteros políticos.

En la Argentina, los enfrentamientos internos en el peronismo recrudecieron con la muerte de su líder en 1974 y la espiral de violencia culminó en la dictadura militar de 1976, cuya escalada represiva determinó un corte histórico de fuerte impacto en los cuerpos físicos y en el cuerpo social. Las huellas de ese sufrimiento tuvieron también consecuencias culturales importantes en las décadas siguientes. El vínculo entre representación cultural e imaginario político que en los años sesenta y setenta había marcado decisivamente el cine igual que la literatura y otras artes, se fracturó de manera decisiva, como subrayé más arriba. Para Beatriz Sarlo, esta era la problemática “respecto de la cual debían colocarse los artistas e intelectuales. El quiebre (...) se inscribe en el campo cultural como la deriva en direcciones diferentes de las valencias artísticas y las valencias estrictamente políticas (políticas en un sentido de poder y de Estado, de partidos e instituciones) (1990:21)”.

¹⁵ Citado en Sylvie Pierre, *Glauber Rocha, Textos y entrevistas*, San Paulo: Papirus Editora, 1996

Los núcleos que revelan las transformaciones de aquel vínculo, ya sea que se expresen en lo formal o en lo temático, forman parte de debates que llegan incluso al presente y ciertamente exceden el marco de un país determinado. La particularidad que este dilema presentó en la Argentina desde los inicios de la recuperación democrática, consistió en que debió incorporar paralelamente los efectos profundamente desestructuradores de diversas formas de violencia – muerte y desaparición, guerra, hiperinflación, exclusión social- en el nivel simbólico y cultural. Lo político concebido en términos tradicionales –es decir, como experiencias que hacen eje en estrategias de poder público- se ausenta del imaginario artístico y es reemplazado por cuestiones que tienen que ver con las consecuencias de su (mal) desempeño.

Para seguir el rumbo de esas representaciones sitúo a la memoria como el eje que permite enlazar los acontecimientos del pasado con cada presente específico. En los sucesivos capítulos desarrollo las alternativas de esos cambios, a través del devenir de las representaciones del peronismo en el cine de Solanas, de Fernández Mouján o en las pinturas de Daniel Santoro (los capítulos de la Primera parte), de los discursos testimoniales de los familiares de las víctimas de la dictadura (en la Segunda y Tercera parte) y de las figuraciones que las imágenes y narraciones del cine dieron a la crisis de 2001 y al estallido social que la acompañó.

5. Miradas críticas: otras articulaciones de la política

El viraje de la “mirada política” en los ochenta fue descrito por Beatriz Sarlo a la luz de los nuevos motivos que reclaman un lugar en las preocupaciones del campo cultural:

“Al defraudar la expectativa y subvertir la pauta de lo previsible, fragmentos de discurso reclaman ser escuchados de manera diferente, anticipan lo que en una sociedad permanece oscuro o iluminan con otra luz un pasado que parecía definitivamente organizado. Una mirada política también trabajaría con lo aparentemente inmotivado, en la medida que lo inmotivado no responde a las interrogaciones consideradas legítimas. La mirada política atiende a la alternativa y esboza recorridos entre las formas diversas y, en ocasiones, casi inaudibles de lo nuevo. Descubre y pone en relación. Una mirada política descubriría también los espacios virtuales, en disputa, de lo nuevo. Y desde allí (...) las voces dispersas de la alternativa y la disidencia (1986: 3)”

La reorganización del espacio simbólico –cuyas características se extienden a todos los países occidentales- y las perspectivas con las que se manifestó en las producciones filmicas argentinas motivó diferentes posiciones críticas respecto a los signos que

pudieran definir su nuevo estatuto político. Las expectativas e interrogantes abiertos en los ochenta se acrecentaron en los noventa y permanecen en el presente con igual vigencia.

Los abordajes teóricos o críticos sobre el campo cinematográfico argentino desde la perspectiva que planteo en este trabajo se ofrecen de modo fragmentario en artículos o ensayos que refieren lateralmente a la representación de lo político.¹⁶ Gonzalo Aguilar plantea de manera consistente estas cuestiones en un artículo reciente incluido en una compilación dedicada al nuevo cine argentino,¹⁷ y también en un capítulo de su libro *Otro mundos*.¹⁸ Sendas intervenciones encuadran, respectivamente, documentales y ficciones, aunque finalmente llegan a conclusiones semejantes. Por un lado, Aguilar revisa las características del documental político de los noventa –por ejemplo, *Cazadores de utopías*, 1996, David Blaustein, que recoge el testimonio de ex militantes de la organización Montoneros durante los setenta-, etapa en la que reconoce “nuevas condiciones para la representación del pasado y la reinscripción del presente” (2007: 20). Encuentra en este género, concretamente dedicado al procesamiento de la memoria a partir de la postdictadura, diferencias sustanciales con los documentales histórico-políticos de los sesenta. Aguilar considera que “el carácter abierto, panfletario e interpelador de *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas o el cine de Raymundo Gleyser” planteaban *el presente como política* (subrayado original), mientras que “las películas (documentales) hechas durante los noventa tienen algo de evocación, lamento y recogimiento” (17). Poniendo el acento en el presente como punto temporal decisivo en la mirada sobre el pasado, enfrenta la “idea teleológica de la historia” que guiaba las construcciones de los sesenta y setenta, para encontrar que en los documentales realizados en la postdictadura “el presente es un hiato, un tiempo suspendido que exige repensar el pasado y eventualmente, especular sobre el porvenir (...), el presente nunca puede expresarse como tal (18)”. Lo ejemplifica con el estilo de evocación de los militantes que en el film de Blaustein testimonian “con nostalgia”

¹⁶ Entre otros volúmenes colectivos producidos en la década del noventa, *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Horacio González y Eduardo Rinesi (comps), 1993, Buenos Aires: Manuel Suárez editor. Sergio Wolf (comp.), 1992, *Cine Argentino. La otra historia*, Buenos Aires: Ediciones Letra Buena. Horacio Bernades, Diego Lerer, Sergio Wolf (comps.), 2002, *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires: Ediciones Tatanka/ Fipresci, Diego Brodersen y Eduardo Russo (comps.), 2007, *Cine Ojo. Un punto de vista sobre el territorio de lo real*, Buenos Aires: edición del 9º Festival de Cine Independiente. (cine documental). Peña, Fernando Martín (ed.) (2003) *60/90*, Buenos Aires, Malba Ediciones, Claudio España (1994) *Cine Argentino de la democracia, 1983-1993*, y Gunderman, Christian (2007). *Actos melancólicos*

¹⁷ Aguilar, Gonzalo (2007), “Maravillosa melancolía. *Cazadores de utopías*: una lectura desde el presente”, en María José Moore y Paula Wolkowicz (ed.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Ed. Librería.

¹⁸ *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2006), Buenos Aires: Santiago Arcos Editor

sobre un pasado “épico”, provocando “un empequeñecimiento del presente” (29). Para Aguilar, esto sucede, porque la organización cronológica de lo narrado en el film– que da relevancia a la caída del peronismo en 1955 como fecha de inicio de los eventos históricos significativos- y las exposiciones de todos aquellos testigos, apuntan a una *repetición* del pasado (el término está subrayado en el original), antes que a su reformulación crítica. En oposición, reivindica el tipo de procedimiento que seguirán los hijos de los militantes en sus documentales – Albertina Carri en *Los rubios* (2003) y Nicolás Prividera en *M* (2006)- , donde revisan las opciones políticas por las que murieron sus padres y afirmándose en su propio presente, establecen distintas formas de distancia con ese pasado.

En el capítulo VI (Tercera parte) desarrollo extensamente esta cuestión, a través del análisis de las películas de los hijos, que conducen a afirmaciones similares al de Aguilar, en el sentido de afirmación –estética, ética y por esto mismo política- de un presente generacional. Mis conclusiones se distancian, sin embargo, en cuanto al énfasis en la “repetición” como signo de la comparación entre generaciones. Sostengo que si se compara estos relatos con los testimonios de los protagonistas de los sesenta y setenta un malentendido se revela: los hijos no pueden *repetir* porque no estuvieron allí. Sus poéticas testimoniales son episódicas, fragmentarias, a menudo vueltas sobre sí mismas, literalmente enlazadas con un pasado al que mitifican, a pesar de que simultáneamente lo acosen y desafíen desde convicciones que no explicitan. Apremiantes y contradictorias, estas narraciones son, hasta cierto punto, expresión de la anomalía que se reserva a las referencias al pasado de parte de una generación que no vivió en él sus experiencias, pero que lo reconoce como fuente donde consolidar lazos de filiación (véase el Capítulo VI). La “repetición” adjudicada a los protagonistas de la política revolucionaria de los sesenta y setenta es asociada, a una posición melancólica en el sentido freudiano del término, es decir, sin distancia con el objeto perdido en el pasado, a diferencia del duelo, que involucra la aceptación de la pérdida.¹⁹ Esta afirmación refiere implícitamente al debate en la esfera pública argentina en la década del noventa, entre duelo (entendido como cierre, expropiación de temas) y melancolía (en tanto recuerdo nostálgico que excluye la autocrítica) en el que se consideró con distintos

¹⁹ Al respecto señala Nelly Richard que “Ese dilema melancólico entre “asimilar” (recordar) y expulsar (olvidar) atraviesa el horizonte postdictatorial produciendo narraciones divididas entre el *enmudecimiento* –la falta de habla ligada al estupor de una serie de cambios inasimilables, por su velocidad y magnitud, a la continuidad de experiencia del sujeto- y la *sobreexcitación*: gestualidades compulsivas que exageran artificialmente ritmo y señales para combatir la tendencia depresiva con su movilidad positiva (Richard, 1998, 37)

niveles de pertinencia la actividad testimonialista emprendida por ex militantes de las organizaciones armadas de los setenta. El artículo de Aguilar que cito refiere ya desde el título (“Maravillosa melancolía”) su adhesión a la segunda de las posiciones.²⁰

Por el momento, me estoy deteniendo en estas ideas de Aguilar porque alude a estos virajes de las políticas que son también mi objeto de interés. El crítico lleva las preguntas sobre la construcción de lo político a las ficciones del nuevo cine argentino, que examina desde la renovación que éstas proponen en la representación de temas tradicionales de la política. Encuentra que en estas ficciones las elecciones estéticas de la joven generación de cineastas dan cuenta de la crisis actual de las categorías de “pueblo” y de lo “popular” (2006: 135). Para defender estas alternativas de representación de lo político – alternativas que abordo específicamente en la Cuarta parte de este trabajo, a partir de sus nuevas “figuraciones”-, Aguilar recurre nuevamente a su comparación con aquellas empleadas por los cineastas de generaciones anteriores, sobre todo la generación que se manifestó durante los años ochenta, que en términos estéticos juzga negativamente, por su inclinación a utilizar “alegorías nacionales” y estar atrapada en la referencia insistente del pasado histórico. El ejemplo al que apela sobre esas formas inconducentes de aludir la política proviene sin embargo del género documental.²¹ Menciona a Fernando Solanas, autor del legendario film *La hora de los hornos* (1968) quien en su documental reciente *Memorias del saqueo* (2003), sobre los episodios de diciembre de 2001 y las movilizaciones populares que ocasionaron la caída del gobierno del presidente Fernando de la Rúa, “*retoma su obra del sesenta*” (el subrayado es mío) sin considerar que “el pueblo al que se dirige, ya no existe más”, concediéndole una “homogeneidad y (una)carga épica” que no se hallan como tales en el presente (137). En este punto Aguilar hace ingresar lo “popular” en las inflexiones posmodernas de este término, que termina condenado -junto a sus derivaciones “populistas”- en la misma “profunda crisis que la categoría de pueblo” (143).

²⁰ Este debate coincide con el interés global en los estudios del trauma, sobre todo en las academias norteamericanas y europeas. En el contexto argentino, se afirmó en un sector de la crítica intelectual –concretamente aquellos ligados a la revista *Punto de vista*- una defensa del mandato de duelo en relación a la historia de la violencia de la dictadura, en línea con la implantación “reorganizadora y fundacional (...) como expresión trabajosa de una experiencia moral y política común” del *Nunca más* (Vezzetti, 1998:1-7). En esa dirección critican como melancólica tanto la rememoración testimonialista permanente de los familiares de las víctimas de la dictadura, como aquellas obras que consideran prototipos del discurso nostálgico de los setenta, entre ellos, *La voluntad*, de Eduardo Anguita y Martín Caparrós y el film *Cazadores de utopías* de Blaustein. Con respecto a este último, véase el artículo de Carlos Altamirano (1996), que sigue la misma línea de argumentación de Aguilar. Consultar también los libros de Idelber Avelar (2000) y de Christian Gunderman (2007)

²¹ Este movimiento crítico indistinto entre ficción y documental es utilizado por Aguilar en apoyo de su argumentación. Pero por otro lado, ratifica la paridad creciente entre estos formatos fílmicos a partir de la libertad con la que el género documental se apropia de las formas de la ficción y el ensayo.

Más abajo amplió mi propia perspectiva sobre la relación entre estos conceptos – tanto el de “retorno” o “repetición”, como el de populismo, oscurecido con la sospecha de su cercanía con el peronismo- y sus representaciones. Antes, creo necesario enfatizar que las películas de los años de recuperación democrática iniciado en 1983 tendieron generalizadamente, en respuesta a una suerte de mandato político, a enfocar los hechos de la historia reciente y la denuncia de las injusticias cometidas. Algunos realizadores recurrieron a estilos estéticamente devaluados, con mensajes directos y “alegorías nacionales”.²² En efecto, la adecuación entre las imágenes y el principio de realidad –o imaginación artística e historia del horror- que parecía solicitar aquella etapa tendió a manifestarse en una serie de películas que tradujeron con las reglas del espectáculo las consecuencias del terror político-social, a las que representó -sometió podría decirse- bajo el molde de la violencia formal de alguno de sus géneros narrativos. De todos modos, para una sociedad que con la ruptura de la oscuridad y el silencio quería *saber*, las ficciones cinematográficas coincidieron en añadir su cuota interpretativa, o simplemente informativa, a la circulación de discursos sociales sobre los procedimientos genocidas y sus víctimas. Tras un período de no ver nada, las imágenes del cine podían permitir verlo todo. Había una “tremenda necesidad de verdad”, como definía Rosellini el clima social en la época de *Roma ciudad abierta* y *Paisá*: en la convicción de que el cine es un arte realista y le es difícil, por lo tanto, renunciar a mostrar la “verdad” cuando se hace memoria de la historia, su arte consistió en hacer surgir imágenes donde no se había visto nada.

En los años post dictatoriales las vías de la creación cinematográfica intentaban revelar imágenes de lo que había permanecido oculto con procedimientos y estilos heterogéneos. En el conflictivo vínculo entre historia y ficción la literatura o el teatro cuentan con la palabra para dirimir distancias con lo referido, mientras el cine difícilmente resigna su básica disposición hacia la mostración.²³ El discurso crítico, el mediático y los espectadores se inclinaban a aceptar, como en tiempos de posguerra, la

²² “Alegoría nacional” es una categoría de Frederic Jameson para definir las producciones estéticas del “Tercer Mundo” que particularmente desarrollan formas alegóricas de representación con respecto a sus contextos de modos diferentes a las maquinarias de representación hegemónicas. La historia de los destinos individuales privados es siempre una alegoría de las situaciones públicas de disputa en la historia y sociedades del Tercer Mundo”. La noción generó innumerables réplicas y polémicas. El mismo Jameson se hizo cargo de las críticas y sostuvo su punto de vista en un artículo publicado en la *Revista de Crítica Cultural* (1993), donde rescata junto a otros autores africanos, el funcionamiento alegórico en la película *El viaje* de Fernando Solanas.

²³ Ricardo Piglia (1993) describe el funcionamiento alusivo de la ficción literaria - aún la más realista, como lo es *El matadero* de Echeverría, al que se refiere en ese ensayo - para inscribir una historia de la violencia argentina como “Marcas en el cuerpo y en el lenguaje, antes que nada, que permiten reconstruir la figura del país que alucinan los escritores (y que) deben leerse a contraluz de la historia ‘verdadera’ y como su pesadilla”.

exposición directa de esa verdad, sin buscarla entre los pliegues de una operación narrativa o de complejas formas visuales. En el campo de la ficción literaria se multiplicaron, en cambio, los esfuerzos por metaforizar el terror de la dictadura; y de allí surgieron lecturas sobre representaciones cuyos presupuestos pudieron aplicarse también a un núcleo reducido de películas.²⁴

Pero resulta clave reconocer la preocupación de un núcleo de realizadores por encontrar los dispositivos formales adecuados para referir la realidad histórico política, concientes de la imposibilidad de utilizar en ese momento de profunda rajadura histórica, modelos, parámetros o alternativas de una construcción anterior. La revisión del pasado inmediato en todas sus facetas fue el compromiso ineludible que toda una generación asumió en todos los campos artísticos, en principio en lo temático. En la Primera y Segunda parte de este trabajo analizaré la variedad de operaciones estéticas con los que el cine de “autor” llevó a cabo esta tarea. Entre ellos Solanas -cuya producción en los primeros años de la posdictadura no exhibe la pedagogía militante ni la intención concientizadora que imprimió a sus primeras películas-, Favio, Stantic, Filipelli, o guionistas como Juan Pablo Feinman y Miguel Bonasso, todos ellos representantes de una generación cuya experiencia política y cinematográfica venía de los años setenta.

6. Peronismo, populismo: un debate estético

El problema sigue siendo cómo se narra el pasado. La vacilación en el plano estético es semejante a la de las discursividades políticas, testimoniales, periodísticas, jurídicas, filosóficas, que en Argentina todavía están en búsqueda de lo que aconteció. Con la desaparición de una generación política en los años setenta, además, falta una parte de los protagonistas del campo que podría narrarlo. Entre los temas de una política de la memoria que hoy siguen en disputa figuran centralmente las narraciones en pugna sobre los años setenta, el desmontaje de los relatos que componen ese pasado, la revolución

²⁴ Al analizar las ficciones que, desde diferentes lenguajes, exploraban períodos históricos del pasado para extraer claves sobre el presente, el historiador Tulio Halperín Donghi incluyó, por ejemplo, a *Camila*, de María Luisa Bemberg (1984), que con énfasis melodramático refería un episodio situado durante una tiranía emblemática como la de Juan Manuel de Rosas en el siglo XIX. La violencia política fue también la base de sucesivas ficciones filmicas que aludieron a las relaciones entre víctimas y victimarios por medio de narraciones fuertemente codificadas. El género de la intriga policial (*En retirada*, 1984, Juan Carlos Desanzo y *Revancha de un amigo*, 1987, Santiago Oves), o la exposición obscena de la tortura sobre cuerpos adolescentes (*La noche de los lápices*, 1986, Héctor Olivera). La alegoría en su vertiente individual y paranoica (*Los enemigos*, 1983, Eduardo Calcagno, *Darse cuenta*, 1984, Alejandro Doria), el grotesco como alegoría social (*Esperando la carroza*, 1985, Alejandro Doria), el melodrama en los que prevalece la perspectiva de las madres, ya sea por el acceso a la verdad del robo de niños por los victimarios (*La Historia oficial*, 1985 Luis Puenzo), o en la búsqueda de hijos desaparecidos (*La amiga*, 1989, Janine Meerapfel).

como horizonte que quedó atrás después de ser el corazón de la modernidad y del cambio histórico, la reivindicación de las experiencias populistas en América latina, criticadas desde la derecha y desde la izquierda, entre otros. En esa trama que liga historia y memoria, las reconstrucciones del peronismo que tienen lugar en la última década a cargo de diversos géneros fílmicos, ensayísticos y literarios apuntan a descifrar su potencia de definición histórica y cultural -en tanto forma parte de la derrota de un campo político- o explorarlo como fuente de mitos y conjunción de múltiples retóricas.

“Lo que persiste del peronismo es la identidad de un dilema”, dice Horacio González que en *Perón. Reflejos de una vida* (2007), define a ese movimiento y a su líder como un “seudotratado de retórica” (9).²⁵ En los iniciales períodos presidenciales del peronismo, subraya el uso de una pedagogía social que encontraba sus “cánones inagotables en las épicas operarias del siglo, en el poder de la técnica y en la felicidad comunitaria” (17).

“Pero tampoco es posible ignorar que esta propaganda de masas –obviamente tomada de todos los movimientos sociales del siglo veinte que ya la habían ensayado(...)– suponía una didáctica que en su momento reclamó las máximas realizaciones del diseño popular de imágenes y de las simbologías combatientes para la congregación de almas. En este punto el peronismo es una de las estaciones más dramáticas de la publicidad política cuando el núcleo de problemas a ser transmitidos se establecía en un sentido fundamental: *el realismo de estado, el utopismo del bienestar* “(subrayado original, 2007: 17-18)

En estas consideraciones asoma el principio benjaminiano de “estetización de la política”, en conexión con procedimientos (épicas obreras, poder de la técnicas, felicidad comunitaria, diseño popular de imágenes, simbologías combatientes) que repolitizando una estética, conforman el mapa temático y visual de las películas analizadas en la Primera parte de este trabajo. Entre cultura política e íconos publicitarios, aquel dispositivo en su conjunto es convocado por Leonardo Favio, que en *Perón. Sinfonía de un sentimiento* (1994-2000), restablece narrativa y visualmente el universo de realizaciones de los primeros gobiernos peronistas. Por su parte, la promesa

²⁵ Como uno de los ejemplos del estilo de articulación textual practicada por el peronismo, González señala que quien escribió *La razón de mi vida*, el periodista español Manuel Penella de Silva, observó previamente con mucha atención la discursividad de Eva Perón. El sociólogo considera la escritura de este libro como “un logro extraordinario en la elaboración de un texto que surgiera de una voz que después aceptaba la mediación de un texto para a su vez inspirarse en él y obtener una posterior plusvalía”. Por esta razón, González da un paso más allá y señala que aun sin haber sido escrita por Evita, *La razón de mi vida* “es de Evita”. “Todo el peronismo es efecto de esta incautación autoral en nombre de una autoría reconquistada, ficticia pero de inmediato realmente recreada”. (2008)

de la técnica –el avión peronista- más las insignias y blasones repartidos en las imágenes de felicidad doméstica del mausoleo pictórico de Daniel Santoro, es recreado en el documental *Pulqui* (2007) por Alejandro Fernández Moujan. Las pinturas y dibujos de Santoro tienen su punto de partida en el arte de rediseñar la gráfica, la imaginería y la fuerza onírica del peronismo, inspirado a su vez en modelos artísticos heterogéneos. Según Eduardo López, ese espacio simbólico “que a la distancia algunos leen como una ficción, donde se representaban los sueños, las esperanzas y las pasiones de los desheredados, generó un formidable estilo gráfico, que es más un cruce de estilos (...) una apropiación y resemantización de diferentes modelos gráficos”(2006:16). Para este autor, el discurso visual del peronismo de los cincuenta sería divisible en tres cuerpos: “la didáctica alfabetizadota afectiva-infantil , la didáctica adulta-racional a través de la cual se comunicaba a los trabajadores los avances del proceso de industrialización y de la distribución de la riqueza (“la grandeza de la patria y la felicidad del pueblo”) y otra en que afiches y avisos desarrollaban una clara intención política persuasiva”.(18) En contra de la descalificación que suele recaer sobre esta gráfica, López argumenta que tales juicios provienen de “valorizaciones estéticas ajenas a las claves formales desde donde verse estas imágenes (que seguramente no son las de la belleza) o simplemente producto residual del odio histórico” (19). El ideal utópico del realismo socialista parece imponerse sin embargo en el diseño visual de la propaganda justicialista y que Santoro potencia pictóricamente con la idea del paraíso perdido. La escenografía de Estado repite por un lado “imágenes rituales del imperio peronista” (Horacio González , 2007: 64) , con una ambigüedad en la que los monumentos de la arquitectura oficial convive con las figuras de los líderes, el esoterismo metafísico y la heráldica peronista, como “símbolos rotos de la conciencia pública argentina”(64). Se ha calificado el arte de Santoro como *kitsch*, como surrealismo naïf, como “barroco desenfrenado” (Raúl Santana, 2005)- géneros que se aplicaron, entre otros a los materiales toscos de la literatura antropofágica de Osvaldo Lamborghini, de la de Copi, también los de la visualidad alegórica cristiana de Leonardo Favio en *Perón-*, en combinación con efectos paródicos. En este sentido, Anahí Ballent (2007) expresa que con estas imágenes paródicas Santoro enfatiza un peronismo de la felicidad, de la paz y la administración, y no de la liberación y la lucha. Ante la pregunta de si es paródico o irónico el gesto de Favio o de Santoro es posible conjeturar sin embargo que el gesto de recuperación de imágenes del pasado de parte de ambos –y también de Solanas- implica un movimiento de desplazamiento que puede involucrar tanto un homenaje como una

conciencia crítica de las convenciones artísticas y de las condiciones históricas del peronismo. Desarrollaré estas cuestiones en el análisis de las obras respectivas en el Capítulo III de la Primera parte.

En el marco del debate actual sobre el retorno histórico en el terreno del arte (retorno a temas, discursos e iconografías) en un tiempo en el que sentidos e ideologías parecen desmoronarse, Hal Foster propone acercarse a las obras estableciendo relaciones justas entre una época y otra, entre el presente de la obra y el pasado. “La comprensión histórica no debería depender del gusto contemporáneo, sino que parece requerir un compromiso con el presente, sea artístico, teórico o político” ((2001: X). Antes que pensar en el esquema del antes y después, causa y efecto, origen y repetición, la acción artística de retomar alternativas del pasado convierte las limitaciones de estos modelos en una conciencia crítica de la historia a partir de una elaboración reflexiva. Retomando la perspectiva freudiana que subyace en la idea de *repetición* o acción diferida ²⁶ (aquella que resignifica posteriormente un trauma del pasado), Žizek dice que lo crucial para distinguir en las dos operaciones artísticas, la original y la restauradora, es tomar en cuenta “el estatus alterado de un acontecimiento: cuando surge por primera vez es experimentado como un trauma contingente (...) únicamente con la repetición es este acontecimiento reconocido en su necesidad simbólica, encuentra su lugar en la red simbólica: es realizado en el orden simbólico” (1992: 94).²⁷ Estas observaciones son apropiadas para abordar la reescritura de la arcadía peronista emprendida pictóricamente por Santoro y en los materiales dispersos que reelabora y complementa Favio en *Perón* (no sólo en este documental, también en el peronismo de carácter onírico que construye en su ficción *Gatica* (1993), donde el pueblo aparece revestido de todos los signos de la imaginación sobre “lo popular”). Entre las figuraciones estereotipadas y a la vez herméticas de las imágenes que estos autores proponen, los procedimientos permiten que los referentes históricos emerjan de las sombras: tras el velo naíf de Santoro asoman los aviones descargando bombas, incendio y muerte, Favio reconstruye ese bombardeo a la Plaza de Mayo en 1955 dando un trágico protagonismo infantil a ese episodio de muerte. Favio, tanto como Santoro, retoman insistentemente la fantasmagoría del

²⁶ El estudio clásico de la acción diferida en Freud es el del historial del hombre de los lobos, “Historia de una neurosis infantil (Caso del “Hombre de los lobos””, en *Obras completas* (1972). Allí la vacilación narrativa de las escenas traumáticas revela la ambigüedad que existe entre una escena real, fantasmagórica o analíticamente construida.

²⁷ De la cuestión de la repetición en relación a la neovanguardia se ocupa con términos semejantes Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1987: 81 y 123)

bombardeo a la plaza. Para Horacio González, con estas alusiones ambos autores “devuelven la tragedia –esa genuina facticidad de la historia – a un encuadre grotesco y escolar –como nombres secretos de lo sublime y de lo barroco–, contribuyendo a darles matices de horror suplementario. Lo siniestro bajo embalajes vírgenes” (2007:29). El “avión del mal”, es en este caso la contrafigura permanente del otro avión, baluarte del progreso técnico del peronismo de los cincuenta y sujeto a las museificaciones estéticas que rodean en tiempos recientes las obras de Favio y Santoro.

Estas operaciones de “retorno” específicamente centradas en el aparato industrial y técnico del peronismo, están incluidas también en el último film de Solanas, *Argentina latente*. En vinculación con los dispositivos formales y narrativos de su obra anterior, (desarrollados en el capítulo I), este documental –al igual que todas las películas pre y posdictatoriales de Solanas, piensan los años del primer peronismo como depósito de ruinas y a la vez mitos. De este movimiento ofrece una versión histórica como drama clásico de auge y caída, pero con la vista puesta en una restauración posterior bajo el impulso de una reacción popular con aires de salvación nacional. Solanas rodea en *Argentina latente*, sin embargo, una dimensión del mito diferente a la de sus primeros filmes: esta vez como pliegue último que incluye una comunidad de hombres y tecnologías, donde la conciencia de la reparación parece aliarse a la técnica (entre ellas, la del cine). Las tecnologías mismas conforman en esta película de Solanas “una épica, o un heroísmo de cariz universalista, reapropiable por los pueblos, cuya epopeya es sacrificial (...), pero contiene siempre una reparación que le ofrece la comunidad tecnológica” (González 2007: 65). En la escena final de *Argentina latente*, la botadura de un barco en astilleros Río Santiago –con el impacto visual del *Potemkin* eisensteniano- vincula el Estado a la movilización social, representada en esta escena por una fanfarria marinera integrada por “los luchadores del pueblo”, que conjugan el compromiso reparador en el presente con la gestualidad de la militancia de los setenta. El cine ofrece así un carácter de panorámica reconciliatoria: su tecnología se ofrece como un marco de la comunión popular bajo una tecnología liberada (el barco está construido en el país), o al menos emancipada en esa instancia del control del primer mundo. Aunque, como sugiere el film, esa emancipación diste de ser política.

Mientras Solanas apela al mito racionalista, Favio despliega todas las variantes del mito angélico, fundiendo el peronismo en un molde cristiano. En su biografía de Perón, Horacio González observa paralelismos narrativos entre las tramas evangélicas y el peronismo bajo su forma de doctrina popular (2007:28), pero me parecen especialmente

productivas sus observaciones sobre los procedimientos “mitopoéticos y tecnológicos” empleados por Favio en su documental.

“Favio estruja materiales de otros relatos para crear una vasta alegoría de sufrimiento que una conjura diabólica infringe a un pueblo confiado y sencillo (...) Pero es con la forma del mito que la filmación habla. Así, relata una historia del sacrificio humano con las técnicas del montaje cinematográfico, con lo cual demuestra una vez más que éstas conjugan sus materiales con la misma metodología del mito: rearmando las ruinas de los hechos ocurridos, definitivamente incompletos o borroneados. El mismo sacrificio –la propia idea de sacrificio– se instala homóloga al montaje y al mito” (2007: 29)

Estas consideraciones del mito como montaje de relatos que aspiran a la verdad,²⁸ definen una de las posiciones en debate en Argentina respecto de las estéticas de alguna manera relacionadas con el peronismo. Desde un enfoque opuesto, las narraciones míticas –entendidas como una vía falsificadora de la realidad y como una de las herramientas ideológicas del “populismo”– forman parte de los argumentos destinados a impugnar las derivaciones actuales, tanto políticas como estéticas, relacionadas con aquel movimiento.²⁹

La noción de “populismo” en el marco de las representaciones peronistas en el presente es mencionada en el desarrollo de este tercer capítulo que venimos considerando. Las disputas culturales centradas en diversas interpretaciones de este término y de sus derivados cuentan con antecedentes culturales connotados en Argentina –sobre todo en momentos de remisión obligada de lo estético a lo político, como sucedía en los años sesenta y primeros setenta, según planteamos más arriba– pero continúan operando en los debates culturales contemporáneos, con fuertes intervenciones destinadas a la descalificación ideológica del “populismo”, especialmente en los aspectos políticos tanto como culturales del presente latinoamericano, marcado por la presencia de nuevos

²⁸ No retomaré aquí la compleja metodología mítica, desplegada por exponentes célebres, desde Marcel Mauss a Claude Lévi- Strauss. Véase Lévi- Strauss, Claude (1971), “Introducción a la obra de Marcel Mauss”. Cuando se produce una conjunción de ambos – por ejemplo, Solanas mitificando la tecnología como factor de progreso nacional futuro, pero enfatizando a la vez su nacimiento en tiempos de la arcadía fundacional del primer peronismo– casi siempre se beneficia el primero de los términos, el mito. Y estamos frente a un hecho especialmente vinculado al pensamiento estético que reunifica el lenguaje por medio de una apelación al primitivismo lúdico y creador. Me interesa también rescatar la cercanía de los argumentos de González sobre Favio citados en el texto con los de Frederic Schelling (1990), cuyas premisas en revalorización de los mitos como *verdad* tienen base en la estética del romanticismo. Descartando las interpretaciones positivistas y el historicismo lineal, Schelling pretende descubrir lo racional en lo ‘aparentemente irracional’, hallando sentido en lo que aparentemente no lo tiene. Y son esos sentidos frágiles de las narraciones mitológicas que se anudan luego los sentidos de la historia: “ (...) Si un pueblo recibiera su mitología en el curso de su historia resultaría que tendría una historia antes de tener una mitología. Pero ocurre generalmente lo opuesto: no es gracias a su historia (ni en su transcurso) que recibe su mitología, sino que al contrario, es la mitología la que determina su historia, o mejor dicho no la determina sino que constituye su destino... la suerte que le corresponde desde sus orígenes” (1990: 72)

²⁹ Por ejemplo, el análisis de Anahí Ballent (2007) del documental *Perón* de Favio y de la obra plástica de Daniel Santoro, en “La traición de las imágenes. Recuperación del peronismo histórico”.

liderazgos.³⁰ El campo de uso del término es muy amplio y pertenece tanto a la cultura política como a las ciencias sociales, la variabilidad de interpretaciones concedidas a este concepto lo cargan de sentidos diversos.³¹ “Populista es un anatema que se carga de sentidos según la posición estética y política –o política, luego estética– que quien lo emite sostenga como legítima, auténtica, correcta (...) y por oposición a ella”, describe Dalmaroni (2004: 28), en su exhaustiva reseña de los debates enmarcados en esta problemática en el campo literario e intelectual progresista argentino del último medio siglo.

Lo que me interesa destacar de esta noción es la correlación que su significado establece entre presupuestos políticos –en los cuales el peronismo es la clave de referencia para el caso argentino, con su específica caracterización de lo “popular”, y del “pueblo”– y su transferencia al plano estético. Es decir, que impugnaciones en el terreno político-

³⁰ Nicolás Casullo historiza los debates políticos argentinos en torno de esta cuestión y la relaciona con las actuales perspectivas críticas que merecen los gobiernos de países de América Latina (2007). “El recelo a esas ideas nacionalistas “míticas” sobre un pueblo homogéneo y compacto amenazado por enemigos internos y externos, siempre crispó (en Argentina) al marxismo, para el que todo populismo fue política burguesa que excluía la lucha de clases, conciliaba el conflicto social y carecía de base teórica materialista que lo emparentase con la verdadera revolución en la historia. Esta línea se prolongó como un clásico de las polémicas del siglo XX hasta los ’70’ (...) Sin embargo, en el nuevo marco político intelectual latinoamericano que se gestó en los ’60 con el triunfo del castrismo y las heterodoxias populistas del Movimiento 26 de Julio, las divergencias y polémicas entre reformismo y revolución, entre socialismo y nacionalismo, entre clase y movimiento (...) entre marxismo y peronismo, replantearon la comprensión histórica de los populismos de Lázaro Cárdenas, Haya de la Torre, Perón, Getulio Vargas (...) En este largo proceso político y teórico se desgarraron las diferentes lecturas de una de las problemáticas más fecundas y propias que expuso el continente americano en el siglo de las masas”.

De esas discrepancias y coincidencias se puede componer una figura del populismo latinoamericano, entre las que enumera: “(La) Recuperación de formas de la cultura popular, de mitos patrióticos vencidos, de tradiciones colectivas, de formas arraigadas de identidad nacional. (La) Remoción de mundos simbólicos culturalmente instituidos y promoción de nuevos relatos críticos explicativos de la biografía del país”

Para este autor, la caracterización actual del populismo latinoamericano, vuelve a ser, como en los años ’40, un peligro potencial de intenciones “comunista” o “fascista” (...) antigua narrativa enunciada por una democracia patrimonialista a cargo de pensadores liberales selectos que perciben la *polis* amenazada, en tanto el populismo lesiona la calidad política de la República, genera rencores sociales que se pensaban hoy superados con el fin de las ideologías”.

Para la politóloga Chantal Mouffe (2008), en línea del pensamiento de Ernesto Laclau sobre la construcción de hegemonía, esta idea de la política como juego formal de equivalencias ideológicas subyace en las críticas que en términos “morales se dirigen a los gobiernos condenados como “populistas”. “Es una clara manifestación post-política ligada a la hegemonía cultural del liberalismo y tiene que ver con el abandono de la política en términos de adversarios, entre izquierda y derecha (...) .La política siempre se define en términos nosotros/ellos. Una identidad colectiva, un “nosotros”, no puede existir sin determinar quién está afuera. Dado que la política tiene que ver con un nosotros/ellos, cuando uno no puede definir esa oposición en términos políticos, termina haciéndolo en términos morales.” En el actual paisaje político global esto se manifiesta para Mouffe de dos maneras: “en el ámbito internacional, para aquellas corrientes que estamos criticando, los “ellos” son los terroristas, los enemigos de la civilización. Y, en política doméstica, los “ellos” son la extrema derecha, el fascismo, esa especie de enfermedad moral que se considera que siempre existe y siempre está por surgir (de ahí que) todos los que están influidos por la ideología liberal no pueden tener ninguna simpatía por el populismo y no lo pueden entender.”

³¹ Ernesto Laclau (2005) ha desarrollado un análisis exhaustivo sobre la cuestión del populismo. Considera que la noción “siempre estuvo ligada a un exceso peligroso, que cuestiona los moldes claros de una comunidad racional” (10). A lo largo de su último libro revisa toda la literatura sobre esta noción, despliega consideraciones acerca de la emergencia de las identidades populares y analiza las limitaciones en la constitución de dichas identidades. Laclau sostiene que “El populismo es, simplemente, un modo de construir lo político” (11) .En ese sentido, no tiene ninguna unidad referencial porque no está atribuido a un fenómeno delimitable , sino a una lógica social cuyos efectos atraviesan gran variedad de fenómenos.

ideológico resuelven problemas estéticos que no se reducen a la política. Para eludir estas alternativas de simplificación de los problemas, desarrollo y justifico en los artículos de la primera sección un dispositivo crítico aplicado a la relación expresiva entre las cuestiones señaladas y la forma cinematográfica.

7. Mutaciones de la política: Familia, memoria y representación

El vínculo entre política y representación en principio asume los dos sentidos de representación. En su sentido político, la representación actúa como delegación de una voz y de un lugar: el del representante que habla por y representa a los representados-as. en su sentido estético, la representación funciona como una construcción discursiva y/o ficcional que participa de un sistema de representaciones posibles y en conflicto dentro de un estado particular de la cultura. la representación como problema teórico resulta entonces fundamental para abordar este tema.³² Pienso en el cine como un discurso social privilegiado que construye de manera específica, es decir, según procedimientos que le son propios, representaciones que pueden entrar en diálogo y confrontación con las producidas en otros campos. en tanto el registro visual trabaja y metaboliza sentidos provenientes de diferentes niveles de la realidad –entendida ésta como mundo físico y a la vez entramado de relaciones sociales– tiene la capacidad de producir alternativas diferentes para las construcciones hegemónicas y de elaborar nuevas representaciones.

desde otro punto de vista, toda representación hace presente, pero no necesariamente restituye o repite. “El *re-* del término “representación” no es repetitivo, sino intensivo”, dice Jean-Luc Nancy (2006: 36), para sugerir que la representación es una presencia presentada, expuesta, exhibida, destinada a la mirada de alguien.³³ El juego de paradojas

³² La historia filosófica del término y del concepto es verdaderamente extensa. El concepto de representación es central en el campo de la estética, contiene y delimita tanto una historia de debates como una historia de concepciones divergentes respecto del arte. Desde la teoría de la mimesis de Auerbach a la teoría del reflejo de Lukács y desde las posiciones antirrepresentativas del posestructuralismo hasta la vuelta al valor de la representación de los Estudios Culturales. En este sentido se podrían definir dos trayectos. Un arco muestra el camino que va desde la propuesta de una obra artística –literaria, pictórica o fílmica–, que retoma y representa bajo formas y procedimientos particulares un orden externo a ella y, en este sentido, aporta un conocimiento de ese orden, a una concepción del lenguaje y del texto artístico como un juego de significantes que remiten unos a otros en un mecanismo de producción de diferencias internas y específicas. Se trata, en suma, de la *mimesis*, cuyo solo nombre reúne un conjunto de valores que iluminan toda la cuestión de la representación. El otro arco, el antirrepresentativo, podría sumar a esta valoración de procedimientos y dispositivos textuales la valoración del lugar de enunciación de esos discursos, sus entramados de poder y la construcción de identidades que posibilita.

³³ De este sentido proviene el uso filosófico y psicológico del término: la representación mental o intelectual, en el cruce de la idea y de la imagen, no es en principio una copia de la cosa, sino la presentación del objeto al sujeto, es decir, la constitución del objeto en tanto tal. Respecto a este núcleo se han cristalizado los mayores debates del pensamiento moderno, los de los empirismos e idealismos, los del saber científico y el conocimiento sensible, los de la representación política y la representación artística. (Nancy 2006: 37)

y contradicciones enlazadas en torno al sentido o a la verdad en la historia occidental de la representación figurativa, se teje en ese esquema de presencia y ausencia producido por el dispositivo representativo de la imagen. Esta problemática es central en la economía figurativa del cine, arte de la reproducción por excelencia, “condición que favorece su reducción mimética y la relación inmediata de las imágenes con su proveniencia, como si los fenómenos pudieran por un instante equivaler a su registro”, dice Nicole Brenez (1998: 11). Desde el lugar del observador/cámara, poner en juego la distancia existente entre aquel que mira y lo que es mirado, es una interrogación que se presenta como radical en épocas de la abolición de distancias por el uso generalizado de cámaras, mini cámaras y de circulación indiscriminada de imágenes. En la representación filmica del duelo y la memoria que se realiza en *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), por ejemplo, la indeterminación lo tiñe todo. Las palabras y las imágenes, pese a estar captadas “objetivamente”, o precisamente por eso, liberan su ambigüedad natural, la pantalla misma actúa de máscara y lo que oculta rivaliza con lo que se ve o con lo que se dice. Los signos de la puesta en escena no precisan una sola dirección de significados, sino que exponen el trayecto indeterminado del ejercicio de la memoria. No hay una vía estética unidireccional o totalizadora en la construcción de determinados dilemas humanos.

La lógica figurativa del film es construida con dispositivos visuales y narrativos que más allá de exhibir el mundo, lo exponen en su valor “simbólico”. Para Michel de Certeau, un gesto o un acto simbólico es “algo que *significa* más de lo que hace” (1995: 32).

“Una acción simbólica no cambia nada, crea posibilidades relativas a imposibilidades admitidas y no dilucidadas (...) Manifiesta una articulación entre lo dicho y lo no dicho (...) La palabra, convertida en ‘lugar simbólico’ señala el espacio creado por la distancia que separa a los representados de sus representaciones, a los miembros de una sociedad y las modalidades de su asociación. Es a la vez lo esencial y la nada, puesto que anuncia una dislocación y un vacío (...) se sale de las estructuras, pero para indicar lo que les *falta*, a saber la adhesión y la participación de los sometidos” (subrayado original, 35-36)

Retomaré más adelante los términos de esta descripción de De Certeau –dirigidos a las manifestaciones públicas del 68 francés- en relación con las figuraciones simbólicas de la revuelta popular durante los estallidos populares de la crisis del 2001 en Argentina.

Por ahora, rescato su énfasis sobre aquello que desborda la representación para llenar de sugerencias y evocaciones los bordes más difusos de lo narrado (en el caso del cine, a través de la doble vía, visual y sonora, de lo “representado”) y así descargar la potencia expresiva del suplemento de connotaciones laterales. Esta potencia expresiva se manifiesta en las imágenes como acto crítico a partir de ellas mismas, desde el punto de vista de las cuestiones que exponen y sobre todo desde el punto de vista de las cuestiones que crean.

Las imágenes crean lo político desde las cláusulas representativas de la ficción, desde la realidad material del mundo o con el registro documental de sus eventos. En ese intercambio representativo cine y política han reconfigurado sus relaciones a partir de las nuevas alternativas de expresión y los nuevos sentidos que rodean lo político. La política hoy no deja de relacionarse con lo colectivo, pero ha “privatizado” su expresión. No sólo por la utilización creciente de lo autobiográfico como canal expresivo que domina en la creación literaria y en el género documental, esta tendencia se percibe también en las representaciones cinematográficas –y literarias- de la célula familiar, núcleo temático que en el plano histórico político tuvo aristas particulares en Argentina durante las últimas décadas. No se trata, ciertamente, de una novedad estética: para David Viñas, “el juego antagónico intemperie/domesticidad que condiciona prolongadas secuencias” (2005:14) es uno de los rasgos presentes, en sus dilemas y contradicciones, desde el momento fundacional de la literatura argentina. En *Lazos de familia. Herencias cuerpos, ficciones* (Amado, Domínguez, 2004) se afirma que en los relatos familiares –sociales y también representacionales- se encuentran las coordenadas que exhiben lo social y cultural desde sus fisuras y que a la vez en sus enunciados se revela “el germen de la resistencia o los dilemas de un cambio (15-16). Allí se referencia la década del setenta como el inicio de “un encadenamiento familiar (...) que recorre como metáfora, ficción o consigna política la inteligibilidad cultural del presente nacional” (16). Esto implica pensar qué hace la política con las familias, es decir cómo ingresa la política en lo privado y, a su vez, cómo el mundo privado puso de relieve la singularidad histórica argentina. El ejemplo de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo es el más claro acerca del protagonismo de los familiares de las víctimas de la violencia dictatorial en asumir las prácticas más audaces y novedosas de la política en sus demandas de justicia y estrategias de reconstrucción de la memoria.³⁴ En la Tercera

³⁴ Josefina Ludmer observó que la organización familiar es la figura más frecuente en la cultura argentina abierta en el 2000, “una formación central que abarca todas las esferas”. La familia, para Ludmer es también “forma o

parte me detengo en el análisis de las estrategias de memoria desde las propuestas de Pierre Legendre quien considera la institución genealógica en términos de representación y también de Judith Butler que reformula las representaciones contemporáneas del parentesco a partir de una relectura de *Antígona*.

La filmografía de los principales referentes del nuevo cine argentino se orienta en el mismo sentido. Lucrecia Martel (desde su corto *Rey muerto* (1995) a *La niña santa* (2004), pasando por *La ciénaga* (2000), Pablo Trapero (de *Mundo grúa* (1999), a *Familia rodante* (2004) y los lazos que se agrupa en las comisarias de *El Bonaerense* (2002), Ulises Rossel (la familia marginal, fronteriza en lo literal y metafórico, de *Bonanza*, 2001), o Daniel Burman (la saga inter-generacional del barrio del Once de *Esperando al mesías* 2000, *El abrazo partido*, 2003 y *Derecho de familia*, 2005), Albertina Carri (*Barbie también puede estar triste*, 2001, *No quiero volver a casa*, 1999, *Géminis*, 2005 y *La rabia*, 2008) por nombrar sólo los títulos y realizadores más connotados de la generación surgida hacia finales de los años noventa. A la vez, estas películas no dejan de manifestar los equívocos y desasosiegos introducidos en el marco de esos vínculos por quienes alcanzan, en cada historia particular, el estatuto de “otros”, sea por su origen social, por rasgos de identidad sexual o simplemente por contravenir alguna norma social establecida. Porque si bien el familiarismo suele ser cómplice de los valores de la tradición, del conservadurismo y hasta de la reacción, ofrece también relatos donde asoma la denegación de la familia, de la filiación o de la pertenencia misma como algo adquirido.

El contrato generacional extendido entre la esfera familiar y la política, se ha convertido actualmente en un sismógrafo sensible en los discursos culturales - artísticos y mediáticos- no sólo argentinos, sino del mundo globalizado. La crítica francesa Catherine Grenier alude al modo recurrente en que diversas formas de arte se ocupan del tema de la transmisión, que “sacude hoy a una sociedad de hijos, sin padres y sin progenitura”. “Dónde están los padres? Quienes son los hijos hoy y qué se les transmitió?”, son algunas de las preguntas con las que interroga películas, pinturas e

mecanismo” ficcional, que liga temporalidades y subjetividades en formas biológicas, afectivas, legales, simbólicas, económicas y políticas (Ludmer, 2002). En la misma dirección, Matilde Sánchez, cuyas obras *El Dock* (1993) y *El desperdicio* (2007) son historias en clave familiar afirma que el tema, en su innegable complejidad es “algo muy propio de la historia argentina (...) La política cruza todo en un país, donde es muy grande la desmesura en la vida de las personas. La política hace que la vida de los argentinos esté muy condicionada. Como en toda sociedad mixta, la familia es una caja de resonancia del acontecer político” (Sánchez, 2008)

instalaciones de realizadores y artistas de su país (2004: 19). A su vez, la filósofa alemana Sigrid Weigel señala, entre las causas de esta proliferación temática en las creaciones culturales y mediáticas de su país, el renovado interés de las jóvenes generaciones por las acciones de las más antiguas. En su análisis, el contrato entre generaciones se revela un objeto de negociación en la esfera política, ya que afecta finalmente las redefiniciones tanto de la estructura del poder estatal como sus acciones. (2005)

Retomando los ejemplos fílmicos de cine argentino citados, en sus diversas opciones estéticas y temáticas aparecen invariablemente aludidos los universos familiares, más precisamente las problemáticas que se anudan y desanudan a través de las relaciones de filiación, de la relación padres-hijos (o hermanos-hermanas), como motor dramático de experiencias privadas y/o como metáfora extendida de los avatares de la sociedad. En *La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2005), Lucrecia Martel construye representaciones basadas en la observación minuciosa y distanciada del mundo claustrofóbico de desintegración familiar, cuya entropía latente conduce invariablemente al desenlace trágico o a la disolución de los principios que la fundan. La inercia de los cuerpos en lo privado, la intensidad de las sensaciones táctiles y sonoras sobre lo visual (materias húmedas, olores, texturas ásperas), organizan un circuito sofocante y detenido en el tiempo desde parámetros plásticos y narrativos que desarrollo más extensamente en el Cuarta Parte de este trabajo. La escena doméstica y las singularidades que la habitan no conforman en las películas de Martel modelos ni prototipos, pero en su conjunto devienen un dispositivo (estético) que pone en escena valores y climas del presente (histórico y político) de una comunidad.

No sólo las ficciones del cine argentino responden en etapas recientes a un patrón generacional en el que aparecen entrelazadas historias de época con subjetividad familiar. El modelo encuentra su rasgo específico en el género documental, que privilegió desde mediados de la década del noventa la escena de memoria y filiación, en la que biología y política emergen como cifra de la experiencia personal y estética de jóvenes realizadores descendientes de las víctimas de la represión y cuya producción estuvo sesgada por ese nudo inevitable que enlaza en nuestro país tragedia e historia³⁵. Me refiero a estas cuestiones en la Tercera Parte de esta investigación. Jacques Rancière

³⁵ Desarrollo una referencia extensa a este tema en “Figuras políticas de lo familiar. Una introducción”, en Amado A y N. Domínguez (comps.) *Lazos de Familia. Herencias, cuerpo, ficciones*, Buenos Aires: Paidós, 2004.

es uno de los filósofos que ha escrito de modo consistente, a partir del cine, sobre la política, la estética y del actual “viraje ético” de ambas. Sus ideas ofrecen un marco apropiado y revelador para analizar las representaciones de lo privado como marco espacial y temporal del duelo y la memoria.

El interés de su aporte para este trabajo reside en que no separa a la política del juego institucional, sino que considera a éste como un espacio amplio e inclusivo de actores y conflictos en el que la política misma puede entenderse como actos de reformulación o subversión de lo dado de parte de los ciudadanos. Para Rancière, la democracia, en su misma incompletud como sistema, genera zonas que ocupan los no representados, espacios que conquistan aquellos cuya parte es no tener parte, lo cual abre siempre el juego frente a lo político institucional (al que llama lo político “policiaco”). En este sentido, defiende que las opciones para esta intervención son mucho más amplias que las que ofrece la clásica disyuntiva entre una visión de la política como resistencia incesante (argumento central de la buena voluntad militante que asegura que “todo es político”, porque ve relaciones de poder en todas partes), o una visión lúdica de los espacios afirmativos de expresión artística, sostenida por quienes dan la espalda a la política y a sus juegos de poder (1996: 48-49).³⁶ Desconfiaba de la primera de las alternativas ya desde los años setenta, cuando en su rol de crítico y cinéfilo cultivado se ocupaba de las películas de izquierda y de las inquietudes que éstas deseaban asumir de cara a la sociedad y la historia y no dejaba de sospechar de la buena voluntad militante, del “comportamiento de los amigos/*voyeurs* del pueblo” (2005:95) que tendían a politizar en el mejor -y a menudo en el peor- sentido el contenido de sus ficciones.

La crítica a los principios esquemáticos de la doble opción—acoplarse a la política o darle la espalda- y la apertura a un vasto campo de alternativas es pensada por Rancière siempre desde la estética, que tiene una función determinante en el registro de la historia social. El cine ocupa un lugar privilegiado en su producción teórica, en el sentido que sus representaciones conectan con trayectorias marcadas indefectiblemente por la historia y por la política y cuyos ejemplos más actuales suele utilizar para razonar -con pesimismo- sobre el estado actual de la cultura y de la producción artística contemporánea.³⁷ A partir de la catástrofe en que han derivado las promesas de la

³⁶ Véase también de este autor *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca: Argumentos, 2002 y *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile: Palinodia, 2007

³⁷ En *El viraje ético de la estética y de la política* (2007), inicia su recorrido con las películas *Dogville* (2003, Lars Von Trier) y *Río Místico* (2003, Clint Eastwood). La indistinción entre inocencia y culpabilidad planteada en estos dos films y su diferencia con films y obras teatrales de los años cuarenta -en los que las distinciones entre el mal y el bien correspondía a claras distinciones políticas e ideológicas- es el punto de partida para el análisis que Rancière

modernidad, Rancière plantea que el arte en todos sus formatos sólo puede dar cuenta de un daño infinito. El punto mayor del desastre histórico es aludido con el panorama de exterminios del siglo pasado, el que estéticamente suele ser presentado como lo irrepresentable, lo prohibido, lo imposible (2007:36).

En la Segunda y Tercera parte de este trabajo me refiero específicamente a la cuestión de las formas y los límites de la representación filmica de la violencia traumática, punto de controversia contemporáneo a escala global y que en Argentina está concretamente ligado a la desaparición de miles de ciudadanos, a la memoria de este acontecimiento y al duelo familiar por las víctimas. La posición de Rancière respecto al problema de la visibilidad del sufrimiento extremo –semejante a la que sostienen Agamben (1998 y 2000), Nancy (2005) y Didi-Huberman (2005), también citados en distintos momentos de los abordajes que realizo sobre esta cuestión- es la que orienta mi enfoque de las figuraciones del trauma, el duelo y la memoria en el cine ficcional y documental argentino. En la dramaturgia de este tipo de abismo, los dispositivos artísticos se encuentran, en principio, ante el mandato estético de la irrepresentabilidad de determinados eventos y cuestiones. La idea de lo irrepresentable – categoría que para Rancière es central en el actual “viraje ético en la estética”(2007: 36)- tal como se formula, es debatida en términos específicos en torno al Holocausto, como evento inaudito y que por eso mismo plantea la dificultad (no la imposibilidad) de su representación, tal como desarrollo en la Segunda Parte. En la problemática aparecen confundidas nociones que se refieren por un lado a la proscripción que rodea al acontecimiento del exterminio, que algunos autores como Gerard Wajcman (2001), ubican en la categoría de lo sublime y por lo tanto en la línea de lo indecible, lo absoluto y por eso irrepresentable.³⁸ Por el otro, la cuestión alude a qué es lo que se representa y qué modo se elige para ese fin, es decir la distancia que se establece entre la realidad de un sufrimiento extremo y su representación artística. Este sesgo de la problemática es el que tengo en cuenta cuando en la producción de películas de la posdictadura establezco

dedica a las transformaciones formales y temáticas en la representación de un mundo cada vez más conflictivo. Estas producciones testimonian de la “catástrofe infinita e interminable” (2007: 36) que demuestran que todas las promesas de emancipación de la modernidad han devenido en mentira, crimen y exterminio organizado. El arte en todos sus formatos ofrece una “dramaturgia inédita del mal” (23), en el que la indistinción ha transformado el trauma en terror, y al terror en el reclamo –y el ejercicio efectivo- de una justicia fuera de toda norma, es decir una justicia infinita.

³⁸ Para Gerard Wajcman (2001) el arte de lo irrepresentable significa la muerte de la figuración pictórica, como la del *Cuadrado negro* de Malevitch y la película *Shoa* de Lanzman. Rancière discute tal caracterización de este film cuya representación del exterminio no muestra cámaras de gas, escenas de matanza, verdugos o víctimas. Pero estas sustracciones no indican una imposibilidad de representar, sino por el contrario, una multiplicación de los medios de representación (2007:39).

una distinción entre aquéllas que no separan lo ficcional de lo real en sus representaciones de la violencia (por ejemplo, el realismo visual de la tortura o el de la apropiación de niños quita dignidad al tema al ser representados con cuerpos ficcionales que imitan a las víctimas y verdugos en *La noche de los lápices* o *La historia oficial*, entre otras) y otras cuyos procedimientos sortean la proximidad excesiva con el referente histórico para inscribir formalmente las contradicciones y las indeterminaciones que rodean esos acontecimientos como ejecución de la memoria y del duelo. En esta vía estética analizo las representaciones testimoniales de *Arriba los crotos!*, *Un muro de silencio*, en la Segunda parte y los discursos testimoniales de los familiares de las víctimas y el film *Los rubios*, en la Tercera parte.

8. Figuraciones de la revuelta

¿De qué manera lo político se restituye a través de la emergencia de nuevos universos simbólicos? En el inicio de este siglo, las imágenes y escenas de la crisis económica e institucional argentina promovieron una variedad de narraciones en distintos lenguajes. La conmoción social de diciembre de 2001, acompañada de jornadas insurreccionales, añadió nuevos capítulos de violencia represiva a la constelación de memorias colectivas fundadas en épocas de excepcionalidad. El clima de convulsión popular unido al paisaje humano y social de la crisis, inspiraron un gran activismo simbólico en distintos manifestaciones del arte. Todos los lenguajes se movilizaron para expresar, de forma individual o a través de colectivos artísticos y con diversos procedimientos de representación, la realidad caótica de la crisis. La revuelta popular (la “pueblada”, como se califica estas manifestaciones en Argentina), se constituyó entonces como figura de cruce de lo político y lo estético. Animada por un fuerte sentimiento antipolítico, configuró escenas que revelaban un síntoma – la rebelión controlada de las capas medias, la furia de los marginales- y a la vez ofreció una fotografía de la sociedad que inspiró imágenes significativas en la creación artística.

En la Cuarta parte de este trabajo analizo estas imágenes, condensadas en determinadas figuraciones construidas en las artes plásticas, el teatro, el cine o en series de televisión: el “cansancio” como contrafigura del estallido (en el motivo de las camas, en la escena teatral, en la pintura e instalaciones de Guillermo Kuitca y de centenares de artistas plásticos), la “identificación” y “transmisión” (en el nuevo intercambio entre sectores y territorios sociales que asoma en las escenas mediáticas), la “precipitación” (en tanto

efecto de derrumbe, de caída) , la “imagen-síntoma” (por la que cuerpos, objetos y ruinas ofrecen en su literalidad un inventario óptico de la temporalidad y la experiencia de una etapa histórica). La revuelta misma es una figura de fuertes consecuencias políticas y estéticas, con su característica de “irrupción” como indica el título de ese apartado final. La irrupción, en su doble sentido de emergencia abrupta y de ocupación o invasión impensada, es un término con el que pretendo enmarcar las latencias, obstáculos y paradojas como efecto cultural de las acciones políticas.

Los alcances simbólicos del accionar colectivo en la revuelta fueron analizados por Michel de Certeau en relación al 68 francés, al que alude, precisamente, como “Una revolución simbólica” (1995). En la cita consignada más arriba, este autor menciona que el símbolo específico de los acontecimientos en Francia fue la palabra, o la toma de la palabra en ejercicio de la protesta.³⁹ En torno de este ejercicio y de las modalidades de asociación (políticas) que suscita, de Certeau sugiere alternativas de representación (simbólicas), ligadas a la acción contestataria, que “como todo acontecimiento comienza por ser una narración, a menudo autobiográfica: la del testigo” (47).

De Certeau, subraya las formas de la política que se manifiestan como estilo de acción, es decir aquellas que se manifiestan como participación y presencia. Julia Kristeva interroga la revuelta, en cambio, menos en su matriz de sentido en la cultura que en las operatorias que la actitud de revuelta promueve en el nivel de sujeto.⁴⁰

“La revuelta es nuestra mística, es sinónimo de dignidad para señalar una de las actitudes posibles. Pero sobre todo para señalar las lógicas en cambio (...) la revuelta no se realiza en el mundo de la acción sino en el de la vida psíquica y desde allí en sus manifestaciones sociales: escritura, pensamiento, arte (...) En la medida en que se trata de una mutación del vínculo del hombre con el sentido, esta re-vuelta cultural concierne intrínsecamente a la vida de la ciudad y tiene consecuencias profundamente políticas: plantea otra política, la de la conflictividad permanente” (1999:24-25)

En esta descripción encuentro la génesis de las figuraciones simbólicas que expresan tanto lo individual (las manifestaciones de la vida psíquica) como colectivas (las

³⁹ En la revuelta argentina hubo varias lenguas: el golpe de las cacerolas y la asunción colectiva de la palabra en las asambleas de la clase media; las movilizaciones por la ciudad de los piqueteros, que en su calidad de desocupados (o de restos de la clase obrera argentina) impactaron sobre la memoria entera de la sociedad. La consigna “Que se vayan todos”, resonó con la ambivalencia de un gesto antipolítico o, por el contrario, como una llamada imperativa para que el poder en retirada se convierta nuevamente en poder. Estas paradojas –en línea con las que señala Julia Kristeva como condición de toda revuelta (1998:24)- parecían anunciar un final de lo histórico político o inaugurar un principio, al mismo tiempo. Multitud, masa, clase, los conceptos comenzaron a trastabillar para designar al protagonista de la revuelta.

⁴⁰ En *Sentido y sinsentido de la revuelta* (1998) y *La revuelta íntima* (2001), aborda los pensamientos y escrituras que considera en revuelta (Sartre, Aragón Barthes, entre otros) porque intentan encontrar una representación (un lenguaje, un pensamiento, un estilo) de la confrontación del hombre con la unidad o con el límite de la ley.

manifestaciones sociales: escritura, pensamiento, arte) de la crisis. La noción de “figuración”, o sus correlatos de “figuras”, forman parte del arsenal de herramientas críticas y metodológicas –también ideológicas– de la historia del arte y de la estética en general, cuyo aporte al campo de las representaciones visuales pueden aplicarse a los enunciados fílmicos (constituido en términos de valores plásticos, enunciados narrativos y organización sintáctica). El término “figura”, en principio, tiene una gama muy amplia de acepciones que algunos autores estudiaron y desarrollaron en sus alcances semánticos, en su valor histórico y en su aplicación analítica.⁴¹ Georges Didi-Huberman, ofrece un ejemplo pertinente cuando afirma que “la tarea sobre el pasado es la de una arqueología sobre fragmentos de tiempo, donde la palabra *figura* nos permite componer ese tiempo que jamás puede ser el pasado –inevitable– sino la memoria” (*Ante el tiempo*, 41). La cita encuentra su pertinencia en que este trabajo constituye la memoria como un eje que articula, en el imaginario social y en su configuración estética, la violencia del pasado y el presente de la descomposición de las instituciones. En el análisis de las representaciones fílmicas de la Cuarta Parte, centralizo el interés en las figuraciones fílmicas del cuerpo –cuestión que como expresión y patología figurativa desarrolla Deleuze, quien identifica a la “Figura” con el “personaje” y los estados del cuerpo en su estudio sobre Bacon (2002: 13, 29, 51)–, la corporalidad como motivo u objeto hermenéutico para buscar, en suma, cómo una película construye lo que Nicole Brenez llama “una lógica figurativa” (1998: 14). La lógica que rige, por ejemplo, la desmesura interna y externa de la serie carcelaria de Adrián Caetano (*Tumberos*), o la invención de formas figurativas de lo inerte en las películas de Lucrecia Martel. En estos autores encuentro una síntesis primaria y frágil de las pulsiones, una figurabilidad más plástica, menos controlada y también más riesgosa de los “elementos ambiguos y reversibles” que para Julia Kristeva organizan, precisamente, las figuraciones íntimas de la revuelta (Kristeva, 2001: 109).

Su construcción radica en el juego visual y narrativo y a la vez en niveles de concreción de sentido subterráneos, que requieren –en términos de procedimientos metodológicos– la aplicación de convenciones interpretativas ligadas a la teoría de la enunciación, del

⁴¹ Erich Auerbach investigó en 1944 el recorrido de las distintas acepciones de “figurativo” y “figural”, versión francesa en *Figura* (1993), París: Belin. La fugacidad y la permanencia de las configuraciones visuales son abordadas por Siegfried Kracauer, en “La fotografía”, en *Estética sin territorio* (2006), Murcia: Colección de arquitectura. La distinción entre “Figura” y “figurativo” en el marco del abordaje de la representación plástica fue desarrollada por Gilles Deleuze en *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (2002), Madrid: Arena Libros

texto contradictorio, del significado sintomático, de la reflexividad, de la deriva del sentido.

9. Instrumentos

En lo que sigue privilegio la concentración de problemas teóricos y su anclaje en textos audiovisuales por sobre el simple listado de films o rastreo de problemas. En este sentido, me interesa mostrar las posibles vías de articulación entre teorizaciones y objetos de análisis; entre conceptos teóricos y abordajes críticos evitando la mera aplicación o ilustración de nociones; entre dimensiones simbólico-culturales y su manifestación política, entre representaciones del pasado e interpretación del presente. Es decir, entre estética y política como uno de los debates que fundan la cultura actual y que han estado presentes en el contexto argentino por varias décadas, alcanzando resoluciones político- formales muy singulares. En ese cometido, la teoría cultural y la mirada estética se cruzan con la intención de una razón política inconforme.

La constitución de los objetos de investigación - teniendo como premisa que estos objetos no están dados sino que son construidos por las operaciones críticas- se basa en la idea de que las significaciones no se definen en cada texto por separado, sino en su puesta en diálogo y en su interrelación. La selección de obras y autores -que se mencionaron en las páginas precedentes de acuerdo a su ubicación en las respectivas secciones de este trabajo- , no es exhaustiva y su abordaje responde a las coordenadas que expuse anteriormente respecto a la periodización establecida por las características que definen las sucesivas etapas histórico culturales de la postdictadura argentina.

Las herramientas particulares y/o adecuadas a cada objeto incluyen técnicas de análisis provenientes de la teoría y la crítica literarias y cinematográficas, de la semiótica y la narratología, del análisis del discurso, de la estética y teorías críticas de la cultura y de la filosofía. Su utilización intentará en última instancia, desarrollar una tarea hermenéutica, es decir, interpretativo-comprensiva de carácter teórico-crítico sobre los textos seleccionados con el objeto de participar e intervenir en las políticas del sentido que rigen la producción/interpretación simbólico-cultural de los discursos en circulación y que ponen en contacto paradigmas estéticos, éticos y políticos vinculados con los conceptos de política y memoria. Su figuración en diversos lenguajes y objetos -relatos sociales, testimoniales y ficcionales filmicos y, en menor medida, fotográficos, plásticos

y literarios- se sustenta en regímenes específicos de textualidad y/o visibilidad y en cláusulas de representación, que afectan los géneros expresivos y las posiciones enunciativas de los respectivos relatos. Esta perspectiva demandó una reelaboración de dispositivos de lectura y una sistematización de enfoques críticos para el análisis, para establecer sus respectivos procesos de producción de sentido y determinar la relación que tales representaciones sostienen con el marco histórico político contemporáneo.

Como expuse en pasajes anteriores de esta Introducción, las obras seleccionadas responden, de modo directo o desplazado, a la exigencia de eticidad en la representación de un pausado traumático y de un presente convulso. Todas ellas constituyen un campo simbólico en el que las crisis y mutaciones de la política manifiestan sus condiciones de emergencia a través de revelaciones específicas.

**PRIMERA PARTE. RELATOS DE LA ARCADIA. EL PERONISMO EN LA
POSTDICTADURA**

Persistencias de la Historia: del mito al simulacro

El peronismo crea siempre una tensión entre realidad y ficción

Daniel Santoro, en “Pulqui. Un instante en la patria de la Felicidad”

“Podemos decir de él lo que queramos. Proteo es inalterable a través de sus metamorfosis”, decía Ezequiel Martínez Estrada poco después de la destitución del gobierno peronista en 1955 y desde su proverbial encono con ese régimen (2005). A partir de entonces, transformando la amenaza en profecía cumplida, multiforme y mutante, el peronismo no cesa de desafiar el tiempo irrumpiendo cada tanto en el espacio político y cultural argentino a través de distintas versiones y géneros narrativos. Esta Primera parte enfoca las distintas variantes con las que ese movimiento popular, condensado en sus mitos y etapas históricas, reaparece en la narrativa cinematográfica desde la primera etapa de la postdictadura hasta la actualidad, en la que el género documental alterna las imágenes fílmicas con las del lenguaje pictórico de la obra del plástico Daniel Santoro, inspiradas también en la iconografía del primer gobierno peronista. Los autores de los films que considero en los sucesivos capítulos de esta sección, Fernando Solanas (*El exilio de Gardel*, 1985 y *Sur*, 1988, *Los Hijos de Fierro*, 1975, *Argentina latente*, 2007), Leonardo Favio (*Perón. Sinfonía del sentimiento*, 1996-1999), Alejandro Fernández Mouján y Daniel Santoro (*Pulqui. Un instante en la patria de la felicidad*, 2007), han vinculado su producción artística con su condición de intelectuales simpatizantes del peronismo.

En el análisis de estas obras sigo un argumento en el que confluyen contexto político y estética. En su desarrollo considero pertinente dar cuenta de las respectivas condiciones histórico sociales de aparición de las obras seleccionadas, para enmarcar el recurso que cada una de ellas hace de un mito (el peronismo como referencia política) y de mitos (las iconografías peronistas, mitos heroicos de la patria y otros de la narrativa popular), como máquinas de relato y a la vez claves políticas en tanto aquellos pueden interpretarse como signos de recuperación de un pasado utópico, sin cancelar por ello, en algunos casos, una visión de futuro.

En el primer capítulo demuestro, en la dirección mencionada, los modos del proceder narrativo de Fernando Solanas con el mito, desde las variables empleadas en su cine político durante los años setenta hasta el tratamiento que realiza en su documental más

reciente, pasando por las ficciones de la primera etapa de la postdictadura, en las que los héroes de la historia nacional alternan con los de la mitología de la cultura popular. El abordaje de las películas ficcionales de Fernando Solanas, subraya la utilización de figuras míticas en representaciones que envuelven la memoria en la recuperación de la Historia. La memoria sobre los eventos políticos del pasado histórico cercano y también lejano es el núcleo de los dos films de este realizador durante los años de recuperación democrática de los ochenta, ambos referidos al exilio, tanto interior como fuera de la patria, experiencia esta última que él atravesó como miles de argentinos durante el régimen dictatorial.⁴² Como se verá más adelante, estas películas recibieron interpretaciones dispares de parte del movimiento peronista, que en la recomposición de fuerzas emprendida en aquella etapa otorgaba a las obras de Solanas una particular relevancia.

Durante los años noventa, la cinematografía nacional inclinó su producción hacia las biografías de protagonistas de eventos históricos, preferencia que también caracterizó a otros campos expresivos. Privilegiando los hechos de la historia, cercanos o pretéritos, como fuente de las ficciones narrativas, numerosas obras literarias y filmicas en sus géneros ficcionales, documentales o testimoniales abrevaron en el terreno de la investigación periodística o histórica. Un intento de explicación de esta línea debe buscarse a través del análisis de los relatos en relación con el contexto político donde fueron producidos y con los procesos de significación del pasado dictatorial aún en curso. Como señalé en la Introducción de este trabajo, estos relatos emergen en la década del noventa compitiendo con otras narrativas disponibles sobre los sentidos atribuibles a la violencia del pasado inmediato, monopolizadas en los años ochenta por la “teoría de la guerra” sostenida por los militares y la “teoría de los dos demonios” defendida por el gobierno radical, frente a las cuales las organizaciones de familiares y de derechos humanos erigían la condición de víctimas de los desaparecidos por el ejercicio de la violencia estatal. El ciclo de la profusión de memorias, crónicas, ensayos, novelas y películas se abrió con la intención de rescatar la identidad revolucionaria de

⁴² La figura del exilio, en su doble dimensión de extrañamiento personal de la patria y de alusiones a la patria dividida, de ausencia obligada y de recuperación del territorio expropiado, fue abordada con estéticas disímiles por un conjunto de películas a lo largo de los ochenta. Entre ellas, *El exilio de Gardel* (Fernando Solanas, 1986), *Sentimientos. Mirta, de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura, 1987) y *Las veredas de Saturno* (Hugo Santiago, 1989), todas enfocadas en las alternativas del desarraigo. Otras se ocupaban de los dilemas éticos del regreso como *Los días de junio* (Alberto Fisherman, 1985), *Boda secreta* (Alejandro Agresti, 1988) y *Sur* (Fernando Solanas, 1989). Véase al respecto el artículo de David Oubiña “Exilios y regresos”, que aborda los distintos tratamientos que mereció este tema desde 1983. En *Cine Argentino de la democracia*, Claudio España comp. (1992)

los militantes de la década del setenta.⁴³ Este marco histórico cultural condicionó, por ejemplo, la interpretación de las películas dedicadas a Eva Perón cuya figura inspiró los documentales –no exentos de recursos ficcionales- *El misterio Eva Perón* (1995, Tulio Demicheli), *Evita. La tumba sin paz*, (1996, Tristán Bauer), además de la ficción biográfica *Eva Perón* de Desanzo. Este último film responde a los códigos implícitos en las representaciones ficcionales con personajes y acontecimientos tomados de la historia, que suponen una reconstrucción arqueológica y escenográfica de eventos y personajes del pasado, códigos sostenidos en contratos de lectura específicos con el saber previo de los espectadores. Pero determinado sector de la crítica no objetó la debilidad que puede atribuirse a los procedimientos estéticos del film, sino la intencionalidad ideológica que supuestamente subyace en la recuperación de una figura mítica del peronismo en la particular coyuntura socio cultural de los noventa. Sus argumentos son oportunos para abordar el tema –anticipado en la Introducción– de las condiciones de representación del mito en sus vínculos con el peronismo, en este caso en relación a las obras y sus autores.

La multiplicación de producciones desde la perspectiva peronista suele promover, en cada ocasión, interpretaciones que las relacionan con una más o menos solapada “operación” política, bajo el criterio, derivado del rechazo o la desconfianza que tradicionalmente despierta el peronismo, de ver cada obra como una maniobra de su retorno a la escena nacional. La coincidencia de la irrupción pública de voces testimoniales de la militancia de los setenta con una serie de manifestaciones artísticas centradas en su ícono más célebre, Eva Perón, condujeron a que éstas no se descifrarán en sí mismas sino como signos – que se interpretaron con alarma– del regreso de una generación asociada al peronismo y políticamente marcada con el rojo de la violencia.⁴⁴ Para Anahí Ballent (1997) por ejemplo, el film *Eva Perón* de Desanzo implica “una

⁴³ *Recuerdos de la muerte*, de Miguel Bonasso, *La voluntad*, de Martín Caparrós y Eduardo Anguita, los films *Botín de guerra* (1995, David Blaustein), *Montoneros, una historia* (1993, Andrés Di Tella). Para María Sonderegger, el cambio del escenario judicial a partir de los indultos presidenciales de Carlos Menem condicionó el relato sobre el pasado realizado por los numerosos testigos, muchos de ellos militantes sobrevivientes de los campos de clandestinos de detención. Esta autora analiza la relación y contraste entre los sentidos sobre el pasado vigentes en los ochenta y en los noventa, y señala que la notoria emergencia testimonial tuvo lugar en una coyuntura posterior a los indultos, que bloquearon los procesos judiciales iniciados en los ochenta, no sólo a los militares sino a los cabecillas de las organizaciones guerrilleras de los setenta, acusados a su vez por sus prácticas violentas.

⁴⁴ Entre los nuevos enfoques biográficos literarios de la figura de Eva Perón en la década del noventa, *Evita*, de Alicia Dujovne Ortiz (1995) y la más notoria –menos por la resonancia hagiográfica del título que por su repercusión editorial en varios idiomas–, *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez (1995); a la vez, tres películas que coincidían en llevar su nombre como título, pero diferían en su formato y en su visión del personaje (*Evita*, 1995, el musical de Alan Parker con Madonna; *Eva Perón*, 1996, la ficción semi-biográfica de Juan Pablo Desanzo con guión de Juan Pablo Feinman y el documental *Evita. La tumba sin paz*, 1996, de Tristán Bauer con guión de Miguel Bonasso pasaron de manera simultánea por las carteleras de Buenos Aires.

exaltación acrítica de la ‘Evita montonera’, invocando uno de los símbolos más conspicuos del peronismo violento de los años 70” (12). Su análisis detalla lo que considera una “estetización del mito” de parte de sus autores, cuya intención explica como una operación política –sustentada por la aparición simultánea del film *Evita. La tumba sin paz*, de Tristán Bauer, junto a la publicación de textos testimoniales o en clave ficcional de militantes de organizaciones revolucionarias del pasado inmediato⁴⁵–, operación que utilizaría la figura de Eva Perón, con el máximo revestimiento mítico conferido a esta figura por la imaginaria popular “para legitimar indirectamente las ideas, proyectos y acciones de los años setenta” (14). Así, el mito es interpretado por Ballent en tanto subterfugio político y cuya función, excluida del campo estético, respondería al objetivo -tan definido como discutible- de una concreta intervención político-ideológica. Define el mito en este sentido cuando dice que “los intentos por escudriñar sus verdaderos sentimientos (los de Eva) sólo logran recrear los mitos, en una operación que verifica la finalidad para la cual todo mito político es creado: sustituir la presencia pública del ser humano, construyendo en su nombre y lugar el nuevo conjunto de significaciones sociales que la política les ha asignado”.

En discrepancia con esta afirmación que ubicaría al mito en el lugar del “absoluto donde todo vale” y por el cual se perderían las fuentes de valoración o discernimiento, este trabajo defiende las cualidades del mito como uno de los relatos para repensar algunas claves de pasados esfumados, o de detener en algún punto de reiteración los flujos constitutivos de la historia Argentina (sin que necesariamente se trate de su versión épica redencional o salvífica). “La cualidad interpretativa en la que el mito pone en juego el presente, suscita la idea del pasado como mito a interrogar, a torcer, a reedificar o a negar”, dice Horacio González (2000: 157), acciones a las que el mito aporta momentos de revelación inesperada, puntos sutiles o evidentes dentro de un *continuum* que por su acción se acentúan creando el sentimiento de un “presente pasado” característico del relato mitológico (156). Me extenderé más adelante en estas consideraciones sobre el mito en relación con el cine de Solanas de los ochenta, y sobre todo, en torno a la recuperación de los mitos ligados al peronismo en las representaciones visuales de años más recientes.

El segundo capítulo de esta Primera parte alude a una nueva manifestación de narrativas

⁴⁵ Se refiere específicamente a *La voluntad*, de Martín Caparrós y Eduardo Anguita, 3 Vol. (1994-1997) y *El presidente que no fue*, de Miguel Bonasso

peronistas en diversos lenguajes artísticos. Antiguas y nuevas imágenes pictóricas, fílmicas y mediáticas inspiradas en aquel movimiento de masas circularon, en el presente cultural de la segunda década del nuevo siglo, por espacios tan impensados como un festival de cine y un museo dedicados a muestras de vanguardia, por escenarios teatrales y en series de ficción televisiva.⁴⁶

La simultaneidad de referencias con las que el peronismo emerge en la actualidad – más allá de que nunca dejó de constituir un permanente y productivo foco de inspiración literaria y de fórmulas críticas en registros tan mutantes como su objeto- se ofrece menos clara para asociaciones de índole ideológica o política con la coyuntura, aunque mereció nuevamente interpretaciones en ese sentido.⁴⁷ Su presente reaparición como experiencia estético-política y la visibilidad insistente de imágenes que lo tienen como referente, puede situarse en la Argentina de los inicios del gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007) para volver a ser pensadas o ser objeto de nuevas exploraciones estéticas. En este sentido este trabajo también se plantea esta cuestión en el marco del presente debate sobre el peronismo y postperonismo, las políticas de corte popular, las remisiones a un ideario nacional con el que se identifica el propio gobierno y las críticas de “populista” que recibe de parte de las posturas liberales y socialdemócratas.

Estas lecturas del presente político son formuladas teórica, crítica y políticamente desde pensamientos que ponen en primer plano el populismo o que privilegian esta categoría como modo de entender la realidad político institucional. Según los conceptos desarrollados en la Introducción, en este contexto de debates el “populismo” aparece hoy como un ideograma de alta negatividad para el curso de una memoria histórico social. En tal sentido, la reposición política del vocablo es construida como un eco

⁴⁶ En el 9° Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, Bafici, realizado del 3 al 13 de abril de 2007, se estrenaron los documentales *Argentina latente*, de Fernando Solanas y *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* de Alejandro Fernández Mouján y el plástico Daniel Santoro. A la vez, en el marco del mismo Festival se proyectaron las seis horas de *Perón. Sinfonía de un sentimiento*, de Leonardo Favio (1994-1998) en la retrospectiva dedicada a este realizador en el Museo de Arte Latinoamericano, MALBA. Simultáneamente, la televisión estatal presentó la virtualmente desaparecida segunda película de Solanas y Gettino *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971), donde el viejo caudillo, entrevistado por los autores en su exilio madrileño, realiza en 240 minutos un repaso minucioso de las políticas de su gobierno derrocado 16 años antes. Por su parte, la programación del canal del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, incluyó una “sitcom” en clave paródica, *Mi señora es una espía*, creada y protagonizada por Andrea Garrote, Rafael Spregelburd, entre otras jóvenes figuras relevantes del off teatral. La serie transcurre en el inmediato postperonismo del '55 bajo la estricta censura impuesta por los golpistas a su mención, desde el punto de vista de un ama de casa egresada de la “escuela de espías femeninas” del movimiento y que cumple tareas de apoyo a la resistencia entre decorados que reconstruyen los interiores domésticos bajo el modelo de la “felicidad justicialista”.

⁴⁷ Cf. el análisis de A. Ballent del documental *Perón* de Favio comparado con la obra plástica de Daniel Santoro, en “La traición de las imágenes. Recuperación del peronismo histórico”, *Punto de Vista* 87, Abril 2007

fatídico frente a figuras como la de Lula Da Silva en Brasil, Evo Morales en Bolivia, Rafael Correa en Ecuador, Hugo Chávez en Venezuela, Daniel Ortega en Nicaragua, los gobiernos de Néstor y actualmente de Cristina Kirchner en Argentina. De ese modo, el populismo -de acuerdo con lo desarrollado en la Introducción respecto al tema a través de autores como Ernesto Laclau (2005), Chantal Mouffe (2007) y Nicolás Casullo (2007)-, constituye una suerte de relato del mal en un presente regido por la lógica del mercado concentrado, por una visión de la política ultraformalizada, podada de conflictos y obediente del *statu quo* institucional como mandato central de la coyuntura histórica. Los medios de comunicación construyen cada día distintas versiones de alarma y tejen argumentos de condena ante lo que las usinas críticas ven como el “efecto retorno”: el regreso del “maligno” ser político populista latinoamericano originario de los años 40’ y 50’ (regresado en los 60/70) como la vuelta a nocivas políticas populares y a escenas que alimentaron las crónicas de masas del continente con ideas de liberación, contraviolencia a las dominaciones y cambio histórico como horizonte. Es decir, un retorno irracional de lo que se pensaba superado para las nuevas y buenas costumbres, ordenadas bajo la prédica de los grandes organismos internacionales (Mouffe, 2007: 14).

Desde este núcleo de debates mi intención es realizar una aproximación a la propuesta formal y temática de *Pulqui. Un instante en la patria de la felicidad*, de Alejandro Fernández Moujan, que registra el proceso de construcción a escala de un avión “justicialista” realizada por el artista Daniel Santoro, cuya obra pictórica, inspirada desde hace una década en la iconografía mítica peronista, ocupa también un lugar destacado en el film. Vinculados con esta obra, me ocuparé también del último documental de Fernando Solanas, *Argentina latente* y de *Perón. Sinfonía de un sentimiento*, de Leonardo Favio, a partir de las correspondencias que presentan respecto a la inscripción formal de la memoria del peronismo, cuyos elementos –que van de la Historia al mito y viceversa- continúan siendo pasibles de reapropiaciones y lecturas ya que llevan las marcas de cada presente en que aquellas se realizan.

El concepto de “retorno” es utilizado aquí en su matriz historiográfica y estética para aludir al rescate de acontecimientos y eventos del pasado peronista. Para Freud, el retorno remite a la estructura básicamente temporal de la subjetividad, conformada como una alternancia de anticipaciones y reconstrucciones de acontecimiento traumáticos. O como una acción diferida, por la cual un acontecimiento cobra su sentido a través de otro que posteriormente lo registra, lo recodifica (1972). La recuperación de

momentos utópicos del pasado peronista, condensada en el caso de estos documentales en la figura –metafórica y a la vez referencial- de un avión, promueve interrogantes sobre el alcance crítico de signos míticos que, duplicados en el presente, pueden devenir cita irónica o paródica.

Por otra parte me apoyaré en propuestas originadas en el pensamiento de Roland Barthes y Walter Benjamin para interpretar estas poéticas –o políticas de la representación- de volver al mito con los procedimientos estéticos del mito. De Barthes, su idea sobre las estrategias contraculturales que el mito posibilita; de Benjamin, su interpretación de la imagen mítica en el arte y las relaciones dialécticas entre presente y pasado que ésta posibilita.

CAPÍTULO I. SOLANAS Y EL PENSAMIENTO MÍTICO

1. Historicismo, mitologismo y vanguardia

El mito es tan sólo una vestidura del misterio, pero la mejor de todas. Es la fiesta que, repitiéndose, amplía el significado de los tiempos gramaticales y hace que el pueblo sienta como presente tanto el pasado como el futuro.

Thomas Mann (2001)

Al cabo de su exilio transcurrido en París desde 1976, Fernando Solanas se reincorporó a la escena del cine nacional en los primeros años de la postdictadura. Los *films* que realizó y estrenó en esa década y en la siguiente, fueron ficcionales. El díptico dedicado al exilio exterior e interior, *El exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1988), a los que se suma *Los hijos de Fierro* (1975), estrenado oficialmente en Buenos Aires en medio de estos dos títulos, marcaron el ingreso de Solanas a la ficción a diferencia del género documental con el que cimentó su perfil de innovador artístico y teórico del cine tercermundista hacia el final de los años sesenta y primeros setenta. Ya me he referido en la Introducción las características que presentaba el cine de Solanas y el del cine político en general durante esas décadas. Pero los films de los años ochenta demostraban que Solanas permanecía fiel no sólo a su estilo formal, sino también a una postura personal en relación con la política y la historia. En la propuesta estética de su retorno en estos años multiplica la utilización del fragmento, el collage visual o de géneros, entrelazados con intervenciones musicales en función narrativa y la presentación de arquetipos míticos que totalizan sentidos de la historia del peronismo como cifra de la historia de la patria, entre otros recursos de la amalgama vanguardista de su primera etapa.

La combinación entre ambiciosa y descarada de materiales dispares con la estrategia política de didactismo y activismo militante empleada en *La hora de los hornos* (1969) con formato documental, fue también el modelo de *Los hijos de Fierro*. En esta película Solanas tradujo, esta vez en clave alegórica y ficcional, el relato de la segunda parte de *La hora de los hornos*, enfocado en la historia del peronismo y la épica de la llegada de

las masas a escena.⁴⁸

Excesiva y directa en el uso de arquetipos peronistas y directa en la relación simbólica que establece con los personajes literarios, filmada como su antecesora bajo las mismas condiciones de clandestinidad en tiempos de dictadura y con la participación de militantes, entidades sindicales y estudiantiles, *Los hijos de Fierro* aparece hoy como un compendio de las figuraciones y obsesiones expresivas que Solanas desplegaría en su obra posterior.⁴⁹ Sus ficciones de los ochenta muestran una continuidad figurativa y temática en torno a la representación de arquetipos míticos (del repertorio nacional o popular peronista) en síntesis visuales y sonoras. Las murgas callejeras, los enfrentamientos, las persecuciones y matanzas se describen en cada film en clave coreográfica, las épicas personales de los resistentes se narran en secuencias musicales lúdicas y paródicas. Por ejemplo, la secuencia de la milonga candombe con la voz de Alfredo Zitarrosa que acompaña el duelo sostenido entre el viejo Vizcacha y el burócrata sindical Pardal en una partida de truco, tiene su réplica casi idéntica en el *clip*, también con aire milonguero, del sindicalista tartamudo del frigorífico Lisandro de la Torre en *Sur*. También se renuevan en cada película los lazos tendidos con la realidad histórica, no sólo la que quedó atrás sino la del futuro. En una escena de *Los hijos de Fierro*, muere el niño que elige acompañar a su padre en un enfrentamiento con represores (el hijo de Picardía, el vástago sindicalista de Fierro/ Perón). El furor de esa temprana rebeldía en cierto modo prefigura la de Victoria Walsh - hija del escritor Rodolfo Walsh y al igual que él, cuadro de la organización Montoneros en tareas de contrainformación clandestina- cuya muerte en manos del Ejército fue narrada por su

⁴⁸ Luego de exponer en la primera parte de *La hora de los hornos* todas las formas de opresión neocolonial en Argentina y Latinoamérica, la segunda, titulada "Acto para la liberación", inicia con la "Crónica del peronismo" sobre los avatares del peronismo y su líder entre 1945 y su caída en 1955, seguida por la "Crónica de la resistencia", donde describe las acciones de tenaz rebeldía de sus seguidores ante la proscripción oficial que sufrió en adelante ese movimiento y todos sus emblemas, incluido su líder en el destierro.

⁴⁹ Filmada en el país entre 1972 y 1974, Solanas realizó el montaje y posproducción de *Los hijos de Fierro* en el exilio, donde comenzaron sus primeras proyecciones. Se estrenó en Buenos Aires recién el 5 de mayo de 1988, una semana antes de su exhibición en el Festival de Cannes, donde fue seleccionada en representación de Argentina. La participación de destacados militantes del peronismo histórico en los roles centrales y secundarios, entre ellos la de Julio Troxler -ícono de la resistencia peronista, sobreviviente de los fusilamientos clandestinos de José León Suárez que siguieron al levantamiento fracasado del general Valle tras la caída de Perón y finalmente asesinado poco después de terminado el film por las balas de la Triple A en 1974-, agrega no sólo potencia emotiva a la trama, sino que afirma un género en parte heredero de *Operación masacre* de Walsh. "(Su) militancia de casi 20 años lo autorizaban a resumir la experiencia colectiva del peronismo en los años duros de la resistencia, la proscripción y la lucha armada", decía Walsh sobre el papel de narrador que él y Jorge Cedrón le habían asignado a Troxler en la versión fílmica de *Operación masacre*. Con estos personajes- soporte tomados de lo real, la experiencia histórico-política y personal se convertía en la base de una ficción que a la vez generaba elementos para interpretar la realidad. Al mismo tiempo, el dato trágico de su muerte (en la versión de *Los hijos de Fierro* estrenada en los 80 abre con una dedicatoria a Troxler y otros activistas participantes en el film asesinados en los 70s) convierte de alguna manera en mítica una elección estética construida con sus participaciones.

padre en el escrito “Carta a mis amigos” (1996).⁵⁰ Esta simetría generacional en la elección de una causa política y con ella un destino trágico, desaparece en los films de Solanas a partir de los ochenta. *El exilio de Gardel*, cuya narración está a cargo de la hija adolescente de la protagonista en un entorno de desterrados, inicia en su filmografía una serie que afianza la presencia y el punto de vista de los jóvenes descendientes de aquella generación militante, en tanto testigos de las ruinas de la historia pasada y con la libertad de elegir sus propios destinos. En el caso de *El exilio de Gardel*, por ejemplo, con la opción de sus padres de no retornar al país.⁵¹

La narrativa del conflicto y del enfrentamiento –entre nación e imperio, entre campo popular y poderes corruptos, entre pueblo peronista y militares- construida para Christian Gundermann (2007: 88) en *La hora de los hornos* desde una “transparencia simbólica y dialéctica”, cambió a “la opacidad alegórica” de la representación del peronismo proscripto en *Los hijos de Fierro*.⁵² En este film germina el perfil del exiliado varón que –de Orestes a Martín Fierro– arrastra el dolor de la extranjería y del no reconocimiento, condenado como los fantasmas a perder su nombre o sus rasgos, obsesionado por el peso de la memoria, la historia y la sangre fraterna vertida. Los resistentes accionan en el marco de la fábrica, siempre expuestos a la amenaza de la intemperie. El paisaje interior alterna con el del desierto, espacio primordial de la patria, abstracción geográfica y entorno mítico que enmarca los encuentros clandestinos y la separación de los hijos con el líder.⁵³ El territorio que habitan los desterrados de *El exilio de Gardel* y *Sur*, en cambio, es el de la ciudad. Las secuelas de la dictadura en el

⁵⁰ En “Carta a mis amigos”, Walsh (quien a su vez moriría poco después cercado en la calle por un grupo operativo de la Marina, bajo las órdenes del entonces Capitán de Navío Jorge Acosta) ofrece los detalles de la resistencia que su hija y unos pocos combatientes opusieron al ataque (150 soldados en tierra, tanques, helicópteros), hasta su muerte con rasgos singularmente épicos. Me refiero específicamente a esta escena en la Tercera parte, en el Capítulo “Del lado de los hijos”.

⁵¹ De hecho, la presencia de esta marca generacional se reitera en sus películas de la década siguiente. *El viaje* (1990), es construida como un trayecto de iniciación de un adolescente que desde Tierra del Fuego atraviesa el continente, sus países y sus realidades hasta llegar a Colombia. También en sus documentales más recientes: el plano sobre los edificios del poder financiero en la City porteña que inaugura *Memorias del saqueo* (2003) encuentra en seguida su origen en los ojos de una niña y la desolación inabarcable de esa mirada parece conducir el relato que sigue sobre la defección de los poderes y la revuelta popular. En *La dignidad de los nadies* (2005), el auxilio que presta un ex militante de los setenta a un joven “motoquero” herido durante la represión en aquellas jornadas del 2001, es el inicio de un relato sobre el cruce de experiencias entre dos generaciones y sus experiencias.

⁵² Véase el excelente análisis que Gundermann a “*Los hijos de Fierro* y la alegoría combativa” (2007: 78), en el capítulo dedicado a Solanas de su libro *Actos melancólicos*.

⁵³ En el prólogo de *Los hijos de Fierro* se formula un programa que amaga continuar con los enunciados históricos y reivindicativos de *La hora de los hornos*, con el fondo de un paisaje industrial lejano y brumoso. Pero los enunciados de ese inicio netamente documental encontrarán sus fundamentos políticos a través de la ficción que sigue, que narra “la separación de la familia de Fierro y su lucha por el reencuentro”. Otra línea de continuidad entre ambos, en *Los hijos*... vuelven las preguntas sobre las decisiones del líder: ¿Por qué resignar la lucha y marchar al exilio? ¿En ese momento límite debería haber armado al pueblo? Esta vez son formuladas como interpelación por los “hijos” y por eso en términos de duda más firme que en *La hora de los hornos*, donde el mismo interrogante era propuesto al debate de la audiencia en uno de los puntos de interrupción (y por lo tanto de inclusión del espectador en) del texto.

cuerpo social y en el de los individuos se experimentan en París o en Buenos Aires, como fragmentos visuales de una realidad que no logra reconstruirse como presente, asediada en cada caso por la imaginación de otro tiempo y otro lugar, el lugar del origen.⁵⁴ Y ese deslizamiento histórico, espacial y temporal que Solanas propone en sus películas de la década del ochenta se sustenta –en grados y dimensiones diferentes– con el recurso a los arquetipos míticos del peronismo como fuente iconográfica y narrativa y germen del sentido poético y político inscripto en cada caso. Se beneficia, sobre todo, de las particularidades estructurales del mito, en especial de lo que éste tiene de simbólico y de metafórico para referir realidades trastornadas en su tiempo real –es decir el tiempo ordinario, histórico– y aludir a un tiempo pasado pleno de acontecimientos y de personajes “sabios” que justifican esa exploración del pasado o su intromisión en el presente. La región del “antes”, en suma, representa el lugar de las causas originarias, la fuente de todo lo que ha sucedido “después”, aunque esas señales pasadas adquirieron una relevancia desigual en las películas de Solanas de los años ochenta.

El “mitologismo” como tema o antecedente de figuras populares inspiró a buena parte del nuevo cine latinoamericano de los años sesenta, en expresiones formales vanguardistas donde figuras de la tradición popular o regional folclórica, convivían paradójicamente con una problemática progresista de denuncia de los procesos de expoliación en el continente y de las contradicciones que subsistían (y subsisten), como capas oscuras de una modernidad fallida. Este régimen alcanzó su punto más alto en Glauber Rocha, desde a *Dios y el Diablo en la tierra del sol* (1964), hasta *Tierra en Trance* (1967) y *Antonio das Mortes* (1969) e incluye, en otro registro formal a Leonardo Favio desde *Juan Moreira* (1972) a *Nazareno Cruz y el lobo* (1975) y *Gatica*

⁵⁴ En las películas argentinas de los ochenta la ciudad de Buenos Aires no se muestra desde los referentes de modernidad con las cuales comparecía en las imágenes de los años sesenta, en tanto marco para el cruce de destinos personales y, en menor medida, como escenario de acontecimientos tramados por los poderes. En la literatura y el cine de la postdictadura, en cambio, la ciudad es atravesada por huellas ominosas, por marcas de la devastación acontecida. El antecedente más elocuente es Aquilea, imaginada por Borges y Bioy Casares para *Invasión* (Hugo Santiago, 1969), film que señala el grado cero de las estrategias simbólicas que el cine nacional se dio para aludir a la violencia política. En él, el ataque interminable y la resistencia igualmente tenaz cifran la lógica de todas las acciones desarrolladas en un espacio urbano donde cada dato visual (planos, mapas, cancha de River, bares, milongas) aluden a una Buenos Aires convertida en espectro y mostrada en el límite de lo fantástico. Esa polis es la que representará el cine desde los años ochenta, ahora devenida territorio de memoria y duelo. En las películas de Solanas el duelo asume, en lo visual y narrativo, el doble sentido del término: como evocación de los lugares públicos y privados donde transcurrió un pasado feliz truncado por la muerte y el terror (las imágenes fotográficas de Buenos Aires en blanco y negro, estaciones de trenes suburbanas, colectivos, calles, esquinas de barrio, faroles mortecinos, sombras de transeúntes, que surgen con música de Piazzola del arcón de Mariana en París, en *El exilio de Gardel*), y a la vez duelo como enfrentamiento mostrado desde sus perfiles míticos y a la vez siniestros (los luminosos conspiradores y resistentes peronistas que atraviesan las escenas nocturnas en las que Floreal, el protagonista de *Sur*, visualiza al salir de la cárcel las masacres acaecidas en ese paisaje recobrado).

(1993).⁵⁵ En estos autores, igual que en Solanas, la síntesis de historicismo y mitologismo, de realismo social y folclore utilizadas para estructurar el relato, ya sea como procedimiento artístico o como visión del mundo, coincidían con una evidente modernidad expresiva, basada en la indeterminación (espacio-temporal, en principio, por el relativismo que les imprime el mito) o la fragmentación narrativa. De hecho, el texto que Horacio González dedica a *El exilio de Gardel* en el momento de su estreno en la mitad de los años ochenta, reúne mito y modernidad tanto en el título (“Solanas y el bergantín de la modernidad”, dentro de un número monográfico de la revista *Unidos* rotulado “Che modernidad”), como en el análisis que este autor realiza del extremo formalismo de Solanas en este film donde exhibe plenamente, al modo de Eisenstein y de Rocha, su “pensamiento mitológico” (1986:75).⁵⁶

En la década del 80, etapa de develamiento y de reposición cultural de discursos encubiertos o postergados por la dictadura, *El exilio de Gardel* aportó una vigorosa cuota de vanguardismo formal en el monocorde panorama expresivo del cine nacional. A la vez, aterrizaba en medio de una profunda crisis del peronismo, que durante el gobierno radical de Raúl Alfonsín pugnaba por encontrar respuestas. ¿Qué tenía Solanas para decir –decirle a los peronistas- del gran ciclo histórico nacional popular, que no contaba en aquellos días con alguna expresión para su propio desconcierto? “¡Pero Pino no habló del peronismo!”, señala González en el artículo mencionado, citando el lamento de un espectador a la salida del cine. Su respuesta reconoce que hay “una zona de la película no iluminada en lo que corresponde a Perón y al peronismo”, pero a cambio le entrega “una colección de estéticas de la modernidad y vanguardia” para que

⁵⁵ Para Eleazar Maletinski (2001), el “mitologismo” caracterizó a un sector importante de la literatura del siglo XX, también a la dramaturgia, la poesía, la lírica. Este autor sugiere que en cada género expresivo el mito constituye un instrumento de la organización y de la semántica del texto, tanto en autores modernos (Joyce) como en los más tradicionalmente realistas (Thomas Mann), al igual que en “algunos escritores latinoamericanos y afroasiáticos que unen esta poética con el uso neorromántico del folclore y la historia nacional, elementos que coexisten en este caso con un intelectualismo claramente contemporáneo y europeo” (el subrayado es nuestro, 2001:348).

⁵⁶ Véase *Unidos*, Año IV, N°10, Junio de 1986. A bordo de un bergantín pirata y travestido de un símil de Roland el Corsario, González intercambia con una tripulación levantisca pero de los más culta una serie de argumentos entusiastas sobre el “pensamiento mítico” de Solanas desde la época de Cine Liberación y establece una peculiar secuencia de cómo lo aplica en su filmografía. En *La hora de los hornos* “se mira al mito desde afuera (...) filma la llegada de las masas a escena con las reglas básicas del lenguaje épico (Pero...) el mito de las masas populares está servido por un documentalismo discontinuo...” En *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (“la historia de la patria contada por quien era una sus últimas encarnaciones”, resume González el segundo film donde Solanas entrevista a Perón en el exilio), “lo solicita al mito desde afuera, desde lo histórico social (...) “es una de las versiones del mito, como una de sus transformaciones, por el propio Perón”. Prosigue con *Los hijos de Fierro*, filmada por Solanas desde ‘dentro’ del Mito, en la que la ‘patria primordial’ encarna en el arquetipo martinfierrresco de ‘la vuelta’”; el exceso arquetípico se consuma, precisamente como una profusión simbólica que para González restaría potencia a esta película. En esta escalada mítico-filmográfica que establece, la relación finalmente alcanza su forma acabada en *El exilio de Gardel*, apoyado en el eficaz despliegue figurativo que realiza de problemáticas específicas de Cortázar, de alegorías a lo Marechal y de otras “genealogías” míticas que revelan el trayecto de lo nacional y popular.

aquel movimiento se ponga a caminar otra vez. González describe con realismo la debacle del peronismo a mediados de los ochenta:

“Todos sabemos que la cosa anda mal. Que nadie acierta a ponerla en pie. Que los que están se aburren, que los que se van siguen doloridos, que los ‘encargados’ de la cosa no dan muestras de gran sensibilidad, que faltan palabras, etc., etc. Eso es por la incapacidad de verse a sí mismos que todos tienen. El lenguaje político es presa del lenguaje ‘objeto’ (...) Para que algo renazca hay que rearmar el habla de hombres paralizados y embotados por la incapacidad de rever su propia pasión” (1986:89)

Estas observaciones de González, no configuran un desvío en su argumentación sobre *El exilio de Gardel*, sino una ratificación de los lazos de Solanas con la tradición político cultural de ese movimiento popular. Y lateralmente demuestran la tendencia de intelectuales afines al peronismo a interpretar su obra, en continuidad con sus opciones de los sesenta y los setenta, como forma de expresión y de intervención política. Esta película ofreció en aquel momento materiales narrativos de referencias míticas que tangencialmente aludían a los imponderables históricos de ese movimiento, o ayudaban a repensarlo sin apelar a sus simbologías más explícitas. Como señalé más arriba, *El exilio de Gardel* no sólo se dirigía al pasado, sino que habilitaba un espacio para las voces de una nueva generación que imagina un futuro diferente al concebido por sus padres en relación al regreso a la Patria. O simplemente, elige ser parte de *otra* historia. Hacia el final de la década, Solanas construyó la fábula de *Sur* con algunas de sus referencias histórico políticas predilectas (escritor forjista⁵⁷, militar nacionalista, obreros de la resistencia, sindicalistas y otras figuras de la cultura popular y de la resistencia peronista), en una nueva operación mitificante en la que símbolos y metáforas, modalidades básicas del mito, quedaban expuestos principalmente en su condición de recursos formales facilitadores de la perífrasis, de la ambigüedad narrativa, antes que como instrumentos de reflexión histórica. En este segundo film de aquella década apuntaba a la revisión del pasado arrasado por la violencia, con la aplicación sustancialmente estética del mito condensado en figuras, personajes y acontecimientos que aluden a ese pasado como un sistema de señales estable (más allá de que pueda no

⁵⁷ El término refiere a FORJA (*Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina*), movimiento ideológico surgido en 1935 durante la crisis del radicalismo tras la muerte de Yrigoyen. A partir de octubre de 1945, sus miembros más notables, Arturo Jauretche, Scalabrini Ortiz, Luis Dellepiane y Homero Manzi, entre otros se incorporan al peronismo, con postulados nacionalista y posiciones antiimperialistas. A ellas quedó asociada toda una línea de pensamiento, que inspiró la resistencia peronista durante los 17 años de proscripción que sufrió ese movimiento tras la caída de ese gobierno en 1955. Son esas ideas las representadas en *Sur*, a través de uno de sus personajes centrales .

estar históricamente resuelto). Desde el tiempo mitológico inscripto con potencia en la película, el presente desaparece en función del pasado, aludido como realidad superior y hasta cierto punto fantástica, atravesada por la tradición del peronismo en tanto fuente originaria y arquetipo idealizado.

Como dije más arriba, en la segunda mitad del ochenta el “pensamiento mitológico” de Solanas, era cuestionado desde esas incongruencias en su filmografía. En los años 90, ya con la realidad de un Estado afirmado en su carácter neo-liberal, sus ficciones tomarán otra dirección. En *El viaje* (1992) y *La nube* (1999), recurre a enfáticas alegorías visuales y narrativas para referir temas concretamente políticos en esa coyuntura, como la búsqueda de la fraternidad latinoamericana en la primera y el apocalíptico presente político cultural del gobierno menemista en la segunda.

2. *Sur* y después. El espectáculo del mito

Las imágenes que introducen a *El exilio de Gardel* registran un crepúsculo espectral con música de Astor Piazzola y estilizada coreografía tanguera sobre los puentes del Río Sena. El espacio fílmico de *Sur*, la segunda parte del díptico que Solanas dedicó a la relación entre amorosa y fraudulenta de los argentinos con la historia patria, se abre con un lento *travelling* desde un puente de Barracas a una ochava sombría encendida con la voz de Roberto Goyeneche y el bandoneón de Néstor Marconi. La evidencia escenográfica revela un modelo común para el relato del exilio político en dos territorios: uno exterior, el París de la fabulación cortazariana y otro interno, enclavado en las entrañas del sureño arrabal borgiano. Afuera y adentro, en tanto geografías y a la vez metáforas de un esquivo ser nacional, cuya figuración concentra desde el inicio de su filmografía los afanes tanto estéticos como políticos de Solanas.

El exilio de Gardel narra el drama del desarraigo por medio del contrapunto entre las épicas de sobrevivencia cotidiana de un grupo de argentinos expatriado en París, con el mito de los grandes desterrados (San Martín, Gardel) y de una profusa cosmogonía porteña, mítico literaria, teatral y tanguera.⁵⁸ En *Sur*, los exiliados interiores recuperan

⁵⁸ Juan Dos, el protagonista, alimenta su inspiración de artista exiliado con alusiones a Discépolo, Roberto Arlt, Celedonio Flores, Aníbal Troilo, Macedonio Fernández, Arturo Jauretche, más Gardel, Pugliese o Piazzola, entre otros referentes que aportan al lirismo alegórico del pastiche de géneros, duplicados en la puesta en escena dentro del film: music hall, comedia, drama tanguero, alternados con el dramatismo crudo del folletín y de otros materiales populares (la muerte de la madre, las penurias económicas, la picaresca lumpen de algunos exiliados) que a su vez citan el amargo pesimismo del teatro discepoliano.

la ciudad y los circuitos que rememoran los años aciagos de la patria avasallada, con el auxilio visual y narrativo de los mitos populares más arraigados de la historia peronista. El esquema narrativo de ambas películas es semejante, con el tango (coreografiado en una, cantado en otra) como cemento del relato fragmentario sobre una realidad desapacible, en la que cada personaje se afana por develar un centro. Y, básicamente, las referencias míticas como claves únicas y excluyentes de una memoria histórica reconstruida con la estética filmica del gran espectáculo. Pero la derivación de estas elecciones adquiere, sin embargo, en cada una de estas dos películas, un peso diferente. En *El exilio de Gardel*, la alternancia entre el Gran Mito del Destierro Patrio y los mitos cotidianos de los desterrados de la dictadura surge con fluidez desde la identidad del contenido con su forma expresiva. Organizada a partir de las alternativas del montaje interminable y finalmente inconcluso de una obra artística colectiva, un musical con doble autoría que conectaba a un músico exiliado (Juan I) con su fuente poética nativa (Juan II), este intercambio –o desdoblamiento- entre personajes señala el pasaje simbólico que nutre el entorno parisino con la lengua del país lejano - versión de la metafísica cortazariana del exiliado argentino en Europa-. Y subraya la vivencia de la realidad como teatro en tanto se alucina con la patria, donde transcurre el teatro de la historia. Al mismo tiempo, Solanas expone en este film una distancia burlona con un tema cuyo fondo desgarrado relata a través del folletín sentimental, ilustra con efigies de manual o estampas escolares –San Martín anciano en Boulogne Sur Mer, acantilado, mar y capa al viento- o ironiza desde un simbolismo sobrecargado de *kitsch* nativo -San Martín tomando mate con Gardel, éste ya viejo escuchando sus propios tangos en una antigua vitrola- para hacer evidente lo “patrio” como emoción pura. Frente al peso del mito y la tradición, antepone el desenfado de los jóvenes juglares (y narradores) del film. Como expresé antes, en *El exilio de Gardel*, Solanas otorga un rol protagónico a los hijos de la generación de los ex militantes de los setenta exiliados en París -María, hija adolescente de la protagonista, conduce la narración de los avatares cotidianos del destierro-, hijos crecidos fuera de la patria y autoeximidos del mandato del regreso en un final que permanece abierto, o que ellos, al menos, no clausuran con el retorno de los padres.

El tema central del film pivotea en torno a un proyecto teatral, operístico y coreográfico (apoyado en las referencias fragmentarias y desordenadas, que envía Juan I desde la

patria para integrar el argumento), al que algunos productores franceses demandan una representación más articulada. Casi todo *El exilio de Gardel* gira alrededor de la pregunta, en relación a la obra representada y por extensión a los acontecimientos referidos ¿cómo representarlos, es posible darles un final? Los interrogantes aluden a un efectivo acontecer histórico político, el exilio durante los años de la dictadura genocida, sus causas, sus consecuencias, pero a la vez manifiestan las dudas sobre una estética posible con la cual poder figurar esos eventos. La historia, finalmente, como problema de representación, de ficcionalización (los productores franceses no comprenden la puesta en escena de la *performance* desarticulada e inconclusa propuesta por el artista argentino: “Es otra dramaturgia, tan válida como cualquier otra”, dice uno de ellos para contrarrestar el rechazo de sus pares), sólo algunos dan señales de entender la dramaturgia embrollada y pasional de la obra. En esa dirección, las alusiones míticas se tensaban desde el agujero sin cierre que ofrecía la superposición vertiginosa de géneros, pero sin dejar de apostar a lo real en sus conexiones narrativas (en registro documental, la marcha multitudinaria por los desaparecidos argentinos en París enarbola pancartas y estandartes con siluetas que, a su vez, prolongan el sentido de los maniqués, referentes mudos de ausencias o del desdoblamiento generalizado, que pueblan el espacio escenográfico de la obra teatral, dentro de la ficción filmica). Sin desertar, en suma, de las señales de la historia efectiva como datos desde donde interpelar el presente.

Sur, en cambio, apenas aparenta dar cabida a la incertidumbre cuando tematiza el reencuentro (con el pasado, con la patria, con la democracia, con los muertos, con los sobrevivientes de la oscuridad y la violencia). Escudado en la seguridad de un procedimiento narrativo ya probado –como el único capaz de sostener el registro mítico de la historia–, Solanas recurre esta vez a una envoltura retórica en la que todos los elementos aparecen disociados, desacoplados a pesar de su voluntad organizativa. Así, la estampa, la viñeta, la sucesión de *sketches* simulan hundirse en la historia sin concesiones, pero en realidad la desvanecen. El intelectual forjista, el coronel peronista, el sindicalista combativo, el tanguero de barrio, la mujer que espera, no se configuran como personajes sino como estereotipos ilustrativos. A diferencia de *El exilio de Gardel* la recurrencia a lo mítico en *Sur* se limita a la presentación estetizante de los “modelos” ideales de un pasado hacia donde todas las señales narrativas terminan por dirigirse.

3. Pesadillas de la historia

La narración en *Sur* tiene lugar durante una noche de 1983, en las puertas de la democracia, momento en el que Floreal, su protagonista, sale de la cárcel tras varios años de condena por sus actividades sindicales como obrero de un frigorífico. El reencuentro con su mujer queda en suspenso, porque el trayecto nocturno que debía conducirlo al hogar es interferido por los recuerdos y re-conocimientos durante esa noche de transición, en la que diferentes sitios de la ciudad activan su memoria con escenas de la violencia de los años recientes, en relación virtual o consecuente con la épica de la resistencia peronista que la precedió. La actividad rememorante, enmarcada por el velo nocturno del mito, oscila entre la cita con los espectros del pasado y las referencias al *Ulises* joyceano,⁵⁹ actividad siempre paralizada en el gesto de recordar, detenida en el instante inmóvil –mítico- de la contemplación. Las evocaciones del protagonista se complementan y superponen con las de un personaje efectivamente muerto, un desaparecido –también testigo directo de los hechos que se narran⁶⁰. Simultáneamente, en la habitación conyugal lo aguarda expectante Rosi, su mujer (suerte de Molly Bloom infiel pero culposa) a resguardo del hacer público de la historia y cuya memoria, en consonancia con ese estrecho escenario, la destina a volver sobre escenas afectivas. A través de la mirada de Floreal, en cambio, se reconstruye la historia como retorno de los acontecimientos públicos -y por lo tanto de los escenarios donde tuvieron lugar-, a partir de la legalidad testimonial conferida narrativamente por un “estuve ahí”. Precisamente, los hechos desgraciados de la historia vuelven para ser puestos en escena y se dejan *ver*, intermediados por este narrador-espectador vidente que construye un campo de visibilidad de acontecimientos pretéritos. Desplegada, se *ve* a la historia haciéndose, lo que deja a los espectadores, paradójicamente, en calidad de *voyeurs*, o con la sensación nunca borrada de habitar un presente específico, pero impregnado solamente de los datos del pasado. Un pasado no interpelado en su complejidad sino convenientemente escenificado, definitivamente acontecido.

⁵⁹ Como Stephen Dedalus, protagonista del *Ulises* de Joyce, Floreal está estancado en la “pesadilla de la historia” acompañado de personajes cotidianos y arquetípicos. Como el Sr. Bloom en la misma obra, está acosado por un pasado irremediable (de pérdidas afectivas y derrotas políticas), por un presente entre patético y trágico (las sospechas de infidelidad de su mujer) y un futuro incierto y no menos dramático.

⁶⁰ Lacan aludió en “Qué es un cuadro” al *gesto* y su capacidad de congelar el movimiento, por tanto, de matar la vida. (1973: 115) . La descripción de Lacan sobre la relación entre mirada y gesto es apropiada para describir la inmovilidad “mortificada” de Floreal, cuya motricidad se desactiva ante el protagonismo de su *mirada*, con la que desencadena un repertorio completo de escenas públicas y privadas y con cuya exposición maniobra su recorrido por el pasado.

La cuestión radica entonces en el *contenido* de ese recuerdo, visualizado y puesto en escena (la dictadura, la represión, la cárcel, las gestas obreras de la resistencia peronista, los muertos, el sindicalismo no corrupto, los proyectos nacionales frustrados, la cartografía del barrio, el tango), en combinación con el *gesto de recordar*. Todos los recursos visuales y narrativos remiten a una historia política y sentimental (barrio, tango, Rosita y cafetín de ochava) simbolizada, congelada en arquetipos. Para volver sobre esa historia, Solanas utiliza una vez más la técnica narrativa del *collage*-fragmento, con una amalgama de géneros: el énfasis melodramático en el juego afectivo entre Rosi y Floreal, los personajes portadores de sentido en la película; el género musical, con canciones y coreografías tangueras que interrumpen y subrayan acciones,⁶¹ o efectos del burlesque -el cuerpo y los movimientos como canal narrativo-, aplicado en el pasaje de la “Milonga del tartamudo” para narrar en blanco y negro con cámara acelerada la gesta obrera del frigorífico Lisandro de la Torre (quizás la única en la que asoma el desenfado del realizador de *Los hijos de Fierro*).

Para articular esta variedad de elementos, Solanas trabaja a pleno el doble registro de la narrativa cinematográfica, haciendo de la voz *over* (voz que acompaña el relato, cuya posición en relación con los hechos presentados en la imagen permite una dislocación temporal y espacial) el núcleo del proceso, una operación que ayuda a yuxtaponer vida interior y mundo externo, pero sobre todo, a otorgar coherencia a materiales tan heterogéneos. Así, las voces relatoras se multiplican y superponen: la voz de Solanas en su rol de narrador abre el prólogo (“de ida y de vuelta las nuestras fueron siempre historias de amor”, advierte, disparando para los memoriosos la asociación con aquel cartel del inicio de *La hora de los hornos*, “Por haber amado demasiado...”, yuxtapuesto sobre decenas de cadáveres); pronto lo releva la voz del Muerto, convertido por su condición de espectro en narrador omnisciente (dialoga con el autor, se dirige al espectador, interpela a Floreal y le ayuda a organizar los acontecimientos del pasado); sus intervenciones alternan con los monólogos de Rosi y con los del mismo Floreal, sin excluir de la lista las letras de los tangos, que ocupan un lugar intermedio en el relato como apelación a la memoria automática del espectador. Si bien cada una de estas mediaciones sostiene el doble movimiento entre vida interior y acción pública, entre recapitulación de una experiencia personal y balance de la historia colectiva, en su

⁶¹ En *Sur* como en *El exilio de Gardel*, Solanas integró la música a su estilo al mismo nivel que lo visual sin detenerse en riesgos: en *Sur*, por ejemplo, la letra de *Garúa*, cantada por Goyeneche y orquesta, convierte en *clip* hasta una escena de simulacro de fusilamiento.

conjunto procesan un registro oscilante entre el *pathos* y la farsa. ¿Cómo interpretar, entre otras escenas, los parlamentos con los que irrumpe el Muerto, amigo militante de Floreal que cae bajo las balas de los represores, empeñado en relativizar su muerte ante cualquier idea de sacrificio y que, al final, termina abogando por la reconciliación: “¡basta de rencores, viejo...!”?. Aunque en este caso la mezcla no consigue la resonancia efectiva de la amalgama de comedia y tragedia, la “tanguedia”, que en *El exilio de Gardel* traducía las experiencias dolorosas del destierro.

El complicado tejido formal de *Sur* está dirigido, en cambio, a suturar (suturar por detrás, con el autor como *deus ex machina*) las piezas de un relato vacilante con su objeto, e igualmente indeciso en su fórmula narrativa, que termina por recurrir al énfasis alegórico para establecer un diagnóstico general de la nación y tematizar el fracaso de una generación política. Las imágenes que acompañan ese proceso irresuelto tributan (como también lo hicieron en algunas secuencias de *El exilio de Gardel*) al pastiche de inspiración pictórica romántica. La fotografía de exteriores nocturnos atravesada invariablemente por nieblas y humo, está dirigida en apariencia a subrayar la condición espectral de una ciudad que moviliza la memoria del protagonista al cabo de años de confinamiento carcelario, pero finalmente son apreciables sólo como una pulida estetización del espectáculo fílmico.

4. Cuerpos privados

El nivel de los conflictos históricos se yuxtapone en *Sur* con la dimensión privada de los afectos, manifestados a través de la familia (los vínculos familiares de los sucesivos personajes ocupan parte importante de la trama) y, sobre todo, los que anudan la pareja. La narración centraliza a ésta en un momento de crisis, en la medida que Rosi mantiene una relación sentimental con un amigo de Floreal mientras éste permanece en la cárcel. Más allá de las alternativas que se juegan alrededor del triángulo sentimental cuyo epicentro es el personaje femenino, los pasajes de representación más realistas de *Sur* muestran a la familia como el núcleo social más arrasado por la violencia represiva de la dictadura de los setenta: el espacio de la cárcel aparece como el único posible para el encuentro de las parejas, de los padres o madres con sus hijos y hasta con sus nietos. El protagonismo femenino en la búsqueda y el reclamo por sus seres queridos ocupa un lugar nítido en la película en cuanto a comunicar un imaginario político cultural y los efectos devastadores del poder aniquilador sobre la vida privada, ya sea a través de las

escenas de las visitas en las cárceles o de la larga secuencia que muestra el trayecto cumplido por Rosi tras la detención-desaparición de Floreal, golpeando todos los rincones de los poderes en busca de su paradero.

La figura femenina, sin embargo, se teje aquí con los acentos esenciales de “la mujer”, cuya ubicación en la trama no deja de ser definida con respecto al héroe y en un espacio doméstico donde centraliza la aspiración a la armonía y la legitimidad. El crítico y teórico brasileño Ismail Xavier interpretó esta visión de lo femenino y del amor como una metáfora ampliada (esposa, amante, madre patria) donde cabe además la narrativa de la traición, trazada con las alternativas de la infidelidad, separación y reencuentro de una pareja que por extensión prefigura las alternativas del encuentro del protagonista con la democracia recuperada (2002: 38-53).⁶² Al ocupar el centro del film la crisis afectiva de la pareja (plantada en el presente narrativo del film, situado el inicio de la democracia), la flexión alegórica señalada por Xavier la instala como marco para relatar las etapas políticas de la nación, las derrotas sufridas, las marcas en los cuerpos y en las sensibilidades dejadas por la represión. Como marido y mujer traen experiencias opuestas, él en la cárcel, ella en un afuera bajo dictadura, el retorno no se da sin traumas. Pero una vez completado el circuito de los celos, de los argumentos y de la memoria, todos los caminos -los geográficos, los de las palabras y las razones- conducen a Floreal a ese íntimo lugar sagrado, el lecho conyugal (y al encuentro

⁶² Ismael Xavier analizó los personajes femeninos del cine latinoamericano en el marco de la “alegoría nacional”, noción de gran impacto en la teoría de la literatura (y por extensión en la del cine) (2002:38-53). El concepto tuvo una formulación polémica de parte de Frederic Jameson en los 80s para interpretar la literatura y el cine del “Tercer Mundo” (Véase Nota 22 de la Introducción) y fue retomado por Benedict Anderson para designar al papel decisivo que jugó el universo de las representaciones literarias y periodísticas en los procesos hegemónicos de organización política de las naciones. En lo esencial, la propuesta de Anderson enfoca el efecto aglutinador y edificante que tuvo la esfera simbólica a través de las “narrativas de fundación”, que abundaron en mitologías de hechos históricos, de héroes edificantes y construidas en su mayoría como novelas de “intriga amorosa” (1993: 15). Xavier opina que el cine moderno latinoamericano de 1960 en adelante, continuó dialogando no sin tensiones con esa tradición de narrativas románticas, dado que sus universos ficcionales se articulan también bajo la idea de formación y liberación nacional. En ese contexto, dice, “el cine político, preocupado con los grandes diagnósticos y destinos colectivos, por lo menos hasta los años 80, tendió a concebir el territorio nacional como escena de las acciones y procuró hacer de la Nación un agente histórico dotado de voluntad, protagonista de dramas que lucha por cierto destino”. Esa idea encontraba un anclaje formal en la composición de narrativas y en muchos casos se resolvía por la proyección de la Nación en el cuerpo y en la acción de un personaje clave dentro de la trama. A raíz de tradiciones que ligan el principio de lo colectivo a una entidad femenina (quizás por la asociación con la fuerzas telúricas de la Madre Tierra), una constelación de filmes hacen tal proyección en la figura de una mujer, principalmente “cuando lo que está en foco es la representación de una crisis, de un drama no resuelto, de una unión que se deshace pero puede recomponerse, entre otros modelos”. Entre otros cineastas de continente, Xavier encuentra que en películas como *La historia oficial* de Puenzo y en *Sur*, de Solanas, la figura femenina tiene una función alegórica. Entendiendo la alegoría en varios sentidos: una historia individual (no necesariamente aleatoria ni insignificante), con personajes individuales, funcionando como representación de movimientos colectivos y acompañada de la escenificación de una serie de temas parciales que complementan el argumento central. En esa dirección, interpreta el drama doméstico de *Sur* como alegoría de una recuperación nacional desde los valores del peronismo a partir del motivo de la recomposición conyugal como esperanza. Véase su ensayo “A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano” (2002).

legitimado de los cuerpos).⁶³ Y a una conciliación mediada en varias escenas, por sobre todo verosímil, por la intervención de personajes ligados a la militancia nacionalista.

En *Sur*, el *climax* que se define como drama doméstico ya está despojado de la violencia como operadora de cuerpos y políticas. El amor ya no es el motor de la entrega sacrificial a una Causa, sino el agente de una redención privada. El escenario es ocupado ahora por una liturgia individual de los amantes y (como la democracia recuperada) por una pasión legalizada, una epifanía de la felicidad doméstica, en suma, a la cual Xavier interpreta como alegoría de la reconciliación con la patria.

5. La historia como pasado consumado

Solanas fue explícito –en entrevistas, en sus discursos teóricos o fílmicos- respecto de sus postulados: utilizar el cine como herramienta para indagar sobre las claves más o menos ocultas que tejen la trama de la historia nacional. Pero la única forma que concibe de remitir a la historia de la promesa peronista es partiendo de la idea de que está acabada: detrás de sus ruinas, está el mito para auxiliar la vida. El mito como objeto fantasmal, que al hacerse presente, remite a todo aquello que ya no es o quedó extraviado. El mito, por lo tanto, ya no como forma-relato de los acontecimientos, sino como mistificación de la historia. Sólo por su intermedio pueden enlazarse sin mediaciones, por ejemplo, el obrero del 73-76, por ejemplo, con ensayistas de la línea nacional de los años cincuenta, obviando protagonistas, planos simbólicos, discursos significativos, conflictos y confrontaciones mayores, como las luchas sociales y políticas de fines de los sesenta: el Cordobazo, la guerrilla, Montoneros, el sindicalismo de la nueva izquierda peronista y marxista, el castrismo-guevarismo, hechos que sin negarla, superan una historia nacional de índole forjista agotada ya en los finales de los años cincuenta.

Inscribir en lo mítico una reflexión sobre el pasado –además de ser una estética consoladora para un tiempo cultural sin mitos- es una confesión de la pérdida en su manera más extrema. Lo es en la medida que suspende el tiempo en la secuencia

⁶³ La relación entre el lecho conyugal con el poder y la política puede percibirse en las películas de Eisenstein. En *Iván el terrible* la pareja imperial dirime todas las intrigas de palacio literalmente en la cama y en *Octubre*, film que corona el canon del cine político en occidente, la coreografía que siguen las masas en su asalto al Palacio de Invierno desemboca, en el centro narrativo del film, en el dormitorio de la Zarina. Una vez allí, un grupo de rebeldes entierra las bayonetas en sus ropas, almohadas y colchones, liberando (se diría que metonímicamente) un furor sádico.

narrativa y extingue lo auténticamente histórico, reduciéndolo al momento de la contemplación emocional, más adecuada al consumo nostálgico que a generar una distancia reflexiva.

Solanas conduce hasta las fronteras últimas –es decir, hasta una *consagración*- lo cultural popular (cada vez más reducido a un atractivo *kitsch* visual aderezado por tangos, cumbias y milongas). Hacia fines de la década del ochenta, esta posición ya no remite a ninguna utopía sino a sus antípodas, porque marca la drástica diferencia que existe entre un pasado peronista adormecido en aquel momento particular de la historia y el que evoca Solanas con el lenguaje del mito –el mito de la realización de la patria como espacio redimido y libre ya de injusticias y desigualdades- como mero pintoresquismo. O como picaresca terminada.

El pesimismo de Solanas en este sentido es auténtico: aquello “que fue” (la nación, el peronismo) necesita de una estética de lo emotivo para que actúe en esa dirección. Es decir, de la paradoja de una puesta en escena estetizante y espectacularizada, aunque el sentimiento de luto y derrota se expresen, ironizando, por boca del Muerto: “todo está muerto, como esta película”. Al interpretar esta secuencia final de *Sur*, donde el protagonista vacila entre el pesimismo político y la fe democrática, Kathleen Newman dice que “tal vez exprese el deseo de Solanas de que la nación triunfe sobre la reestructuración de todas las relaciones políticas en ese momento, pero la película misma es evidencia de que el único exiliado que no regresará a América Latina en los noventa es la nación” (1993: 242). En efecto, una vez concluida la crónica nacional de esta manera, las películas de Solanas en la década siguiente, la del auge neoliberal menemista (*El viaje*, *La nube*) acentuarán los mismos procedimientos formales (alegoría, grotesco, pastiche posmoderno), pero con otro cauce de sus argumentaciones y otros emblemas de la derrota.

CAPÍTULO II. DOCUMENTAL Y PERONISMO. FIGURAS DEL “RETORNO” Y ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN

1. Politizaciones de una estética

Cuando una era se derrumba, la Historia se descompone en imágenes y no en relatos. W. Benjamin, “Pasajes”.

En el presente político y cultural las imágenes del derrumbe anunciadas por Benjamin se corresponden con diversas tendencias del arte atentas a resignificar sentidos, decididas a plantear rupturas, aún al precio de las repeticiones. El desafío crítico radica antes que en las definiciones de las imágenes en sí mismas, en interrogar sus direcciones y su ubicación en un mundo donde si bien los sentidos y las ideologías parecen desmoronarse, hay formaciones del pasado que reaparecen con gran vitalidad. Por ejemplo, al retorno público de temas, personajes, discursos e iconografías peronistas le corresponde una actualización que no responde a normas precisas. Ni revisionista, ni compulsiva, ni radical, esa línea de recuperación es perceptible en la actual producción documental argentina y promueve tanto una crítica de las convenciones artísticas como de las condiciones históricas y sociales de su producción. En lo que sigue, se intenta categorizar esas representaciones y encontrar las relaciones que se establecen entre las propuestas estéticas y su interpretación en determinado estadio de lo histórico social. Lo formulo como interrogante: ¿Qué operaciones permiten una recuperación verdaderamente crítica de una práctica pretérita? ¿Cómo puede entenderse la insistencia de estos retornos históricos? Concretamente, las preguntas apuntan a los modos de relación entre las representaciones entre una época y otra,⁶⁴ a la posibilidad de recurrir a paradigmas del pasado para abrir posibilidades que muestren en el presente la dimensión social y crítica del arte. Las preguntas insisten también sobre cómo plantear desde el presente una lectura del pasado, una lectura diferente, ya que la comprensión histórica, como plantea Hal Foster, no depende de la mera decisión contemporánea de

⁶⁴ De alguna manera estos interrogantes rozan también la antigua cuestión del retorno histórico en el arte. Para explicar los movimientos dialécticos del arte en sus desplazamientos históricos, Alois Riegl recurría a la figura del tornillo, Wölfflin a la del espiral, como modos de explicar los movimientos dialécticos que hacían avanzar el arte. Véase de Riegl su ensayo de 1902, “Late Roman or Oriental”, en Gerd Schiff (ed.), *German Essays on Art History* (1988), New York: Continuum, p.187. De Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1997), Madrid: Espasa-Calpe, p.454

mirar hacia atrás, sino que “parece requerir un *compromiso* con el presente, sea artístico, teórico o político” (2001: X) . En la misma dirección Didi-Huberman argumenta a su vez que no hay ciencia del pasado, nada hacia atrás que pueda detectarse en bloque y por la sola voluntad de detectarlo. “La historia es una retórica del tiempo explorado”, dice, y para explorarla la tarea es la de una arqueología sobre fragmentos de tiempos donde “la palabra figura nos permite componer ese tiempo que ya jamás puede ser el pasado –inevitable– sino la memoria” (2006: 39).

Desarrollo estas cuestiones en el presente capítulo, a partir de una aproximación a la propuesta formal y temática de algunos *films* documentales de circulación reciente y desde las sugerentes correspondencias que hay entre ellos respecto de su referente. Las correspondencias se extienden a los procedimientos que respectivamente emplean en términos de hibridación de lenguajes, de temporalidades y de formatos en la inscripción formal de la memoria del peronismo, cuyos elementos –que van de la Historia al mito y viceversa– continúan siendo objeto de reapropiaciones y lecturas que llevan las marcas de cada presente en que aquéllas se realizan.

Es preciso aquí recuperar la noción de *retorno* , tratada en la Introducción en su matriz historiográfica y estética⁶⁵. En Freud, esta noción remite a la estructura básicamente temporal de la subjetividad, conformada como una alternancia de anticipaciones y reconstrucciones de acontecimiento traumáticos (1972). O como una acción diferida, por la cual un acontecimiento cobra su sentido a través de otro que posteriormente lo registra, lo recodifica. El primer momento de ese acontecimiento es traumático: un agujero en el orden de su tiempo que al no estar preparado para ello, el sujeto no puede recibir, quizás menos por desconexión simbólica que por su fracaso en el intento de significar.⁶⁶

Es posible utilizar el modelo temporal de la noción de retorno para el abordaje crítico de los *films* no ficcionales sobre el peronismo, desde la perspectiva de su marco historiográfico y de su inscripción documental en este inicio de siglo. Ellos están contruidos, en lo formal, lo temático y lo ético como un proceso de compleja alternancia de procesos reconstruidos y futuros anticipados. Es decir, en una acción

⁶⁵ Es uno de los paradigmas que más obsesionan hoy a la crítica de arte en general. Para pensar la relación entre vanguardia y neovanguardias , Žizek apela a este modelo temporal de la repetición, a partir de su interpretación por el psicoanálisis lacaniano. Sólo en la repetición el acontecimiento es reconocido y realizado en su necesidad simbólica, dice En lenguaje de los aplazamientos suspendidos, los encuentros fallidos, la resistencia y la repetición actúan de la misma manera que el trauma, y que la vanguardia, ésta última definitivamente inacabada, pero siempre inscrita (en una obra). (1992:34)

⁶⁶ Véase la aplicación de la noción de “acción diferida” que realiza Hal Foster en su análisis de las operaciones críticas de las vanguardias del siglo pasado y las neovanguardias de fin de siglo con respecto a aquellas. (2001).

diferida atenta a las cuestiones de la repetición, las diferencias y el aplazamiento, las causalidades y sobre todo las formas en que temporalidad y narratividad introducen tiempo y texto en el documental.

Las referencias centrales serán para *Pulqui. Un instante en la patria de la felicidad*, de Alejandro Fernández Moujan, que registra el proceso de construcción a escala de un avión “justicialista” realizada por el artista Daniel Santoro, cuya obra pictórica, inspirada desde hace una década en la iconografía mítica peronista, ocupa también un lugar destacado en el film⁶⁷. Y vinculados con *Pulqui*, el último documental de Fernando Solanas, *Argentina latente* último film de la trilogía que este realizador dedicó, desde el estallido social de 2001, a determinar la responsabilidad del modelo económico instaurado por la dictadura militar y consagrado por las políticas neoliberales menemistas, en el catastrófico deterioro institucional y social del país.⁶⁸ Los relatos que en la película de Solanas se formulan en tiempo pasado para aludir al momento originario y fundacional de logros científicos y tecnológicos, puede ponerse en vinculación con el enunciado que sobre el mismo tema expone en un presente apasionado el film *Perón. Sinfonía de un sentimiento*, de Leonardo Favio.⁶⁹

En cada caso se alude a un avión a reactor, suma de diseño y tecnología de punta fabricado durante el gobierno de Perón en 1947 (Pulqui I), perfeccionado en 1951 (Pulqui II) y “caído” como proyecto junto con su gobierno en 1955. Figura emblema entre otras máquinas de producción nacional o fetiche de aproximación a las grandes potencias -competía con el estadounidense Sabre F86 y el soviético Mig 15-, el avión “justicialista” se recorta en el discurso de la utopía industrialista y tecnológica en su condición de promotora de la transformación social emprendida por el peronismo, sentido utópico que es aludido de manera literal o figurada en los documentales mencionados.

En verdad, las máquinas voladoras, reales o imaginarias aparecían asociadas a las fantasías de cambio de principios de siglo pasado, cuando el pulso de la cultura en los

⁶⁷ *Pulqui. Un instante en la patria de la felicidad*, Argentina, 2006. Idea original de Marcelo Céspedes. Guión, cámara, montaje y dirección: Alejandro Fernández Moujan. Sonido: Jéssica Suárez. Producción: M.Céspedes, Cine Ojo

⁶⁸ *Argentina latente*, Argentina, 2006. Dirección y Guión: Fernando Solanas, Producción: Cinesur/ Wanda Vision/ Les Films du Sud. Las anteriores fueron *Memorias del saqueo* (2002) y *La dignidad de los nadies* (2004). En su último documental Solanas se ocupa del quebranto sufrido por los recursos naturales, industriales, científicos y tecnológicos del país cuyo esplendor pretérito – o como indica el título del film, latente, a la espera de las decisiones políticas adecuadas para corregir lo descalabrado- son narrados por científicos, investigadores, trabajadores o estudiantes quienes resisten hoy en cada puesto con el motor de una memoria intacta.

⁶⁹ *Perón. Sinfonía del sentimiento*, Argentina, 1996- 1999). Guión y dirección: Leonardo Favio.

países occidentales era, en palabras de Susan Buck-Morss, una “corriente alterna de finales imaginados y de nuevos comienzos” (2004:62). Los aviones y sus pilotos se convirtieron entonces en el fetiche predilecto de las artes visuales y de la ciencia ficción literaria en un viaje estético planetario que rozó la Argentina. Unida deficientemente por el ferrocarril, durante los festejos del Primer Centenario de la Revolución de Mayo en 1910 proliferaban diseños de la ciudad de Buenos Aires con proyecciones futuristas que despegaben el transporte de la tierra y plagaban ficcionalmente el espacio con artefactos aéreos de todo tipo.

La vanguardia estética de principio de siglo representó estos *shows* electromecánicos y les dio una organización plástica con visión de futuro, impulso utópico apropiado, como se sabe, por la revolución bolchevique y el fascismo italiano, que canalizaron esa energía hacia su proyecto político.

El peronismo, en plena posguerra, no conoció vasos comunicantes similares entre política y producción artística, pero dinamizaba su poder con el “suplemento utópico”⁷⁰ que obtenía de la profusa circulación de imágenes fílmicas que destinaba a la promoción tanto de su impulso productivista, como de la nueva relación hombre-máquina. En términos deportivos, por ejemplo, esta relación era encarnada en la estrategia propagandística peronista por el corredor argentino de Fórmula 1 Juan Manuel Fangio, con cinco campeonatos mundiales entre 1951 y 1956.

Daniel Santoro, artista plástico que proclama su filiación peronista, vuelve a aquellas fuentes con la convicción de que “el arte político argentino excluyó de su canon al peronismo, (movimiento que) tras diez años de su período fundacional dejó un repertorio iconográfico sólo comparable al que generaron las grandes ideologías del siglo XX” (2006: 48)⁷¹. Santoro compensa esa supresión con una decidida reinterpretación: figuras célebres del arte de izquierda, como las de Juanito Laguna y Ramona Montiel, el niño abandonado en un basural y su madre prostituta de una de las series sociales del artista plástico Antonio Berni de los 60s, son retomados en su obra

⁷⁰ La expresión es de Hubertus Gassner, para designar la producción de los artistas de la vanguardia soviética, en “The constructivists”, p. 299. Citado por Buck-Morss, en *Mundo soñado y catástrofe* (2004: 83-84).

⁷¹ Daniel Santoro, “La mamá de Juanito y una leyenda del bosque justicialista”, en *Mundo peronista* (2006: 48). Santoro explica que el arte del peronismo se nutrió en el de esas ideologías, desde la gráfica modernista del fascismo italiano y del constructivismo soviético hasta las hogareñas campañas del confort norteamericano de posguerra. Si a esto sumamos los trágicos registros de bombardeos, iglesias en llamas, lutos obligatorios, amputaciones y momias itinerantes, el conjunto es abrumador e ineludible. Sin embargo, tal vez cumpliendo los artículos del decreto (se refiere a la ley de la dictadura militar de 1955 que prohibía el uso o tenencia de cualquier imagen o símbolo que aludiera al gobierno depuesto), la mayoría de nuestros pintores ignoraron aquel período” (35).

como parte del paisaje posperonista de pérdida y exclusión.⁷² Y emprende una *performance* reparadora a través de ese viejo ícono de la modernidad, el avión, hoy desplazado por nuevos emblemas tecnológicos.⁷³ Con la figura del Pulqui II expone la transición que va del avión justicialista como objeto en el mundo, a representarlo como modelo de las vías posibles de imaginación en el presente. Una operación que podría entenderse como retrospectiva –podría decirse también, reitutiva- en el objetivo de reunir arte y política bajo ese signo ideológico.

En esta dirección, el avión “justicialista” es una figura idónea para establecer aquí un enlace entre los documentales mencionados, ya que el rol indeciso entre metáfora y objeto de referencia que adquiere en sus representaciones –uno de ellos incluso lleva por título su nombre y lo ubica en el centro del relato-, revela pistas sobre procedimientos formales abiertamente disímiles de autores que parten de un umbral ideológico afín en relación con el peronismo.

Michael Renov menciona las cuatro tendencias que engloban las retóricas/estéticas del documental, en cuanto a principios de construcción, funciones o efectos y que obviamente implican las poéticas y/o políticas específicas del género, en cuanto a las “modalidades del deseo e impulsos que alientan el discurso documental”. Tales tendencias serían: registrar/revelar/preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar; expresar (1993:21).⁷⁴ Difícilmente pueda adscribirse las películas aludidas a una sola de estas categorías: la de Solanas analiza e interroga, pero desde el motor de una persuasión; Favio construye con *Perón* una obra dentro de las cláusulas del film de propaganda política (su documental nació como “encargo del poder”, en el estilo de los realizadores angloamericanos durante la segunda guerra), pero es innegable la fuerza expresiva del resultado;⁷⁵ Fernández Mouján establece un balance entre el registro

⁷² Santoro ha expresado: “(Es extraño que) Antonio Berni haya elegido borrar los rastros de aquel movimiento de masas, rastros con los que seguramente se cruzó buscando por el conurbano bonaerense chapas y residuos para sus excelentes obras de montaje. Sospecho incluso que Ramona Montiel fue peronista y que en algún rincón de su habitación guardaría un altarcito dedicado a Evita. ¿O acaso era una rara prostituta marxista-leninista?”, (*Ibid.*: 47)

⁷³ Frederic Jameson incluye esta cuestión en su análisis de los sistemas del capitalismo avanzado. Los viejos íconos de la modernidad, como el automóvil son reemplazados por otros fetiche actuales, la computadora entre ellos “como fuente de reproducción más que de ‘producción’, y ya no por esculturas sólidas en el espacio” (1982: 118)

⁷⁴ Michael Renov es conciente de la rigidez de las taxonomías, y relativiza la suya admitiendo “fricciones, sobreposiciones, incluso mutuas determinaciones” en la práctica documental (1993: 21)

⁷⁵ El documental se inició en 1994 como un encargo del por entonces gobernador bonaerense Eduardo Duhalde, con fondos de la Fundación Confederal, para estrenarlo al año siguiente en conmemoración de los 50 años del 17 de Octubre de 1945. Pero la obsesividad creativa de Favio precisó varios años hasta lograr esta serie documental, que recrea desde su punto de vista la figura pública y los acontecimientos políticos nacionales e internacionales que giran alrededor de la figura de Juan Domingo Perón y el movimiento peronista. Para este propósito Favio logró reunir documentos de archivo visuales y sonoros notables, entre ellos una filmación casera del festejo de casamiento de Perón y Evita, provista por la colección privada de la familia. Con un discurso audiovisual complejo, combina diversas tecnologías que intervienen las imágenes de archivo y otros materiales históricos con animaciones, *ralentis*,

revelador y la potencia poética de su objeto, sin resignar -igual que los otros autores-, la operación “ética, emocional y demostrativa” que Bill Nichols defiende como patrimonio paradójico del documental ideológico o político (1981).⁷⁶

2. Solanas y el destino

En *Argentina latente*, la fabricación de este avión –y del final abrupto de ese proceso – es un dato específico dentro una serie de relatos de signo dramático sobre la industria tecnológica nacional, narrados por personajes relacionados íntimamente con la historia referida, sea por haberla protagonizado en el pasado o por adherir a un legado y resistir contra toda adversidad su aniquilación. “Fue el primer reactor fabricado en el hemisferio sur y el 8vo. en el mundo, que nos puso en el nivel de Francia...”, explica en este film de Solanas el ingeniero Francisco San Martín. Su testimonio se enmarca en el espacio que resta de la Fábrica militar de aviones en Córdoba, provincia que fue tradicionalmente desde la década del 40 centro de industrias e investigaciones metal-mecánicas. Su voz agrega datos y precisa información estadística sobre las versiones sucesivas y perfeccionadas del Pulqui -estrella connotada de la empresa entre otros aviones comerciales, el “Gaucha”, el “Pampa” etc.-, apoyada en documentos escritos e ilustradas con imágenes de archivo cuya simultaneidad contrasta una escena de evolución con su interrupción abrupta: la venta sin condiciones, de planos, planes, hombres e ideas a la Lockheed, propietaria desde hace más de una década de la fábrica y sus pertenencias. “Esta fábrica fue la más grande de Centro y Sudamérica, tuvo diez mil empleados, decenas de ingenieros, investigadores y laboratoristas propios. Fue una industria genuina. Ahora quedó como taller de mantenimiento de aviones. La Lockheed Martin no necesitó invertir nada, se le traspasó todo, instalaciones, personal capacitado, todo. El Estado le dio todas las patentes intelectuales de la fabricación, todos los desarrollos de los aviones, el “Pampa” incluido. Porque ahora el ‘Pampa’ es de la

superposiciones (una mezcla *kitsch* vanguardista surcada por pájaros agoreros, vacas agonizantes, una paloma blanca que surge de las manos de Evita durante su discurso más virulento, entre decenas de emblemas justicialistas y fondo de coros que transfiguran la marcha de ese movimiento con acordes de Aída, de Mozart, Víctor Heredia y Vangelis), y el agregado de *inserts* con pasajes ficcionales en las que participan dobles especialmente seleccionados a través de exhaustivos *castings* por su parecido con personajes históricos, - incluidos Perón y Eva- Su duración final es de cinco horas, cuarenta y seis minutos, en un formato de miniserie de seis capítulos. Una vez finalizada, circuló por espacios alternativos (universitarios, sindicales, centros culturales). Antes de su inclusión en la retrospectiva de Leonardo Favio organizada en el Malba durante el 9º Bafici, se proyectó en la televisión privada en 2002 y en la estatal en 2006.

⁷⁶ Citado en Michael Renov (ed.) *Theorizing Documentary*, Op. Cit., p.30

Lockhead. Esta industria no puede ser para nosotros. Así se reprogramó”, remata el Ingeniero cuyo testimonio es prolongado por las reflexiones en *off* de Solanas acerca de éste y de otros ejemplos planteados en su documental, para demostrar su tesis sobre “la capacidad de Argentina de cumplir objetivos tecnológicos complejos”, pero a la cual “resabios de su colonización mental le impiden generar un proyecto estratégico propio”.

Con este universo de alta complejidad de la fabricación tecnológica, abrumador tanto por la densidad material de sus productos –turbinas, chasis de motores, piezas hidráulicas, locomotoras, barcos, aviones, etc.– como por las leyes de abstracción (o prejuicios de impenetrabilidad) del pensamiento científico que los edifica, Solanas construye un documental que en lo formal reitera los recursos visuales y retóricos empleados en los dos films anteriores de su trilogía sobre la crisis de 2001 (*Memorias del saqueo*, 2003 y *La dignidad de los nadies*, 2006). Ofrece un discurso enérgico, denunciante y didáctico a la vez, sostenido oralmente por su propia voz *off*, y rubricada por carteles que anticipan o anclan el sentido de lo que ofrecen los testimonios sucesivos e imágenes de cuidada estética fotográfica. Mientras su alegato se ubica en el centro del sistema, la escena visual alterna sucesivamente las geografías, los paisajes, los problemas, las áreas de producción y con ellas, la intervención de testigos y protagonistas. Con tales piezas formales construye narrativamente el universo de las ciencias duras y de la producción industrial pesada, como en un oxímoron, según las reglas conmovedoras del drama clásico de auge y caída. Dentro de esa trama argumental, el trayecto del Pulqui resume, a escala, un sentido que Solanas tensiona entre el cumplimiento de un destino aciago y la firmeza de una determinación hacia el futuro. Un ejercicio de memoria de esplendores pretéritos, como prueba de una hipótesis de restauración ulterior. Cada determinación personal es presentada como expresión de una recuperación colectiva, de una emancipación (de una santificación se diría) del pueblo. De inspiración moderna, en el pensamiento de Solanas lo popular se transforma en un destino político. Así, la “utopía de los pueblos originarios” –que en América Latina tuvo una reflexión propicia en los populismos del siglo XIX, el de los caudillos provinciales, y en el XX, el de los caudillos nacionales– alienta el discurso anticolonialista de sus documentales desde *La hora de los hornos* y culmina en *Argentina latente* con sus postulados intactos (aquellos sobre la “necesaria comunidad de naciones latinoamericanas”), bajo la misma lista de liderazgos históricos de San

Martín y Bolívar a Allende y al Che, incluyendo a “los que levantarán estas banderas en el siglo XXI”.

3. Favio y el pasado como presente

“No es cuestión de adoptar sino en algunas circunstancias de adaptar. Y en otras, de crear. Porque la suprema condición del arte de conducir a los pueblos es precisamente la creación. Y para crear hay que someterse a las circunstancias naturales del hecho que uno pretende crear. Y eso es fundamental...”

J.D.Perón, en *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (Solanas y Getino, 1971)

La temporalidad con la que Leonardo Favio inscribe el universo de las realizaciones peronistas en *Perón. Sinfonía de un sentimiento*, por la índole misma de su enunciación, se formula en presente. O dicho de otro modo, en un “tiempo impuro”, donde imágenes de redención reemplazan cada punto de vacilación o catástrofe de la historia, a partir de la extraordinaria manipulación de materiales y de reelaboración de documentos visuales para construir esta pieza de anacronía histórica.⁷⁷

En la primera parte del film (y al cabo de la batería de recursos que resumen en menos de una hora los acontecimientos del mundo y del país desde la guerra de 1914 en una palpitante invención visual y sonora que tiene su *climax* con el 17 de octubre del ‘45) las políticas productivistas y de reivindicaciones sociales y culturales del primer gobierno de Perón se mencionan a través de las obras puestas en ejecución con una locución en *off* que las expone del mismo modo que la propaganda oficial gráfica de aquel régimen en los años cincuenta, la enumeración en presente.⁷⁸ En rigor, el segmento tiene un montaje anacrónico, ya que el sentido de aquellas políticas es explicado previamente por Perón a través de una entrevista realizada en 1971 – de la cual se cita en el epígrafe un pasaje donde éste vincula la conducción política con la

⁷⁷ George Didi-Huberman despliega la noción de anacronismo en el arte y también su relación con la idea misma de la historia como construcción de intrigas, como forma poética o incluso como forma retórica del tiempo explorado (2006), que resultan muy pertinentes con los procedimientos de Favio en esta película, con su extraña conjunción de documental, ficción, historia y apasionada declaración política.

⁷⁸ Véase por ejemplo la voluminosa publicación (800 páginas), *La Nación Argentina Justa, libre y soberana*, edición oficial de 1950 “en el año del Libertador General San Martín” donde se realiza un pormenorizado informe de las políticas en curso. Su concepción visual es recogida por Guido Indij en *Perón mediante. Gráfica peronista del periodo clásico* (2006).

creación estética-, y en la que el caudillo expresa en presente lo sucedido hacía veinte años.⁷⁹ Cada misión constructiva es nombrada con un *se* impersonal, que remata un verbo en su forma intransitiva (verbos dinámicos y repetitivos, como en el discurso de propaganda): *se* hace ..., *se* construye..., *se* edifica..., *se* traza..., *se* levanta... etc., en una enumeración interminable de obras cuyo tipo de expresión gramatical sugiere un agente de participación difuso porque sólo apunta a destacar la acción cumplida. Así, los logros resultan potentemente atribuidos a un régimen, a un sistema más que a un líder, si bien su palabra e ideas se presentan como sostén de esa ilimitada efervescencia creadora: su conducción (la voz, los matices, la elegancia oratoria del “efecto Perón”, en términos de Horacio González) asoma como la materia abstracta de un resultado, mientras su realización se enuncia con frases afirmativas, “frases que *atestiguan*” (2007:340).

El inicio de la serie, dedicado a la industria pesada y los adelantos tecnológicos (petróleo, minas, gasoductos, diques, aeropuertos, energía atómica con reacción termonuclear controlada, etc.) ofrece el antecedente –enfático en su cualidad fundacional y en la fuerza de su construcción como un *ahora*- del relato de los tiempos de extravío y de pérdida que presenta el documental de Solanas. Incluido el pasaje dedicado a la fabricación de aviones (“*se crea* el IAME, complejo compuesto por diez fábricas con nueve mil operarios calificados, cuya evolución arrolladora produjo 200 aviones biplaza, cien aviones Colkin...””) en la que el Pulqui a reacción, igual que cada elemento significativo en una sinfonía, único y a la vez integrado al conjunto, es presentado como “la maravilla de la audacia y la técnica con la que Argentina *se pone* a la vanguardia mundial de ese tipo de desarrollo y *es* uno de los países del mundo que vuela sus propios aviones a chorro”.

Las imágenes refuerzan el envión transhistórico de la voz *off* con retazos de invención actual incrustados en la experiencia de origen: planos muy cercanos de Perón admirando el fuselaje del Pulqui, o subiendo con expresión satisfecha a la cabina de la maravilla técnica como un Howard Hughes nativo ante uno de sus juguetes aéreos, son parte de la “reconstrucción documental” con la que Favio duplica la emoción del registro y le

⁷⁹ En la cita, Perón presenta las medidas tomadas en su primer gobierno como una cadena de medidas y consecuencias: “El desarrollo es como el apetito, que viene comiendo”, dice como introducción a una explicación concisa (atenta a “cuatro factores de progreso: producción, transformación, distribución y consumo”, explica), en la que emplea indistintamente verbos en presente y en pasado. Este y otros segmentos similares incluidos en el film de Favio pertenecen a la larga entrevista realizada en Madrid por Solanas y Getino en 1971 y que figuran en el documental *Perón. La revolución justicialista*, extraviado desde hace mucho tiempo y recientemente recuperado y exhibido por Fernando Martín Peña y Fabio Manes en canal 7 en su ciclo sobre documentales de los setenta durante el mes de abril.

imprime una actualidad incesante sin perderse nunca en el simulacro. Su visión sacramental del pasado peronista apuesta fuertemente al aura de los archivos escritos, visuales y sonoros que recolectó masivamente sobre ese movimiento, pero aplica a esos materiales todo el arsenal de los recursos del cine para llevarlos a un verosímil que eterniza pasionalmente la historia.

“¿Cuál es el soporte sobre el cual se escribe la historia política? ¿Qué elementos nos auxilian cuando intentamos resucitar su dramaticidad? ¿En qué documentos nos afirmamos para construir un relato? ¿Por qué la película se inicia diciendo que es un documental?” se interrogaba al respecto Gustavo Nahmías en el ensayo que dedicó a *Perón. Sinfonía de un sentimiento* (2003, 2005).⁸⁰ El soporte de la operación documental de Favio sobre la historia política del peronismo, referida con el dramatismo de un canto pasional, es la lengua del mito. De ella se derivan el uso del pasado presente, el atrás-adelante del tiempo de la imaginación mítica para volver sobre los hechos de la historia –retorno que aludimos más arriba con el sólo ejemplo de la insistencia del uso del intransitivo en el texto *off*, pero que incluye el empleo de un repertorio muy amplio de figuras de intervención en la imagen y el sonido– con la libertad expresiva de lo ficcional. El mundo simulado de temporalidades diferidas de Favio, hecho de repeticiones y anacronías puede compararse con la historicidad estética de las figuraciones visuales en las telas del artista plástico Daniel Santoro. Ambos utilizan, según las definiciones que adelanté en la Introducción al respecto, los restos proliferantes del mito para revitalizar desde el arte –un arte *kitsch*, con un uso deliberadamente *naïf* del repertorio simbólico del peronismo– el espacio de lo político. Pero en las representaciones respectivas ese espacio –figurativo y político a la vez– tiene protagonismos diferentes: Favio concede ese rol de principio a fin a un pueblo sencillo y revestido de cualidades angélicas, mientras que Santoro hace derivar a las figuras de sus líderes, de las instituciones y emblemas en escenas inciertas entre la piedad y la amenaza (Eva como hada buena o visión siniestra, la naturaleza como lugar de naufragio de personas e ideas, los signos institucionales dominando ciudades tan utópicas como fantasmagóricas), y que en su contradicción aportan revelaciones inesperadas. En su caso, la repetición –el “retorno”– desdibuja la carga irónica o paródica sobre la cita mítica y cede lugar a las marcas del trauma.

⁸⁰ En “Memoria y política: el caso Favio” 2005), Nahmías incluye sendas entrevistas a los Jefes de producción de *Perón. Sinfonía del sentimiento* (Víctor Bassuk y Javier Leoz) quienes describen los pormenores de la reconstrucción de los materiales visuales y sonoros de archivo que realizó Favio, junto a la utilización de dobles para reforzar la representación visual de Perón, de Eva y otros personajes de su entorno político y sindical.

4. Alas de la patria

“El bosque justicialista de Santoro es un mito en sí mismo, la vieja arcadia del centro del Peloponeso, que los poetas transformaron en un lugar idílico de inocencia y felicidad”.
Norberto Griffa

El documental peronista de Favio, con un verosímil atravesado por el arte del simulacro encontró su lugar en el MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. El proceso de construcción a escala del avión Pulqui II emprendido por Santoro – registrado por imágenes que siguen fielmente ese proceso– tuvo por destino una instalación exhibida en el museo Caraffa, en la capital de la provincia argentina de Córdoba. En este pasaje a la museificación de estéticas ligadas al peronismo, se revelan formas diversas -o inversas- tanto del documental, como de las relaciones que entablan las imágenes de distinto origen entre sí y con su referente histórico político.

Pulqui. Un instante en la patria de la felicidad podría caracterizarse dentro del subgénero documental indecible en lo autoral o en su mismo contenido, en la medida que se construye como una vigilancia sistemática de las etapas que atraviesa una obra escultórica hasta su presentación en una galería artística. Alejandro Fernández Moujan evita la flexión más o menos habitual del documental “de arte” miméticamente adherido a otro lenguaje y del contacto de las imágenes filmicas con el “mundo peronista” de Santoro, se descuelga la crónica de una disciplina sostenida en una mutua obsesión.

La idea de seguir de comienzo a fin las fases del proceso creativo de una obra escultórica es similar a la de su film anterior, *Espejo para cuando me pruebe el smoking* (2005),⁸¹ en la que acompañó al escultor Ricardo Longhini durante la elaboración de obras realizadas con elementos recogidos por este artista después de la sublevación popular de diciembre de 2001 (perdigones, cartuchos servidos, piedras, cápsulas de gas, etc.) y con despojos y descartes que arroja la realidad en sus márgenes. En ese doble proceso de producción de sentido, el documental de Alejandro Fernández Moujan lograba, según escribió Eduardo Grüner, afianzar su autonomía de “film político en segundo grado (...) al elaborar lo trabajado por Longhini como capas superpuestas (...),

⁸¹ La producción de este film, como la de *Pulqui*, es de Marcelo Céspedes, para Cine Ojo. *Espejo...* se estrenó en septiembre de 2005 y la obras de Longhini se exhibieron en el Centro Cultural Recoleta en octubre del mismo año. Véase el catálogo de la exposición, *Ricardo Longhini, Obras 2000-2005*, 2005, Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones.

al explorar otras dimensiones de lo político incluidas en la obra” (2005: 69). Y esa otra dimensión, enfatizaba Grüner, “está constituida (en la película) por la tensión entre dos posiciones aparentemente contradictorias: la de la intimidad y la distancia” con el material filmado (69).

Sostener ese equilibrio es sin duda una conquista preciada para un documental que ensaya afirmar su “voz” (voz no fónica sino expositiva, narrativa) en relación con su objeto y en *Pulqui* el realizador pone igualmente en práctica aquellas consignas de emancipación. La cuestión es hasta qué punto el film de Alejandro Fernández Moujan se deja habitar por el tema, es decir, cede en la intimidad creada por medio de los intercambios personales y las relaciones subjetivas que entabla cada uno de ellos con el objeto en construcción y sus significados. Mientras, el movimiento fílmico establece a la vez la distancia al extraer su propia cosecha de sentidos de los espacios recorridos, del proyecto colectivo, del mundo locuaz de Santoro, hasta apoderarse de su ritmo y de su “tono”. De este modo, termina por instalar, en paralelo a la réplica construida del avión justicialista y, por un natural movimiento metonímico, el trayecto del propio documental con las alternativas sucesivas de entusiasmo, fracaso y recuperación vinculadas a la utopía de “hacer volar”.

El avión Pulqui II es una figura extraída del imaginario hiperbólico sobre el primer peronismo que Daniel Santoro reelabora en su obra plástica de la última década. Ni maqueta ni imitación, el proyecto consiste en la idea de construirlo como objeto en escala 2:1 en relación con el original y que finalmente remonte vuelo. “El Pulqui es un objeto heroico, un objeto mitológico de la tecnología nacional”, dice Santoro en el film sobre su objeto, frase que tiene la pasión animista de Favio y a la vez resuena como variante estética del testimonio del Ingeniero San Martín sobre su existencia técnica en *Argentina latente* de Solanas. Los datos sobre su invención y de la técnica espacial comprometida incluidos en las películas de aquellos autores, ceden en este caso a una detención de la imagen sobre ese punto fugaz de la historia en el que su existencia y su desaparición -coincidente con la caída del gobierno peronista-, arman en torno a ese avión el relato del mito. Un relato que remite a los orígenes y que Santoro densifica con nociones que reúnen tecnología, nación y naturaleza, en una composición heterogénea de un simbolismo visual barroco.⁸²

⁸² Santoro recurre en una exposición de su obra a la voz poética del poeta romántico alemán Friedrich Hölderlin : “La más ansiada ternura, condenada a un ayuno eterno./ Lo que amamos no es más que una sombra./ Para mí, la Naturaleza tan amiga murió/ con los sueños dorados de mi juventud./ ¡Pobre corazón, en aquellos dichosos días/ nunca te sentiste tan lejos de tu verdadera patria./ Por más que busques, nunca volverás a encontrarla;/ consuélate con

A esa patria primigenia se ingresa como en trance en la película de Alejandro Fernández Moujan, con imágenes animadas de los bosques pictóricos de inspiración romántica (Arnold Böcklin y Caspar Friedrich entre las citas más evidentes) y guiados por Evita que se interna en él de la mano de una escolar de delantal blanco, ambas como íconos soñantes o soñados. Con el poder de escisión visual y sonora del medio, la secuencia inicial del film superpone tiempos, figuraciones y soportes: el paisaje boscoso imita el de las telas, en él se sobreimprimen imágenes de archivo de Perón en el vuelo inaugural del Pulqui. El clima onírico de la secuencia es roto por el *off* entusiasta del locutor original que describe la escena –con el presente de aquel primer vuelo- sobre el montaje ágil de las utópicas ciudades justicialistas trazadas en las telas de Santoro, con sus edificios emblema indecisos entre el aspecto de una ciudad florentina o la abstracción moderna y ominosa de De Chirico, sobrevoladas por el avión. Los planos aéreos alternan puntos de vista y perspectivas en contrapunto con sucesivas escenas de archivo (la felicidad de centenares de niños en los mundos liliputienses que Evita armó a su escala) y su reproducción pictórica.

De este modo, el documental de Alejandro Fernández Moujan define desde el comienzo su posición, su “operación” como define Rancière al encadenamiento en cine de imágenes que tienen que ver con regímenes diferentes: “operaciones de la forma para establecer relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto” (2003: 14)”.

Con el acuerdo o la diferencia entre las imágenes de uno y otro origen, comienza el itinerario actual de producción –de reproducción- del OVJ, del “Objeto Volador Justicialista” como designa Santoro al avión en un pasaje del film. En el proceso, emergen dos espacios y sendos sistemas de producción del arte: el trabajo solitario en el estudio del artista, pura libertad de invención mítica. Allí, Santoro boceta, dibuja, borra, corrige y avanza en los trazos pictóricos del avión sobre la tela o, en control absoluto de sus mitos íntimos (como expresé antes, en sus paisajes no hay pueblo, sólo emblemas, instituciones, los dos líderes rodeados de lógicas de la cábala y niños), rebosa de objetos el *kitsch* doméstico la figuración de la “felicidad peronista”, o agrega pinceladas que acorazan los delantales de escolares enlutados y perdidos en la intemperie de bosques sombríos. Por otro lado, el film registra las acciones en el lugar del trabajo colectivo.

verla en sueños!” Esa patria soñada de la felicidad peronista y de su caída ominosa es la que una y otra vez representan con clima onírico las telas de este artista. La cita en el catálogos de la exposición de Santoro *Leyenda del bosque justicialista* (2004), en Galería Palatina, Buenos Aires.

Cuando la cámara traspasa el portón del taller de Valentín Alsina –taller del veterano maquinista del Teatro Colón Miguel Biancuzzo– las representaciones del mito son reemplazadas por el lenguaje sobre pesos, medidas, proporciones, maquinarias y herramientas pesadas de la técnica. Las contradicciones, marchas y contramarchas de la producción artesanal del Pulqui debe negociar cada paso entre las ideas, el cálculo material de su aplicación, el compromiso de los ejecutores y el reparto de responsabilidad entre especialistas.

Maniobra, clima, fijación obsesiva con los avatares de la obra similares a los de la gestación de un film. El documental finalmente construye su propio sesgo reflexivo a través de las etapas de la construcción del Pulqui, –diseño, cálculos, esqueleto, piezas, montaje–, del desafío de hacerlo volar, de los fracasos y recomienzos, hasta llegar, “como objeto caído” a ocupar su lugar como pieza de exposición en un museo.

Poéticas y políticas de la *forma* documental, que a la vez hacen lugar a lo político con los signos de la realidad. Alejandro Fernández Moujan matiza el proceso (mimético) del registro con el énfasis en una figura temporal, la repetición. Cada viaje al taller es idéntico al anterior, pero en cada uno de esos sucesivos traslados la cámara, en ejercicio de su autonomía, deja ingresar un paisaje devastado – paisaje humano, de cambiantes pirámides de cartoneros desplazándose entre el tráfico de Puente Alsina sobre carros de tracción a sangre; y paisaje material, con los signos de las ruinas de la pujanza industrial de ese barrio en el pasado.

5. Documentos de imaginación mítica

La construcción de la máquina combina fantasía alegórica y rigor histórico, cálculo y leyes físicas de sustentación. Desde las representaciones románticas, la alegoría supone un tratamiento melancólico de la sociedad y un enfoque de la historia como ruina. El proyecto de Santoro es, en ese sentido, una mezcla de resignación melancólica y fascinación fetichista que en cierto modo puede verse como espectacular en su seducción por la transformación de los objetos y acontecimientos. “El Pulqui es un objeto heroico, un objeto mitológico de la tecnología nacional (...) que de algún modo representa los sueños infantiles y su vuelo es la realización de esos sueños”, describe Santoro a su Proyecto en el film. El lugar elegido para ese planeo es también una utopía territorializada, el pequeño aeródromo de la República de los Niños (la ciudad infantil construida por Eva Perón en la ciudad de La Plata, a 50 km. de Buenos Aires), donde el

avión, ya no concebido como maqueta o imitación de un original, sino como una suerte de objeto metafísico, debe representar con su vuelo lo que sus autores piensan que sucedió en el pasado: el despegue argentino.

La pequeña máquina finalmente “se sostiene en el aire un instante, la cifra razonable de una felicidad posible”, interpreta María Moreno (2007). La brevedad del vuelo impide su registro filmico, de modo que el documental apela a la fijeza de la fotografía para mostrar la hazaña retrospectivamente. Que ese avión levantara vuelo era un suceso improbable, salvo para el deseo. El deseo en conjunción con el delirio, son nociones que Michael Renov hizo ingresar a los paradigmas de la teoría crítica del documental para abordar aquello “que excede” en los discursos parcos (*sober discourses*) de los documentales que abordan y comunican un saber sobre la Historia (2004: 100). La Historia también puede ser narrada desde el fluir de los procesos concientes e inconscientes, defiende Renov, rescatando autores y obras del auge racionalista moderno. Renov recupera, entre otros ejemplos, la mezcla de racionalismo y delirio en la obras de Fernand Leger y de Dziga Vertov durante la década del veinte del siglo pasado. La célebre expresión de Vertov “yo soy una máquina”, autodefinía su relación con la cámara pero también sus films como combinación técnica entre ojo y cine. “Con esta frase utópica y el dinamismo de su imagería”, dice de él Renov (103), Vertov vinculó las potencialidades racionalistas y científicas del medio con lo imposible y fantasmático”. Con la dinámica del utopismo la vanguardia documental soviética buscaba traducir “los procesos concientes e inconscientes” de su presente histórico. Ese modelo estético es aplicable a la propuesta de Santoro y Fernández Moujan, con la diferencia que ésta se dirige al pasado. Lo hacen, como desarrollé hasta aquí, deteniendo la imagen sobre ese punto fugaz de la historia en el que la existencia y la desaparición de un avión, coincidente con la caída del gobierno peronista, les permite reunir en la representación de esa máquina una utopía científica –tan fracasada como la historia que la contuvo- y el relato de un mito.

Un primer interrogante conduce a plantear en primer término cuál sería el sentido de esta apropiación, es decir, cómo leer -en su valor estético y en su significación política- este retorno del arte de Santoro a los signos del pasado. Y, no menos importante, cómo establecer que la apropiación de los signos míticos en el presente –de parte de Santoro y también de Favio- es una operación crítica y no una mera réplica como cita irónica o parodia. Estas cuestiones marcan el debate actual sobre el retorno histórico en el terreno del arte (retorno a temas, discursos e iconografías), en un presente que parece

necesitar de nuevas narraciones de la historia, estableciendo así una relación crucial de lo artístico y lo político. De acuerdo a lo expresado en la Introducción sobre estos conceptos, es complejo determinar los parámetros de lectura que permitan determinar cuándo los gestos de recuperación del pasado de los textos artísticos pueden convertirse en conciencia crítica de las convenciones artísticas o de las condiciones históricas, en este caso, de las condiciones del peronismo de la historia. Encuentro en la noción freudiana de *repetición* o acción diferida –con su referencia a la alternancia de anticipaciones y reconstrucciones de acontecimientos traumáticos– una metáfora apropiada para pensar el movimiento de retorno al pasado en las obras que analizamos como el segundo momento que da paso a la simbolización del trauma.⁸³

En las figuraciones estereotipadas y a la vez herméticas de las imágenes que venimos analizando, cada signo tiene su reverso. Tanto Favio en su documental como Santoro en sus obras pictóricas retoman insistentemente la fantasmagoría del bombardeo a la plaza. Tras el velo *naïf* de Santoro, los aviones son fetiches utópicos y también herramientas siniestras que descargan bombas, incendio y muerte sobre el pueblo indefenso. Favio reconstruye el mismo bombardeo (a la Plaza de Mayo en 1955, por los aviones de la Marina que derrocaron a Perón), con imágenes de archivo y un narración en *off* que lo convierte en drama de inocencia inmolada y otros matices de horror suplementario.⁸⁴ “Lo siniestro bajo embalajes vírgenes”, dirá González (González 2007:29). El “avión del mal” como contrafigura del otro avión, baluarte del progreso técnico del peronismo de los cincuenta y sujeto a las museificaciones estéticas.

Barthes piensa el problema de la recuperación de los signos míticos desde la perspectiva de una contestación: a la apropiación de significados específicos de parte del sistema hegemónico para cristalizarlos como mitos culturales hay que responder con la *contraapropiación*. “La mejor arma contra el mito es mitificarlo a su vez, producir un mito artificial: un mito reconstituido”, dice (1980:253). Enlazando el atrás-adelante del tiempo de la imaginación mítica para volver sobre los hechos de la historia con el impulso documental, el Pulqui reconstituido de Santoro se ofrece como un *contraavión*, una pieza de resistencia contra los aviones cargados de bombas. Es también la

⁸³ Reitero aquí la definición de Slavoj Žižek, citada en la Introducción, acerca de que lo crucial para distinguir en las dos operaciones artísticas, la original y la restauradora, es tomar en cuenta “el estatus alterado de un acontecimiento: cuando surge por primera vez es experimentado como un trauma contingente (...) únicamente con la repetición es este acontecimiento reconocido en su necesidad simbólica, encuentra su lugar en la red simbólica: es realizado en el orden simbólico” (1992: 94).

⁸⁴ El relato pormenorizado del episodio en la película de Favio refiere que las bombas transformaron la alegría de decenas de escolares del interior del país que llegaban en dos colectivos a conocer la Plaza y su líder en ese momento, en el espanto de la muerte. La narración potencia las imágenes de archivo sobre ese paisaje de catástrofe.

contracara temporal del paisaje humano que en cada viaje de los protagonistas al taller de Valentín Alsina, en el conurbano de la ciudad de Buenos Aires, se cuela en el film: las inestables pirámides de carritos cartoneros⁸⁵ entre otros signos de la devastación de aquella barriada antes industrial. En la síntesis de María Moreno: “ para los hacedores de este Pulqui la desaparición del mundo que el avión simbolizaba tiene como consecuencia el mundo que ahora simboliza el carrito cartonero” (2007).

6. Entre lo mítico y lo profano

Los documentales analizados hasta aquí retornan al peronismo como acto de revisión y/o de interpretación histórica. Formulan preguntas drásticas sobre las condiciones histórico políticas que pesaron para torcer las acciones innovadoras del pasado (el relato laico de Solanas). O retornan a ese pasado con relatos de *afección*, con el lenguaje intemporal pero apasionado del mito (Favio, Fernández Moujan/Santoro), cuyo montaje audiovisual constituye siempre un desafío a las formas. Lenguaje que en los autores mencionados se nutrió de recursos, formatos y elementos nacidos de la significativa inspiración visual y simbólica del primer peronismo.

Las tres experiencias estéticas documentan zonas de ese esqueleto mítico: el movimiento nacional y popular.⁸⁶ Juegan a la vez culturalmente, *míticamente*, con un tiempo “intemporal” (el que contendría el inicio de una historia y el sentido abarcador de esa historia ahora), y con un tiempo moderno profano: el presente político, inmanente, abierto. Entre esos dos horizontes, estos ensayos por vía del arte citan la figura de un pájaro mecánico, de un vuelo imaginario del pasado sobre nosotros abren interrogantes, ya no dirigidos a la legitimidad de las operaciones de recuperación del

⁸⁵ Los cartoneros son recolectores de cartones y desechos entre los residuos domiciliario y los acumulan en precarios carruajes que arrastran por largas distancias. Este medio de supervivencia de importantes contingentes de la población surgió en la crisis de 2001 y permanece como práctica.

⁸⁶ Leonardo Favio y Fernando Solanas son artistas e intelectuales que han adoptado el peronismo como causa y creencia. En tanto que cineastas son disímiles no sólo en los films, sino en la temperatura de sus creencias. Solanas cree absolutamente en la energía cinematográfica para empujar la acción política, Favio en el calor popular. Solanas filmó las páginas del mito (*La hora de los hornos*, *La vuelta de Martín Fierro*), también lo reconvirtió en ficción dramática en los ochenta y noventa, para regresar al documental en el nuevo siglo, con el pueblo pauperizado, filmado de cerca. Ambos trajeron de vuelta al gaucho de manera diferente en los momentos candentes de los setenta: Favio a *Juan Moreira* (1972), Solanas a *Los hijos de Fierro*. Favio también filma mitos (el del gaucho Juan Moreira, los mitos folclóricos con Nazareno Cruz y el lobo, los mitos más descarnadamente peronistas, como *Gatica*, y el mismo Perón, convertido en sinfonía sentimental). Los dos manifestaron en sus obras audacias diferentes con el cuerpo popular, más analítica la de Solanas, que descompone y recompone una y otra vez las vertientes iconográficas del mito nacional y peronista, con acento lumpen en Favio, que plantea una concepción naturalista del mito.

pasado en sus signos míticos que analizamos más arriba, sino sobre el propio estadio de la relación entre estética y política en la actualidad argentina y, específicamente, en la actualidad del documental. En ese sentido estas poéticas documentales, dan cuenta, simultáneamente de una vigencia política, de una memoria popular, de un reencuentro con determinados significados de lo nacional que hasta hace pocos años flotaban en una bruma de la historia. También de una transmisión que articula un pretérito para las nuevas generaciones.

La marcada visibilidad en la escena cultural de obras filmicas y mediáticas vueltas al peronismo, emerge paradójicamente en un tiempo de crisis en los mundos simbólicos y en las identidades de la política, crisis evidente también en ese movimiento. ¿Cómo interpretar en estas circunstancias el movimiento creador de volver al mito con los procedimientos estéticos del mito? A partir de Walter Benjamin se podrían inferir dos respuestas para esta incertidumbre: el arte sería el mensajero moderno encargado de despedir una historia intensa, es su duelo. Pero también el lenguaje artístico muchas veces aporta una contestación anacrónica, y en ese sentido crítica, que permite discernir lo que en realidad tiene lugar *ahora*.⁸⁷ Sin caer en el fácil relativismo posmoderno (mercado, consumo, espectáculos de masas, audiencias cautivas, modas retro), la pregunta lleva a pensar en la fuerza cultural del propio peronismo, que permanentemente reabre cuestiones y siempre desafía en busca de una legitimidad que la cultura y el arte oficial antes y ahora trabajosamente le conceden.

⁸⁷ Interrogado por Asja Lacis sobre su interés por una estética acontecida y parte de otro tiempo histórico, Benjamin responde que su trabajo sobre el drama barroco “no es sólo una muestra de investigación académica (...), sino que tiene una conexión directa con problemas muy actuales de la literatura contemporánea”, ligando lo que aparecía como “muerto”, pasado, mito, con las formas estéticas de corte experimental de la vanguardia (del Expresionismo). Citada en Susan Buck-Mors, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (1995), Madrid: Visor, p.32.

SEGUNDA PARTE. RECONSTRUCCIONES DE LA MEMORIA

Nada que ver.

La mirada, la voz y la escucha: crisis de la evidencia y representación filmica

El campo de concentración, por estar del otro lado de la pared, sólo puede existir en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad desaparecida, tan anonadada como los secuestrados mismos.

Pilar Calveiro, “Poder y desaparición”.

En el último cuarto de siglo, la frase “nada que ver” acuñó un sentido doble para los argentinos. Durante la dictadura, circuló entre la ciudadanía como metáfora asociada a la seguridad o el resguardo (“no tengo nada que ver con nada”). Al mismo tiempo, la manipulación perversa del poder convertía el enunciado en un mandato literal: “no hay nada que ver”. Nada que nuestros ojos debieran captar o registrar. Las escenas aterradoras se sucedían con una proximidad inquietante –al lado, en frente, alrededor–, pero fuera de la percepción de la mirada, del poder domesticador de los ojos, al margen de su certificación, del peso testimonial de lo visto sobre lo escuchado. Fantasmas. Dentro de esa estrategia, las víctimas, los supliciados, tampoco debían dejar rastros visibles (es decir, huellas certificables por la mirada) de su pasaje por los territorios de oscuridad y de tormentos clandestinos. De ellos, no quedaron ni los cuerpos. No quedó “nada que ver”. Nada para la “autopsia”, palabra griega que significa, precisamente, “acción de ver con sus propios ojos”. Todas las modulaciones de este concepto fueron recorridas por la histórica declaración del dictador Videla sobre los desaparecidos: “¿Qué es un desaparecido? Como tal, es una incógnita. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido” (1979).

La mirada en tanto cifra testimonial de un pasado donde la muerte avasalló sin dejar –literalmente– restos, centraliza la poética y la política de los autores y *films* que abordaré en esta Segunda Parte: *El amor es una mujer gorda* (1988) y *Buenos Aires, viceversa* (1997) de Alejandro Agresti, *Un muro de silencio* (1992), de Lita Stantic, *El ausente* (1988), de Rafael Filipelli, y finalmente *¡Que vivan los crotos!* (1991), de Ana Poliak.

Me propongo revisar los procedimientos narrativos y figurativos cuyo eje es la mirada, que además de vector de la continuidad o discontinuidad del discurso fílmico (inscripción del punto de vista de los personajes, de la cámara), rige desde el ojo las figuraciones visuales que conectan el presente con el pasado. A la vez, la memoria tensiona sus referencias entre la representación visual y la escucha, en una narrativa donde las voces testimoniales - literarias y fílmicas- son las que comandan el relato de la violencia desencadenada sobre los cuerpos físicos y el cuerpo social de una comunidad que aparentemente “no tuvo nada que ver” y en la que los ojos supuestamente participaron tan poco. Los *films* que se mencionan –con excepción del de Poliak– refieren las consecuencias de la dictadura en el nivel de lo temático. En el plano estético, coinciden también en la utilización de la puesta en abismo de la perspectiva visual, es decir, de la doble visión motivada por la presencia de una cámara interna a la diégesis (al mundo narrado) y la consiguiente ambivalencia entre ambos registros, el interior y el exterior. Aunque la reiteración de este recurso haya devaluado sus efectos, plantearé su pertinencia como lógica narrativa para enlazar dos temporalidades: la de la muerte en el pasado y el regreso sobre sus causas en el presente. Los datos políticos en sentido estricto, devienen políticos en la formalización a los que los somete la sintaxis fílmica, capturándolos en la bisagra espacial y temporal que la imagen y el sonido promueven –trabajando en conjunto o en disyunción- para aludir a una escena renuente a la plenitud de su reconstrucción: la de los cuerpos desaparecidos en el pasado, la de los sacrificados por principios económicos fundados en la exclusión (Agresti), la de la memoria en situación de duelo de los sobrevivientes (Stantic, Filipelli). La indeterminación narrativa basada en la defraudación de los ojos para dar ventaja a la escucha, afianza el pasaje de lo subjetivo a la verdad colectiva expresada en la voz testimonial (Poliak).

El historiador francés Francois Hartog analizó la metodología empleada por Heródoto para narrar su célebre *Historia*. Heródoto trabaja, decía Hartog, con los dos criterios básicos de verificabilidad: “yo lo vi” y “yo lo escuché” (1995). El criterio de verdad era entonces atribuido, en principio, a quien testimonia por haber visto algo. Fue esta la alternativa que guió la metodología de certificación en una historia de lo visible o invisible a la mirada, como operación que se configura en la instancia de transmisión, de narración de lo que se vio. Es decir, en los distintos modos de recuperación y escritura de la historia en su intento de *hacer ver* y *hacer saber* sobre lo acontecido en el pasado.

Pero no se trata sólo de ver. La propuesta de Hartog precisamente apunta a rescatar los dos polos en que se inscribe la retórica de recuperación de la Historia, el ojo, pero también el oído: el ojo del testigo y el oído del público, o al revés, el ojo del público y el oído del testigo. Entre ambos sentidos no suele haber un trayecto lineal de recomposición de la memoria, sino por el contrario, “hay un conjunto de corredores, escaleras, pasillos que se interrumpen, que recomienzan más lejos, en otro nivel...”, dice Hartog (14) asimilando la percepción a un espacio arquitectónico. De los dos sentidos como herramienta del saber, la vista es considerada el medio más jerarquizado de conocimiento: nada puede disputar preponderancia a la mirada identificada como “autopsia”, la acción de ver con los propios ojos. Los ojos siempre fueron más confiables que los oídos para Aristóteles, para Heráclito, para todos los padres griegos de la metafísica. Y Occidente es, en principio, heredero de esa predilección.

Esto tiene una importancia cada vez mayor en las discusiones metodológicas de los historiadores, pero en estas últimas décadas la cuestión se desplazó sobre todo a las polémicas sobre las estrategias de la memoria ligada a genocidios históricos. Su peso es decisivo, por ejemplo, en la relación compleja establecida entre la noción de verdad y testimonio, aunque en esta ocasión sólo me referiré a algunas consecuencias de esa alternativa doble en términos de representación.⁸⁸ Representación fílmica en primer lugar, ya que el cine como maquinaria visual y narrativa se enfrenta a un abismo ético cuando se propone representar la Historia en sus puntos de horror. La presión misma de las imágenes -casi siempre ganando la batalla contra el sonido y la palabra misma- conmina a decisiones estéticas en las que el relato sobre el horror acontecido deba organizarse desde la tensión entre lo visible y la condición misma de la visibilidad. ¿Qué es visible del pasado, y sobre todo de sus puntos de furor y violencia? ¿Qué mostrar? ¿Cómo organizar la representación con imágenes que se extraen de una memoria -individual y colectiva a la vez- que se resiste, precisamente, a organizarse de una vez? Las respuestas posibles permiten pensar en la tipología fílmica que, a grandes rasgos, puede describirse por un lado, como “reconstrucción” arqueológica de las catástrofes del pasado o, por el contrario, como la de un ejercicio arduo de rescate, que

⁸⁸ Sobre el testimonio y su relación con la verdad, véase el texto canónico de Shoshana Feldman y Dori Laub (1992). También Giorgio Agamben (1999), sobre todo los capítulos I y II donde analiza exhaustivamente la noción del testimonio y la figura del testigo. Raúl Antelo realiza una síntesis entre las configuraciones históricas europeas y latinoamericanas del testimonio como verdad en “Agamben e o testemunho centrífugo: ato sem essência, potência sem ação” (2005) Tamara Kamenzsain (2007) realiza un abordaje infrecuente de esta cuestión en relación con poetas latinoamericanos. Beatriz Sarlo (2005), aborda específicamente el tema de la verdad en la subjetividad testimonial y en la reflexión histórica. Retomaremos en la Tercera parte las propuestas de Agamben y Sarlo en relación con las películas testimoniales de los hijos de desaparecidos.

ante todo da cuenta de la imposibilidad de su reconstrucción. En el primer caso, el de una estética reconstructiva (estética de la “mostración” realista), el privilegio del ojo pareciera desembocar -en coincidencia con las estrategias mediáticas- en la normalización desmesurada visual y sonora y en la exhibición del sufrimiento corporal como elementos medulares de la violencia del cine contemporáneo⁸⁹. La línea opuesta, la de la imposibilidad de una reconstrucción totalizadora, tiene como referentes canónicos dos títulos que, uno desde la ficción y otro desde el documental, enfocan la posibilidad de representar las acciones genocidas de la Historia. Me refiero a *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais y Marguerite Duras y a *Shoa* (1985), de Claude Lanzman. Desde el fósil petrificado que abre *Hiroshima mon amour*, el obsesivo “yo vi todo” de la protagonista acompaña en *off* el prólogo del film, que muestra efectivamente el tipo de imágenes que vio de la catástrofe nuclear: imágenes periodísticas, televisivas o ficcionales, aquellas que comunicaron al mundo todo tipo de información sobre el acontecimiento y que la ilustraron sobre los efectos atroces de las radiaciones en los cuerpos, incluida la posterior derivación museística aliada a la turística en la memoria de la misma. Pero la réplica “tu no viste nada...” de su amante japonés desarticula cada vez la supuesta legitimidad de lo visual para dirimir por sí mismo algún saber sobre ese evento. En el resto de la película, la dificultosa exploración de puntos traumáticos de la memoria de la protagonista, estableció en lo formal el paradigma ético y estético para la representación del horror y la violencia histórica en el cine⁹⁰. Posteriormente *Shoa*, el film documental de Claude Lanzman realizado a partir de testimonios de sobrevivientes del Holocausto, aportó una significación decisiva a la palabra y la escucha. Las escenas que los sucesivos testigos evocan -desde la materialidad burocrática de la organización cotidiana en los campos a la descripción minuciosa de los rituales, escenarios y geografías de la muerte- nunca encuentran su contraparte en imágenes porque el mayor cataclismo de la historia excede su restitución visual con la monstruosidad de su violencia⁹¹.

⁸⁹ Véase la contribución de Olivier Mongin a este tema, en *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*, Barcelona: Paidós, 1999.

⁹⁰ Los *flashbacks* célebres de este film, en los que la heroína rememora con profundo duelo la muerte violenta de su primer amor durante la Segunda Guerra, reúnen *imágenes-recuerdo* e *imágenes-tiempo*, según las categorías que Deleuze toma prestadas de Bergson. Las imágenes-recuerdo son visualmente actualizables, son representables, de ahí que Deleuze las relacione con la figura cinematográfica del *flashback*, en cambio las imágenes-tiempo, entran en un circuito de indiscernibilidad, de indeterminación. Una indeterminación que es asumida por la forma estética, como sucede en este y otros films, de Resnais, de Duras y otros autores. Véase *La imagen tiempo*, Gilles Deleuze, cap., “Puntas de presente, capas de pasado” puntos 2 y 3.

⁹¹ Esta cuestión desató en años recientes en Francia un debate encarnizado -y aún no saldado- en torno de la representación del Holocausto y la legitimidad de mostrar lo inimaginable, en una época de circulación mediática irrestricta de imágenes violentas. El disparador fue la exposición *Mémoire des camps. Photographies des camps de*

El cine argentino tiene sus propias versiones de la fidelidad representativa de las imágenes que refieren el pasado. La narración de la violencia genocida y segadora de cuerpos hurtados a la mirada colectiva tuvo diferentes etapas. En la década del ochenta, una serie de películas disolvió los efectos traumáticos de la dictadura en ejecuciones didácticas y de intención conciliadora; como se mencionó en la Primera parte de este trabajo, también tematizó la escena del exilio (exterior e interior), el momento del regreso (al territorio, a la democracia), la recomposición del cuerpo social y de los individuos con relatos centrados en las peripecias de las vidas personales, afectivas, familiares. Entre las películas de Fernando Solanas de aquella década, *Sur* es la que mostró su creencia en el dispositivo de la mirada como mediadora de la puesta en escena de la historia. Diversos eventos trágicos del pasado son literalmente convocados desde la visión –*flashbacks* como “visiones”– de un héroe/narrador, que con sólo mirar distintos sitios de la ciudad logra reconstruir visualmente lo evocado en todos sus detalles.

¿Cómo atravesar las distintas “capas de pasado”, excavar hasta ese punto que se desea recuperar, donde los ojos y el oído puedan alternarse, superponerse en el intento de reconstruir filmicamente una escena? No hay “nada que ver”, mejor dicho, nada que sólo -o simplemente- “se dé a ver”. Las catástrofes de la historia no pueden ser evocadas sino dando cuenta de los trastornos de la memoria, de los fracasos de reconocimiento, y en ese terreno, las imágenes en tanto percepción óptica no pueden terminar de restaurarse. Tampoco volverse legibles, o asimilables, como toda narrativa del presente lo exige.

concentration nazis, en París en 2001, seguida de un catálogo que reproducía el material visual exhibido. La serie de unas pocas fotos tomadas en condiciones extremas desde el interior de la cámara de gas, que muestran el ingreso de un grupo de mujeres a la misma y la posterior tarea de cremación de cadáveres a cielo abierto, desató la crítica virulenta de autores como Gerard Wajcman, conocido por su posiciones anti-representabilidad del Holocausto (Véase al respecto Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, Buenos Aires: Amorrortu, 2001). Sus argumentos tuvieron réplicas no menos incisivas, entre ellas la de Didi-Huberman, quien, en defensa de la fuerza testimonial de ese grupo de imágenes, despliega nociones -de particular significación para este trabajo- para pensar el tema de la *distancia* y la *cercanía* con el horror que toda imagen impone a partir de su duplicidad intrínseca para “hacer ver” y a la vez construir ausencia. (Véase de Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós, 2004). La polémica alcanzó a los cineastas enfrentando a Godard, quien condena el largo silencio que el cine guardó en relación al Holocausto -argumentación que incluye en uno de los capítulos de su *Histoire(s) du cinema-*, con Claude Lanzman, quien rechaza enfáticamente los testimonios visuales sobre ese evento histórico a favor de la palabra testimonial, según el modelo de su film *Shoa*. El crítico Serge Daney, en *Perseverancia* (Buenos Aires: El amante, 2000) condena abiertamente la “infame estatización” que algunas películas realizaron con este tema; pero admite su reconocimiento con *films* cuyas imágenes de archivo mostraban impiadosamente todo, como *Noche y Niebla* (Alain Resnais, 1956) e *Hiroshima, mon amour* (Resnais, 1959), que en su adolescencia le enseñaron a ver, le “abrieron los ojos”, o más concretamente “*films* que me miraron, tanto como yo los vi”. Estos argumentos son imprescindibles en la consideración de los procedimientos formales empleados en el cine nacional para abordar la violencia y los crímenes de la dictadura. Entre los autores que abordan la ética y la estética de la representación, se encuentran también Jean-Luc Nancy, *La representación prohibida*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006; Louis Marin, *Des Pouvoirs de l'image*, Paris: Seuil.

Las tensiones entre vida y muerte, entre presente y pasado, entre rastro y memoria, sólo pueden conjugarse en el marco de una estética límite, o más bien de una ética de la imagen que, frente a la exhibición mediática banal, obscena y cotidiana de la violencia y de la muerte, opta por desplazarla fuera de la escena, a los bordes del relato, por lo tanto, sometiéndola al régimen de la supresión.

Hebe de Bonafini, una de las figuras más reconocidas de las Madres de Plazo de Mayo, relataba, en una entrevista periodística, que siempre sueña con sus hijos desaparecidos. “Siempre los sueño. A veces sueño que los corro, que lo quiero agarrar y no puedo. Y me despierto angustiada porque no es verdad... Los pienso como si me vieran, trato de recordar sus voces porque la voz es de lo primero que una se olvida, esa voz cantarina que tenían cuando venían...” Este relato sugiere que, como en los momentos límites de la tragedia griega, ninguna escenificación puede pretender estabilizar los fantasmas - menos aún el de los de los seres queridos- a través de la mirada, o la escucha. Solo queda recuperarlos en un espacio intermedio donde los dos regímenes alternados, el de los ojos y el del oído, puedan restablecer la consistencia indecible que tienen los sueños.

Estas consideraciones enmarcan en los siguientes capítulos el análisis de las películas mencionadas más arriba. Por medio de diferentes vías de representación, todas aluden a escenas del pasado que se resisten a la plenitud representativa e inscriben formalmente la complejas vías de su recuperación por la memoria.

CAPÍTULO III. Dilemas de lo visible

1. Las miradas y las cámaras dispares

En la segunda mitad de la década del ochenta y luego en los años 90, las películas de Alejandro Agresti asocian mirada y representación con la cuestión del pasado, con la memoria individual y colectiva, con la pertinencia de las imágenes y de lo visual como vehículo para registrar sus consecuencias en el presente. En la secuencia de apertura del film *El amor es una mujer gorda* (1988), un equipo de cineastas norteamericanos está rodando un documental sobre Argentina en un espacio de basurales donde personas de diversas edades (*cirujas*) se encuentran excavando en busca de restos o comida. En la filmación se entromete una figura que posa como la Estatua de la Libertad, filmada en extremo contrapicado. El intruso se revelará luego como el protagonista -un periodista desesperado que a lo largo del film buscará información sobre su mujer desaparecida durante la dictadura, ante la indiferencia general de quienes lo rodean-, que polemiza de este modo sobre la legitimidad de otros ojos, de ojos foráneos cuyas cámaras intentan filmar con patente de exótica esa escena de pobreza. En el análisis pormenorizado que dedica a este film, Christian Gundermann (2007:131) señala la diferencia entre el plano panorámico de la filmación, realizada en ángulo picado y desde una grúa “por el realizador ‘yanqui’ escondido detrás de toda una maquinaria cinematográfica” (y al que el protagonista acusa de ejercer un imperialismo estético y político), y los planos que pertenecen al narrador, que permanecen al ras del suelo en esta secuencia. Para Gundermann, con esta sobredeterminación significativa en el inicio del film, éste proporciona “una lección estética” enfatizada por la diferencia entre la ‘buena’ cámara (la del narrador) y la del extranjero, cuya mirada es incapaz de trascender la superficie de las apariencias. Este prólogo se conecta con el desarrollo argumental que sigue, ya que a partir de la dura crítica que escribe sobre aquella filmación y su director, José, el protagonista es despedido del periódico donde trabaja y como desempleado, iniciará un recorrido sin sosiego ni conciliación alguna por la ciudad de Buenos Aires, cuyos espacios y habitantes parecen atrapados por el olvido de la reciente tragedia. “La gente no desaparece. Tiene que estar en esta ciudad”, dice, como respuesta a las evidencias que recoge sobre la incógnita del destino corrido por su mujer durante la dictadura. Su rebeldía inicial se prolonga en frustración inconsolable ante la sordera y la distracción de la sociedad respecto de los crímenes del pasado, equivalente a la política de

impunidad de los poderes. Esa perturbadora convicción se apuntala, igual que en el inicio del film, con la disparidad de las miradas sobre el presente y el pasado que se ponen en escena. El recorrido de José es pautado por el recuerdo de sucesos políticos pretéritos (a diferencia de Solanas en *Sur*, en la que la ficción se hace cargo de su reconstrucción plena, ligando cada rememoración al voluntarioso punto de vista del protagonista, en *El amor es una mujer gorda* esa información es provista por insertos documentales sin cronología precisa) y por actitudes y consignas que revelan el clima político amnésico del presente⁹². Después de reiterados testimonios que informan al protagonista acerca de que a “Claudia (su novia) se la chuparon los milicos”, la resolución de su búsqueda frenética parece consistir en su reaparición final, planteada como una visión fugaz, una suerte de aparición espectral de la joven en el ámbito urbano. Pero antes que un final feliz, la secuencia rubrica la vía sin salida que deparan las imágenes de cine y su narrativa, capaces de visualizar y melodramatizar —o de inventar sin pudores— las situaciones más inconcebibles: un corte en el montaje muestra que la escena descripta estaba siendo capturada de modo panorámico por la cámara dietética, instalada en una grúa por el equipo de filmación norteamericano del inicio. La existencia de un plano que a su vez diegetiza ese plano de la filmación puede entenderse como la réplica de una estética —de una mirada “de más”— resistente a esa incorporación. A pesar de las últimas palabras que pronuncia José en el film después de aquella visión (“demasiado tarde”, dice, y esta frase inspira una lectura pesimista de parte de Gundermann acerca del sentido político de esta conclusión, ya que “la puesta en abismo de la cámara en este caso no deja ningún resquicio” (137), no habría exterioridad a este aparato), las operaciones formales puestas en juego en *El amor es una mujer gorda* refrendan la intención de Agresti de problematizar el registro y la puesta en escena de imágenes vinculadas con la memoria del exterminio y la desaparición, a la par que señalar la existencia de alternativas de resistencia política posible a las máquinas visuales de representación.

⁹² Tras el juicio y la condena a las cabezas militares de la Junta gobernante en la dictadura, se dictaron las leyes de “Punto final” y de “Obediencia debida”, que consagraron la impunidad para las decenas de miles de militares comprometidos con el terrorismo de estado. De este modo el gobierno de Raúl Alfonsín aceptaba las condiciones impuestas por militares rebeldes a través de sucesivas asonadas que mantenían en vilo a la población con la amenaza de un nuevo golpe si proseguían los juicios contra lo actuado. Es preciso aclarar que aquellas leyes fueron anuladas en el año 2002 por las dos cámaras del Congreso argentino, decisión ratificada por un fallo de la Corte Suprema de Justicia, que al calificar los delitos de los militares como de *lesa humanidad* los consideró imprescriptibles y determinó por lo tanto la apertura de centenares de juicios para juzgar los crímenes cometidos en el pasado. Tales juicios se están instrumentando en la actualidad.

En *Buenos Aires viceversa* (1997), Agresti alude nuevamente a esta cuestión y la subraya como tema: ver, no ver, ser testigos directos de los hechos o conocerlos por televisión, someterse o rebelarse ante el registro totalizador de los hechos que ésta propone, rendirse o reaccionar al control de la vigilancia de cámaras de vigilancia sembradas como ojos mediadores de la realidad.⁹³ Filmada casi una década después que *El amor es una mujer gorda*, *Buenos Aires viceversa*, está protagonizada por la generación de jóvenes conformada por los hijos de las víctimas de la dictadura, también por los hijos de quienes fueron sus victimarios y por quienes sufren sus consecuencias económicas aún vigentes como los “niños de la calle”.⁹⁴ Las imágenes mismas de este film tienen en su conjunto una cualidad casi física con la evidencia de una cámara instalada como mirada, que atrapa seres y cosas en interiores o en los espacios inestables de una ciudad que funciona para sus habitantes como pura intemperie. La pareja de ciegos que deambula sin encontrarse a lo largo del relato, sin embargo, desestabiliza el dogma que equipara lo visual con la certeza sobre alguna verdad. Simultáneamente, el acceso a la memoria aparece asociado aquí con la escucha: el oído, por sobre la vista, es la herramienta que permite acceder a las operaciones siniestras que en el presente desarrollan con distintos métodos los antiguos verdugos, o en otro nivel, reencontrarse con indicios (en este caso, la música que conecta frágilmente a la joven protagonista con el recuerdo de su madre desaparecida) que tironean la memoria hacia escenas pretéritas. La indecisión entre el ver y oír está en la base de la forma centrífuga que construye este film, una organización formal coherente con el predominio que adquieren en la película los grupos familiares deshechos, el desamparo de las nuevas generaciones y los linajes de sangre cortados por la violencia. Indecisión consecuente,

⁹³ Una descripción aproximada de la galería de personajes y situaciones presentados en el film sirve de esbozo argumental: Una pareja de ancianos cuya hija desapareció durante la dictadura y voluntariamente enclaustrada desde entonces, desea encargar la grabación de videos con imágenes de la vida fuera de las cuatro paredes de su casa. Por azar, asume la tarea Daniela, una joven hija de desaparecidos, cuyos avatares afectivos y experiencias tienen preeminencia sobre los del resto de los personajes. Ella recrea con Bocha, un niño de la calle, una estrecha relación que afirman durante el registro de las imágenes solicitado por los ancianos. El realismo chocante de la pobreza que ambos captan con la cámara cercana a su objeto y a su misma altura, son rechazadas por aquellos, hasta que las reemplazan por otras inocuas y estetizantes. Paralelamente, otro joven de su edad que sólo consigue trabajo como cuidador de un albergue por horas –y que controla escuchando lo que acontece en cada habitación- vive en un hogar aparentemente armónico, pero cuyo tío se revelará luego como uno de los tantos ex torturadores. A la vez, una mujer de edad mediana rumia su soledad y ama platónicamente a un conductor de noticiero de TV, hasta que un desperfecto en su aparato la pone en relación con un técnico y los amigos de éste, todos de su misma generación aunque afectados por una desocupación sin salida aparente y que manifiestan distintos grados de derrota personal. Todos entran en contacto aleatoriamente en el espacio de un *shopping* y en la circunstancia trágica por la que un vigilante balea a Bocha (sorprendido en el robo de una cámara mientras es registrado por las cámaras de vigilancia), ante el descuido de Daniela, atenta a escuchar por sus auriculares una música que en el pasado escuchaba su madre desaparecida.

⁹⁴ Todos estos personajes pertenecen a la generación que Agresti considera más afectada por los acontecimientos del pasado y a la que dedica explícitamente este film.

por lo tanto, con una ficción fragmentaria cuyas claves vienen, para todos sus personajes, del pasado.⁹⁵

2. Filmar la muerte

La muerte, que se había excavado el camino para hacerse visible sobre la superficie de aquel cuerpo y de aquel rostro, deviene también ella un capítulo de esta historia.

Franco Rella, *El silencio y las palabras*

Los genocidios, la violencia, la muerte, desafían a la representación cuando se trata de su ocurrencia “real” dentro de la Historia. El margen ético de su registro para inscribirlos como signos del pasado y conferirles una significación, es cada vez más estrecho con la construcción estética que las imágenes mediáticas entregan cotidianamente sobre las variantes interminables de la violencia. Legiones humanas de famélicos, heridos o desmembrados remiten a un eterno presente, fijado en la frontera de la vida y la muerte, en espacios geográficos siempre idénticos y parejamente devastadores. Sus cuerpos, vestigios de una violencia de origen indistinto, alimentan un paisaje ya familiar y neutro del dolor humano. A propósito de las formas que se da el cine para filmar la muerte, Raymond Bellour alude a las “paradojas sin fin de la muerte actuada y de la muerte documental”. Acreditando lo obsceno de la mostración documental, dice que las imágenes informativas cumplen la paradoja de “extraer de lo obsceno la emoción misma” (1991: 20).

Cuando la violencia y la muerte como acontecimientos “reales” ingresan en las ficciones del cine, tampoco pueden desprenderse del linaje realista adherido a la “verdad” del referente histórico. Quizás por esta razón actualizan más que cualquier otro género los interrogantes sobre el estatuto ético de este tipo de representación. En el dispositivo basado masivamente en el efecto de lo real, los estallidos de la historia tiñen

⁹⁵ *Vidas privadas* (Fito Páez, 2001) expone casi literalmente en su argumento la relación del ver y/o escuchar con el recuerdo traumático. Carmen Uranga, la protagonista (Cecilia Roth), fue secuestrada en 1976 por los militares, y al cabo de un año de cautiverio en un campo clandestino de detención lo único que parece haber conservado de esa experiencia es una extraña capacidad: tiene el sentido del oído anormalmente desarrollado. Cuando, tras su exilio europeo, regresa a Buenos Aires, se procura ritos sexuales en los que extrae placer oyendo a parejas que no ve. La asociación entre sexo, mirada y escucha para enlazar trágicamente a distintas generaciones afectadas por la violencia dictatorial es en varios sentidos paralela a la que realiza Agresti en *Buenos Aires viceversa*.

de violencia las imágenes y de carga emotiva la mecánica del suspenso. Esta estética del exceso visual y al pie de las leyes de objetividad campeó en gran parte de las películas argentinas que durante la década del 80 convirtieron en espectáculo de sus ficciones la tragedia política-social desatada por la dictadura instalada en el país desde 1976. Más allá del recurso instintivo a una narratividad realista, el cine inmediatamente posterior a este período, al igual que otros lenguajes como la literatura, el teatro o la ficción televisiva, se encontró sin embargo con el problema de cómo narrar y representar la violencia inédita que la sociedad acababa de sufrir.

A la vez, otras experiencias cinematográficas desafiaron la mimesis formal y temática de la violencia para hacerla surgir precisamente de aquello que desmiente la realidad objetiva y, con esta operación, rastrear un sentido (al mismo tiempo personal y político) para los ecos de esa violencia en la memoria. De ahí que exhiban, en principio, la preocupación formal de rechazar las reglas de representación sociologista de lo histórico y social, dimensión que es recuperada a través de relatos que adoptan la forma lacunar y fragmentaria de la memoria de sus personajes. El esfuerzo por mostrar el proceso de estas subjetividades se traduce en una organización narrativa trazada desde la conjetura, desde los puntos de incertidumbre y de indeterminación que encuentran en su intento de recuperación –de explicación– de acontecimientos particularmente violentos del pasado político reciente.

En esa línea tendida hacia atrás desde el presente, los signos de la temporalidad son incorporados a representaciones que dejan al tiempo advenir a las imágenes, o a encadenarlas en una narración atenta a la coherencia del ritmo de una memoria abismada en un punto del pasado. Recuperando el concepto deleuziano de “imagen-tiempo” que propone pensar el cine como un arte de tiempo puro (y no tanto espacializado) (Deleuze 1987: 35), es posible sugerir que estos relatos se construyen con imágenes, planos y secuencias organizadas desde el acceso a una dimensión temporal de la realidad. Autonomizado de la sucesión de acciones y de la lógica de la cronología, el tiempo puede inscribirse desde la inmovilidad, la fijeza y hasta el vacío, más cercanos a la figuración estética de lo subjetivo. Deleuze analiza cómo esas capas o estratos de pasado son fuente de imágenes-recuerdo, que el cine de Alain Resnais, por ejemplo, logra convocar “ya no como un instrumento de representación de realidad, sino como el mejor medio para acercarse al funcionamiento psíquico” (p.165). Resultan particularmente inspiradores para el presente trabajo sus comentarios sobre la perspectiva de Resnais acerca de una memoria colectiva (“la de los campos de

concentración nazis, la de Guernica, la de la Biblioteca Nacional”), y de la “memoria de dos, de una memoria de varios: los diferentes niveles de pasado ya no remiten a un mismo personaje, a una misma familia o a un mismo grupo, sino a personajes distintos (...) a lugares no comunicantes que componen una memoria mundial” (159). Esto sucede cuando cada “capa de pasado” es convocada desde la subjetividad, y recreada desde “todas las funciones mentales, como las del recuerdo, las del olvido, el falso recuerdo, la imaginación, el proyecto, el juicio...” (169).

Las dos películas que se analizan a continuación interrogan la etapa de represión y violencia de la dictadura con estrategias narrativas responden a estas características. La premisa de lectura parte, entonces, de algunos ejes descriptivos y de interpretación que intentan poner en evidencia los rasgos formales que articulan estos discursos fílmicos tendidos hacia la representación de un pasado cercano. Cabe recordar que la década del noventa se inaugura con los indultos concedidos por el presidente Menem a los jefes militares condenados por el Juicio realizado en 1986. Frente a la clausura oficial del tema (unida a una política económica neoliberal que en sus inicios sedujo a la sociedad con la dolarización de la moneda, pero pronto mostraría efectos devastadores en amplios sectores medios y bajos de la sociedad), las imágenes proponían neutralizar los amenazantes espectros del olvido.

3. La imagen prohibida: secuestrados y “desaparecidos”

Las películas *Un muro de silencio* (Stantic, 1992)⁹⁶ y *El ausente* (Filipelli, 1988)⁹⁷ enfocan los secuestros, torturas, muertes y desapariciones políticas en la Argentina de los setenta. Además de coincidir en el tema, ambas se despegan de la crudeza de la realidad histórica como fuente dramática, con opciones formales más complejas que desafían la convención de objetividad para la representación de la memoria. En ambas, también, el dispositivo fílmico es incorporado materialmente en el interior de sus

⁹⁶ *Un muro de silencio*, (Argentina, 1993). Dirección: Lita Stantic. Guión: Graciela Maglie, Lita Stantic, con la colaboración de Graciela Massuh, sobre idea de Stantic. Fotografía: Felix Monti. Interpretes: Vanessa Redgrave, Ofelia Medina, Lautaro Murúa, André Melancon, Julio Chávez. Producción: Stantic/ Instituto Mexicano de Cinematografía/ Channel 4/ Aleph Producciones.

⁹⁷ *El ausente* (Córdoba, 1988) Dirección: Rafael Filipelli, basado en el relato “El ausente” de Antonio Marimón. Guión: R.Filipelli y Carlos Dámaso Martínez. Fotografía: Andrés Silvart. Intérpretes: Omar Rezk, Roberto Sutter, Beatriz Sarlo, Ana María Mazza, Omar Viale, Ricardo Bertone, Miguel Quiroga. Producción: Cooperativa Unión de Cineastas Argentinos.

respectivas ficciones y, mostrando el proceso mismo de su construcción cuestionan de distinta manera los mecanismos representativos de la realidad.

En *Un muro de silencio* y en *El ausente* las ficciones se tejen con la reconstrucción biográfica de la vida de una de las víctimas. No de cualquier víctima, sino de aquéllas que resistieron al terror estatal: un guerrillero en el primer caso, un sindicalista en el segundo⁹⁸. Y rozan a su vez la autobiografía, en la medida en que quienes protagonizan esa búsqueda lo hacen desde un proceso de identificación ideológica con sus personajes y de compromiso con el momento histórico en el que actuaron. Los personajes de las respectivas narradoras/biógrafas inscriptas dentro de la ficción (en ambas películas son mujeres), manifiestan sus convicciones políticas tanto como su fe en el cine como artefacto de intervención y herramienta de búsqueda de alguna verdad, interrogando las fuentes del pasado en imágenes documentales, fotos, cartas o testigos, que luego ponen en escena en su propio relato ficcional.⁹⁹ La figura del intelectual reflexivo que comienza a manifestarse en el inicio de los noventa –entre ellas, como mencionamos antes, la del activista sobreviviente que comienza a testimoniar ya no como víctima sino desde su identidad política y/o compromiso con las organizaciones revolucionarias del pasado– es inscripta en estos films por medio de sendas narradoras, rol desde el que asumen con decisión la tarea de examinar la Historia. Se hacen cargo explícitamente de la función de sumar una mirada política sobre el pasado poniendo en evidencia en sus propias ficciones representadas el sentido ético y estético de esta afirmación. Es decir, no sólo por una determinada elección temática, sino porque mirar políticamente implica también desafiar las formas canonizadas por los lenguajes artísticos para el registro de ese pasado.

⁹⁸ Desarrollé en la Introducción y luego en el capítulo II, las referencias al clima político social que abrió un clima propicio a la expresión testimonial autobiográfica de los ex militantes revolucionarios. Revisiones que alentaron también numerosos trabajos de género biográfico filmicos y literarios, dedicado a figuras ligadas al campo político del pasado, entre ellas las de Eva y de Perón. El enfoque biográfico fue una constante literaria en la etapa dictatorial. En su ensayo sobre la literatura argentina de los años de la dictadura militar, Martha Morello-Frosch (1987) da cuenta de los enfoques diferenciales del género en este período. Aborda lo que denomina “biografías ficticias”, construidas en muchas novelas de este período, “como un sistema de representación que da cuenta de la discontinuidad del quehacer colectivo”. Estrategia que a su vez permite “la reconstrucción de la subjetividad contra un marco de experiencias históricas peculiares a esta década”.

⁹⁹ No es casual esta elección del género de los personajes centrales. Su consideración excede los propósitos de este trabajo, pero es pertinente consignar que el protagonismo femenino fue decisivo a través de las Madres de la Plaza de Mayo, y luego de las Abuelas, en la resistencia a la dictadura y más tarde a las políticas de olvido instrumentadas por los poderes de turno con sucesivos indultos a los responsables del genocidio. Esta irrupción –simbólica y efectiva– de mujeres en el mundo público alteró radicalmente los parámetros tradicionales de la discusión política. Nora Domínguez (2007) desarrolla exhaustivamente este tema en el capítulo dedicado a las Madres de Plaza de Mayo, su protagonismo en la escena política argentina y el impacto en las ficciones literarias. Tempranamente, fue tratado por María del Carmen Feijóo y Mónica Gogna (1985).

En el centro de ambos relatos se encuentra una figura en tránsito a la muerte, y el trazado biográfico que emprenden está dirigido a reponer la densidad histórica que enmarcó esa muerte (igual que otras miles), por sobre el eufemismo de su “desaparición”. Pero detrás de esa voluntad de recuperación, se teje otra biografía posible: aparece a contraluz la historia de los que rastrean una historia, la de esos personajes que buscan encontrar la cifra de su propia acción, a partir de la condición de sobrevivientes. Tanto la violencia de recordar para la protagonista de *Un muro de silencio*, como la culpa y la desazón en los narradores/ biógrafos de *El ausente*, actualizan la cuestión de la supervivencia como nudo trágico. Tragedia del duelo en principio, individual, que Freud describe como “la certeza de saber *a quién* se ha perdido, pero no *lo* que con él se ha perdido” (1970).¹⁰⁰ Extendiendo esa idea, Elías Canetti sostenía que “ese momento en que un hombre sobrevive a otro es un momento concreto”, un instante central, en el que la experiencia resulta ocultada por la convención de lo que se *debe* sentir cuando se experimenta la muerte ajena. Y que Adorno, proyectando esa idea del “momento preciso” al campo social, define a su vez como de “autoconservación salvaje”, en la medida que se pierde “la relación con los otros frente a los cuales estamos, se transforma en una fuerza destructiva, en destrucción, y al mismo tiempo también en autodestrucción” (1987).¹⁰¹

El intelectual de *El ausente* vuelve una y otra vez la mirada sobre la última fotografía del sindicalista desaparecido y de otros colegas muertos, registrada en el momento “del viaje último” del cual fue testigo, preguntándose “¿por qué no estoy ahí?”. Es decir, ¿qué lo llevó a preservarse y sólo asistir oculto y azorado a la escena del secuestro? El personaje de la directora en *Un muro de silencio* interroga a su guionista, insegura, sobre la dimensión de la culpa que (conjeturalmente) debería sentir la joven protagonista de su film por no compartir las actividades clandestinas de su marido, por ser finalmente sólo testigo de su cautiverio, de su muerte, en fin, por sobrevivir, por

¹⁰⁰ S. Freud, “La aflicción y la melancolía”, en *El malestar en la cultura*, Madrid: Alianza Editorial, 1970. Sobre otros enfoques freudianos acerca de los problemas que los muertos provocan en los vivos, aplicadas a los modos con que retornan en la escena pública “(...) nuestros muertos insepultos, los ‘desaparecidos’, que permanecen como un problema y como una carga para una sociedad que no sabe muy bien qué hacer con ellos”, véase Hugo Vezzetti, “La memoria y los muertos”, en *Punto de Vista* 49, Agosto 1994.

¹⁰¹ Hay una amplia bibliografía referida al tema de la derrota, el duelo y la memoria en la postdictadura de los distintos países del Cono Sur. El libro de Idelber Avelar (2000) resultó influyente en el análisis de las ficciones literarias postdictatoriales de Argentina, Chile y Brasil. Nelly Richard (1998) aborda discursos artísticos y acciones políticas en relación con la memoria durante el período de la transición chilena a la democracia. Nelly Richard y Alberto Moreiras (2001), compilan una serie amplia de trabajos referidos a las condiciones y límites de la representación del duelo y la memoria en distintos lenguajes y disciplinas de la etapa postdictatorial de países latinoamericanos Christian Gundermann (2007) ha trabajado esta cuestión en géneros literarios y fílmico de Argentina. Véase también el aporte significativo que realiza Jean-Louis Déotte (1994) sobre esta cuestión desde una perspectiva que reúne historia, filosofía y literatura.

intentar luego clausurar el pasado o reiniciar otra vida. Sentimientos que una ficción hace evidentes o que son asumidos por los protagonistas de la “historia real” y actualizan la obligación de no olvidar aquello de lo que hemos quedado separados: los seres, los conflictos, las opciones, las ideologías. Correlato personal, expresión metonímica de una sociedad en estado de autoconservación “salvaje”, y que “no quiere que le hablen de estas cosas”, según previene un colega a la empecinada inglesa sobre el tema de su film. “Estas cosas”, es decir, el pasado, la historia, buscan canales de expresión en la etapa inaugural del menemismo cuyas políticas amnésicas iniciaron – con los indultos a los jefes militares condenados a prisión perpetua en el juicio llevado a cabo durante el gobierno anterior– un período de democracia silenciada.

El cine es un lenguaje de intervención imprescindible cuando se trata de hacer pedagogía de la Historia, como afirma la directora interpretada por Vanesa Redgrave. Pero los procedimientos que aplica a aquella tarea son puestos tanto en uno como en otro film. No dejan de señalar en varios pasajes la funcionalidad potencial del registro documental de imágenes de la historia “tal como sucedió”, aunque optan de manera explícita por convocar el sentido desde una ficción capaz de hacer crecer sus significaciones en los pliegues o en los bordes mismos del relato.

La trama de *Un muro de silencio* se inicia con el balbuceo y la risa de una beba entretenida en un paseo en bicicleta con sus jóvenes padres; luego, en el presente de la historia narrada, esa misma niña ya adolescente contempla desde los rincones una filmación que reconstruye las secuencias de una historia donde desaparece, como en un agujero negro, su padre. Y será ella quien al final, parada frente al centro clandestino donde lo torturaron y desaparecieron– y donde también estuvieron secuestradas ella y su madre– relacione el golpe personal de la historia con el compromiso colectivo. “¿La gente sabía lo que estaba pasando aquí?”, pregunta, como en eco de aquella con la que concluye *Noche y niebla* de Alain Resnais, frente al paisaje actual de Auschwitz: “Pero entonces, ¿quién es responsable?”

Si con esta intervención generacional la película de Stantic anticipó en varios años la manifestación pública de los hijos de desaparecidos, al exponer a su personaje al poder de las imágenes para narrar lo acontecido, también presagió sobre la disposición de los huérfanos de la violencia al simbolizar por medio del cine en primer lugar, pero también de otros lenguajes artísticos, sus experiencias de duelo y de pérdida. El personaje de aquella adolescente que asiste a la filmación de escenas sobre un pasado que desconoce aún cuando la involucra directamente, de alguna manera prefigura a las legiones de

futuras y futuros cineastas decididos a construir su propia versión de esa misma historia¹⁰². En la Tercera parte de este trabajo analizo específicamente las películas realizados por los hijos sobre esta cuestión.

4. La imagen y su espejo

Mostrar en la pantalla los instrumentos técnicos de realización, particularmente la cámara, y poner en abismo el proceso de rodaje de un film –construir una ficción a través de otra que se rueda dentro de la película–, introduce un malestar en la representación al romper la complicidad tácita que une al film con sus espectadores. Las implicaciones ideológicas de ocultar o mostrar “el trabajo del film” con sus aparatos de producción formaron parte de arduas polémicas y hoy –sea por la devaluación del peso ideológico que en los años setenta se atribuyó al dispositivo filmico o, simplemente, por la reiteración del recurso– puede considerárselo hasta irrisorio en sus efectos. Sin embargo, la cuestión es válida y vigente de acuerdo a la lógica narrativa que la incluya.

Imágenes en la imagen o el lazo tendido entre dos tiempos, y dos acontecimientos: aquí, el de la violencia de una muerte en el pasado. La irreversibilidad puede abolirse retomando las imágenes del tiempo desaparecido no sólo a través de la figura desacreditada del *flashback*, sino con la más compleja del retorno del film sobre sí mismo: encadenamientos falsos, cambios en la dimensión de la imagen insertada que pasan de una pantalla pequeña a la pantalla plena de la imagen-film, todas estas repeticiones y recuperaciones desfasadas escapan del curso regular de las imágenes, y así la singularidad, retomada dos veces, se manifiesta con mayor énfasis.¹⁰³

Más que un juego de disposición en espejo o de retórica de la reflexividad, las imágenes desdobladas llevan la marca de su tensión interna en tanto soportes de un trozo del pasado y desde su poder como modo de expresión. A través de esa duplicación, la directora inglesa de *Un muro de silencio*, la directora/narradora de *El ausente*, pueden

15. Extendiendo esta cuestión, podría admitirse que en *Un muro de silencio* la nueva generación de huérfanos que asomó en el cine argentino de los noventa, es representada por una cineasta del bando de los setenta, sobreviviente ella misma de la represión política. De modo más inmediato, el rótulo de lo generacional está disponible también para designar al conjunto de los participantes del cine argentino que, en parte por esta cuestión, se postula desde hace casi una década como “nuevo”. Aunque la edad no parece una condición suficiente para constituir un colectivo con ese sello. “En cine la gente no está unida. Tal vez por eso rechazan sentirse parte de una generación”, opina la productora y directora Lita Stantic, que opone la experiencia de principios de los 70, como parte de “una generación que se agrupaba y se entendía mucho más (...) y concebía al cine como una forma de transformar el mundo” (*Radar*, Página 12, 13.3.05)

¹⁰³ Respecto de las consecuencias estéticas e ideológicas de la reflexividad en el cine, véase el Cap. “L’image dans l’image”, en Alain Menil, *L’écran du Temps*, Lyon : Presses Universitaires , 1991.

reflexionar sobre el sentido de los respectivos proyectos filmicos que se proponen cumplir y sobre la configuración del enigma histórico –la “desaparición”, figura extrema de una ausencia, de sendos personajes cuyas biografías enfocan- que intentan cernir como cineastas. Pero al provocar ese desdoblamiento hacen emerger también las huellas del simulacro que construyen.

Además de la cámara con que registran las imágenes en el presente, las realizadoras que protagonizan ambos *films* manipulan moviolas, proyectores, monitores, como mediaciones técnicas para mirar la historia registrada “en bruto”, para ver desfilar imágenes de registro mediático y documental que puntúan la violencia de los bombardeos en Plaza de Mayo, la rebelión colectiva del Cordobazo, las marchas multitudinarias por los derechos humanos, y otras. Mientras tejen con ellas una suerte de falsos *flashbacks*, confrontan la representación cinematográfica como puesta en escena, con la vocación documental y testimonial de las imágenes de archivo. Un género que en su relación con los medios cumple el sentido de la condena benjaminiana: su excesiva “reproductibilidad” (en cuanto a registro, y a exhibición) privó a las imágenes de las huellas del origen, las despojó de las singularidades que las atraviesan y las hizo ingresar en la monotonía del horror y de la culpa, como sostuvo Habermas en su debate con los historiadores.¹⁰⁴

Encajadas en otro film, sin embargo, esas imágenes testimoniales ofrecen la certidumbre suplementaria de un imaginario en tren de percibir las leyes secretas del curso del tiempo. Dan la posibilidad de volver sobre lo ya visto, desconfiando de la visión y recuperando la mirada. Con una suerte de segundo reencuadre del ojo, las dos directoras inscriptas en la ficción buscan encontrar en las imágenes “crudas” la singularidad que les concierne: importadas de otro tiempo, se animan de pronto, absolutamente nuevas, extraídas del circuito colectivo y sin fondo del pasado, para hacerlas nacer al sentido individual. Para encontrarlo, fuerzan incluso la naturaleza del film y su flujo narrativo, por ejemplo con la detención mecánica del desfile de imágenes (como lo hace la directora/narradora de *El ausente* con su moviola¹⁰⁵), o con la

¹⁰⁴ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973. Jürgen Habermas, “El lastre del pasado”, Cap.VII en *Ensayos Políticos*, Barcelona: Península, 1988 y en J. Torpey, “Habermas y los historiadores”, *Punto de Vista* 36, Diciembre 1989.

¹⁰⁵ Estos pasajes del *El ausente* se construyen con una valorización significativa del fuera de campo y de la banda sonora: los espectadores sólo acceden a la mirada escrutadora de la protagonista sobre el desfile de imágenes documentales en una moviola (que no se incorporan del todo a la diéresis, es decir a la ficción primera al ocupar parcialmente la pantalla), imágenes a las que es posible identificar -en tanto secuencia histórica- por el sonido. En *Un muro de silencio* en cambio, varios hitos de las luchas populares son incluidos mediante proyecciones explícitas que en cuanto al Cordobazo, por ejemplo, ocupan toda la pantalla ficcional. Este énfasis testimonial se relativiza sin embargo, apelando a diálogos simultáneos entre personajes, que incorporan comentarios sobre el desvanecimiento

inmovilización temporal que introducen las fotografías de momentos clave de la historia política o personal, miradas obsesivamente por distintos protagonistas de estos *films*. Nunca más exacta la fijeza que introducen, con su certificación de ausencia y de presencia a la vez. Cuando el intelectual orgánico de *El ausente* se busca a sí mismo en el último registro del sindicalista Salamanca (nombrado como Salas en el film); cuando el actor que interpreta al “desaparecido” en el *film* que se rueda en *Un muro de silencio* contempla los retratos de las verdaderas víctimas en los afiches de las Madres de Plaza de Mayo, logran hacer emerger de esa fijeza la dimensión de la violencia (fotográfica y de la otra) en su certificación de lo que no puede ser transformado o profundizado respecto a ese fragmento de tiempo que inmovilizan.

5. La muerte sin ilusión

La certidumbre de una imagen vacila cuando intenta representar (o presentar) la muerte. O más exactamente, cuando se trata de representar el *pasaje* de la vida a la muerte. En la suspensión de una foto, sólo se registra un estado u otro, pero nunca ese pasaje inasible, del cual sólo el cine puede hacerse cargo en su capacidad de movimiento perpetuo, aunque se traten de simulacros por la dificultad de figurar la muerte real¹⁰⁶. Para referir la muerte personal e histórica ligada a una operación genocida, algunos *films* o fragmentos de *films* consagrados se preocuparon, precisamente, en subrayar el carácter irrepresentable de la muerte. Esta imposibilidad figurativa es la matriz estética (y ética) de relatos sobre el Holocausto por ejemplo, aún cuando sus imágenes despliegan una minuciosa cartografía de los detalles materiales que organizaron la economía de la muerte en los campos de concentración.¹⁰⁷ En su relación con la memoria personal e histórica, el problema fue centralmente aludido en la síntesis documental del prólogo de *Hiroshima mon amour*, con el contrapunto que establece la puesta en escena de la complejidad de la memoria personal, frente a los

del sentido de estas imágenes en la memoria individual o colectiva del presente o, como sucede con la directora inglesa de esa ficción segunda, tampoco aportan demasiado para la comprensión de la historia política que ella busca en esos documentos fílmicos.

¹⁰⁶ Bellour menciona que la pintura, en cambio, “siempre pudo representar la muerte como un instante pregnante y elíptico, una síntesis alucinada de rasgos más o menos (in)compatibles”. Y sostiene que lo que el mejor cine busca en la pintura sería ese poder de síntesis que, “más allá de la pura reproducción del movimiento o incluso del agenciamiento de tiempo abriría, por una alianza de tiempos móviles indefinidamente suspendidos, nuevas capacidades de transfiguración”. Op. cit

¹⁰⁷ Sobre las distintas argumentaciones en el debate sobre las representaciones visuales del Holocausto, véase la nota 3, en la introducción a esta Segunda Parte del trabajo

parámetros objetivos y hasta cuantificables de la memoria colectiva -organizada, cronológica, repertoriada, con testimonios verificados- de la catástrofe nuclear. Aunque es sin duda necesaria, esa memoria social no siempre resulta coincidente (“tú no has visto nada en Hiroshima”) con la experiencia individual de la muerte, la memoria y el olvido.

Los dos films que consideramos sostienen, a su vez, una apuesta narrativa atenta a la mostración o el escamoteo de imágenes, ya sea en su calidad de documento o de ficción. La directora inglesa de *Un muro de silencio* defiende la capacidad de las imágenes como herramienta contra el olvido, pero desconfía de que en su pura sucesión puedan colmar el vacío de sentido (histórico, narrativo). Para reponer una dimensión subjetiva de la memoria, tanto en *Un muro de silencio* como en *El ausente*, hay desconfianza en la visión para construir una “historia de ausentes”. Prescinden del registro en imágenes de la violencia en los cuerpos: reducidos a gestos desdramatizados en la imagen, los signos de la violencia se desplazan al sonido o al “fuera de campo” del encuadre, es decir a otro espacio en el que la noción del tiempo bascula y donde, aislados de la visión, golpes, disparos o alaridos de dolor duplican su efecto. Y el momento inasible del pasaje a la muerte de las víctimas permanece también infigurable en la representación. En cambio, enfatizan el momento anterior, previo al final definitivo, reponiendo la densidad de un rostro, o de sus cuerpos aún con vida.

En la escena de mayor impacto emotivo de *Un muro de silencio*, la protagonista acude temblorosa a una cita con su esposo, detenido y sometido a tortura en cautiverio hasta que reapareció como voz fantasmal a través de llamadas telefónicas a su casa. Las imágenes registran ese encuentro que transcurre en un poblado café, bajo el control indisimulable de varios custodios. La joven avanza hacia él entre las mesas y su punto de vista guía el acercamiento hasta un joven de semblante y cuerpo devastados que se recortan en el espacio rumoroso. En el contracampo, la mirada del cautivo se dirige hacia ella, pero esta intermediación por un momento fugaz desaparece cuando sus ojos rozan fugazmente la cámara. O se detienen un instante en un límite indecible entre el interior del espacio diegético y el fuera de campo –límite irreductible de la ficción filmica- de los espectadores. El breve desgarró en el tejido ficcional es suficiente para percibir que esa mirada que los interpela con intensidad desde la pantalla anuncia, sin palabras, una despedida final. Y que la muerte de su portador es una certeza, idéntica a otras muertes que llaman a penetrar en la oscuridad de su historia. Pero el clima turbador es abruptamente interrumpido con la voz de “¡Corten!” del personaje de la

directora, recurso que al subrayar el artificio de la puesta en escena con la ambivalencia creada por el rodaje inscripto en la diégesis, socava cualquier asomo de sentimentalismo o piedad compasiva.

En *El ausente*, el momento clave de la “desaparición” y de la muerte del líder sindical cuya biografía se reconstruye son figuradas por la duración temporal y una cesura. El encierro clandestino al que se ve forzado el protagonista, con la reiteración de cada íntimo gesto cotidiano, restituye la densidad del tiempo real de la espera de la muerte, de la travesía del espanto, del moverse fuera de toda garantía y certeza en un espacio marcado por el final inexorable del líder sindical. Pero “la muerte es indescriptible, fuera de la ley y de la violencia que en ella se expresa”, como señala Franco Rella en sus comentarios sobre Freud, para quien lo indescriptible, precisamente es “la pérdida que corroe el lenguaje” (1992).¹⁰⁸ Irrepresentable, pues, la muerte, la “desaparición” final, están en aquel plano que falta en el film, sustraído, expulsado del encadenamiento final de imágenes: de un interior en el que se movía el personaje, se pasa a la fachada exterior, en una duración expresiva del vacío y el enigma de su ausencia. La voz *over* del intelectual mediador de esa búsqueda instala, con su misma intervención, los hechos como ya acontecidos. Desde ese presente asimila su estatuto de autor y de personaje, mientras asegura la identificación del espectador con el autor de esa tentativa biográfica dirigida a organizar fragmentos de una memoria, expresando frente a la muerte –frente a la ausencia del cuerpo evocado– su decisión de “no olvidar” y sobre todo, su convicción de “compartir su lugar y su responsabilidad” históricas.

6. Paisajes de la memoria

Los personajes de estas películas buscan explicaciones, encontrar un discurso de verdad para impedir que el pasado se degrade en puro recuerdo, dentro de ficciones que a su vez interrogan (al cine, a las imágenes) sobre los modos de interpelarlo.

Un muro de silencio lanza y cierra el relato en el mismo sitio: el de las ruinas actuales de un centro clandestino de detención donde asoman, entre malezas, los huecos de puertas y ventanas que escondían el horror del pasado. En esos largos planos contemplativos, madre e hija, protagonistas “reales” de los eventos convocados en la

¹⁰⁸ Franco Rella, *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*, Paidós, 1992.

ficción segunda de la película, dan la espalda a la cámara y miran absortos: cuerpos reales y no siluetas,¹⁰⁹ presencias fijas que devienen términos de un álgebra terrible al sintetizar dos tiempos en ese espacio. En uno y otro extremo del film se enuncia la misma pregunta: “¿La gente sabía lo que estaba pasando aquí?”. En el inicio lo había formulado la directora frente a ese lugar que utilizará como futura locación de su película. Al final lo repite la adolescente, que comienza a entrever los entretelones siniestros de una historia que para ella había permanecido silenciada. Entre esos dos planos, los distintos niveles ficcionales de *Un muro de silencio* aluden a “lo que estaba pasando ahí” desde las constelaciones no totalizadoras del recuerdo, del cual se retiene tal vez la forma pero no el contenido. Esta traducción de la violencia a partir de las huellas que sobreviven en la memoria descarta toda literalidad posible para una escena que sólo alcanza su significación con la representación imposible de otra escena, la de la macro Historia. Abiertos a una interrogación sobre el pasado, con temas y situaciones que intentan recuperar la densidad de sus sentidos en un presente arrasado por la indiferencia, estos recorridos ficcionales apelan a la distancia como vía formal para reflexionar sobre esos acontecimientos históricos. Recuperando la figura del “telescopio” con que Walter Benjamin sugería ver la historia para acercarla, la cámara se dirige hacia atrás buscando los lenguajes para traducir el paisaje de esa cercanía, en su realidad de horror y catástrofe. Cuando enfoca al espectador, es sólo para incorporarlo activamente a un texto que busca integrarse con las raíces de aquel desgarramiento, junto con la conciencia irreversible del pacto entre narración y muerte. O mejor aún: a la iluminación de lo narrativo frente a su propia muerte.

¹⁰⁹ El dibujo de siluetas humanas para figurar los cuerpos de los miles de “desaparecidos” en la dictadura militar, forma parte de las estrategias de resistencia gestadas por las Madres de Plaza de Mayo. En cuanto a la recuperación del “siluetazo” como producción estético-política, véase el análisis de Roberto Amigo, “La plaza de Mayo, plaza de las Madres. Estética y lucha de clases en el espacio urbano”, en *Ciudad/Campo*, Actas de las 3eras. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, CAIA, Buenos Aires, 1991

CAPÍTULO IV. EL TESTIMONIO Y LAS VOCES DE LA MEMORIA SOCIAL

Este capítulo aborda cuestiones similares a las desarrolladas en los capítulos anteriores sobre ficciones filmicas dedicadas a la memoria, esta vez en relación con procedimientos del documental testimonial. En principio, enfoca las alternativas diferentes con las que se abordó en Latinoamérica el testimonio como herramienta de expresión de sujetos sociales durante los años ochenta. Desarrollo estas cuestiones en referencia al *film* *¡Que vivan los crotos!* de Ana Poliak,¹¹⁰ concretamente en las operaciones formales que realiza para afianzar el pasaje de lo subjetivo a la verdad colectiva expresada en la voz testimonial. Este pasaje será el signo exhibido –en diferentes géneros discursivos y géneros representativos– por la creciente actividad testimonial que a lo largo de la década del noventa y en lo que va del siglo buscó nuevas vías de iluminación de una verdad histórica.

1. El régimen discusivo de los “subalternos”

El testimonio, como género discursivo, da cuenta de un yo que desplaza su subjetividad al mundo. Mirada individual, encuadre específico: interpretación por la que las acciones privadas se expresan desde la conciencia del marco público donde se inscriben. Sostenida por un cuerpo (una rúbrica), la palabra testimonial se tiende como un puente hacia el universo de signos que la realidad –en términos de cultura, de comunidad– le alcanza.

El testimonio comparte con la biografía y la autobiografía ese territorio fronterizo y móvil por el que las peripecias de un yo (con sus juicios, ritos y razones) marcan el itinerario para entender la actividad o el sentido de la historia. Más discreto y solapado, sin embargo, el testimonio borrona las marcas de la vida íntima y desliza el yo a la esfera pública: el ser privado se traviste entonces en “ser social”.

En las décadas del setenta y ochenta, una constelación de voces subalternas de América Latina dio lugar, con sus relatos orales, a un régimen de escritura que gracias a ese pasaje, a esa disponibilidad pública de un yo, pareció otorgar las claves para entender

¹¹⁰ *¡Que vivan los crotos!*, Argentina, 1991. Estrenada en 1995. Dirección: Ana Poliak Producción: Eduardo Safigueroa y Ana Bao. Guión: A. Poliak y Willi Behnisch. Fotografía: W. Behnisch. Música: Gabriel Senanes. Intérpretes: Américo “Bepo” Ghezzi, Pascual Vuoto y otros.

mejor la realidad “otra” que habitan.¹¹¹ Esa “metonimia textual que equipara en el testimonio historia de vida individual con historia de grupo o pueblo” según la definición de John Beverley (1992:9), promovió un tipo de narrativa canonizada por la crítica académica norteamericana, que interpretó a esas voces particulares como el reflejo o la condensación de una voluntad colectiva de resistencia a la opresión (racial, étnica, de clase, de género). Y que aportaban, por lo tanto, aquellas pautas de pluralidad y diferencia que el régimen posmoderno postula como democratizadoras.

La vertiente cinematográfica o audiovisual del género contó con menos carisma académico, pero antecedió a la literaria en la consideración de críticos y teóricos del mundo central. Desde los años sesenta, las voces (esta vez literales) y las imágenes latinoamericanas de los Otros, de los silenciados por el poder político, ingresaban con sus historias al circuito de miles de espectadores para dar cuenta, o para reescribir, la historia pública de despojo del continente. Ese programa ideológico se apoyaba casi sin excepciones en el realismo documental filmico: las imágenes, con su potencia asertiva, parecían garantizar por sí mismas el pacto de verdad que el modelo testimonial reclama, de modo que hasta las carencias técnicas que arrastraban tuvieron el rango de fórmula estética cuando el cubano García Espinosa calificó al conjunto de “Cine imperfecto” (1979).

El recorrido del género fue paralelo a la historia política de cada país del continente. Las grandes gestas colectivas de la liberación que se rescataban por aquellos años –la revolución cubana, más tarde la chilena, la nicaragüense, los avatares políticos de la nación guatemalteca, de la boliviana, entre otras– fueron reemplazadas por el ejercicio de su evocación individual. Desde el presente, y cruzada la frontera de momentos límite de represión y genocidio, la palabra de testigos, de participantes, de sobrevivientes de otras épocas y acontecimientos fue utilizada para revisar la Historia. El difícil vínculo entre presente y pasado, el pasaje entre memoria individual y social se establece a través de varias estrategias de representación de las que no se pueden obviar, como señala Le Goff, “aquellas orientadas al control que intentan ejercer los nuevos instrumentos de producción de la memoria, como la radio y la televisión” (1991: 178). Frente a esa memoria objetiva, organizada, repertoriada, de testimonios verificados, por la cual la

¹¹¹ La atención de los estudios académicos anglosajones recayó tanto en las obras de la década de los ochenta como las de la década anterior. Los textos testimoniales latinoamericanos que configuraron el modelo dominante fueron, entre otros, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) de Elizabeth Burgos, *Hasta no verte, Jesús mío* (1979) de Elena Poniatowska, *Biografía de un cimarrón* (1966), *La canción de Rachel* (1969), Gallego (1981) y *La vida real* (1984) de Miguel Barnet, *Si me permite hablar, testimonio de Domitila*, (1977) de Moemba Viezzler.

sociedad se hace cargo de su pasado, aparece el desafío de poner en escena otra memoria, la memoria subjetiva que recrea y anuda sus avatares biográficos, los fragmentos de su propia experiencia existencial de la muerte, la memoria y el olvido, con la historia. Situadas en esa franja amplia e imprecisa que separa documento testimonial histórico y ficción, estas representaciones resisten tanto a las clasificaciones de género como a las lecturas (o escuchas) que buscan la iluminación de una verdad histórica. En este sentido este trabajo se propone interrogar algunas de las modalidades de esa resistencia a través del film *¡Que vivan los crotos!* de Ana Poliak.

2. Narrativa testimonial literaria y filmica

En los textos literarios o audiovisuales, los relatos testimoniales dependen de la palabra. Transcrita en la escritura o rescatada en su materialidad oral (fónica), se la supone palabra plena, referencial, ligada a un nombre y que a la vez nombra. Si deja de hacerlo, si se la despoja de toda información biográfica, la función documental de su discurso tambalea, entre otras cosas porque la identidad se desdibuja y con ella el testimonio pierde su objeto y su centro.

Cuando la chilena Diamela Eltit recoge en un particular intento de narrativa testimonial la palabra dislocada y errática de un vagabundo en *El padre mío*,¹¹² su operación confunde y excede el género al que pretende adscribirse. El habla esquizofrénica transcrita literalmente, con una búsqueda estética de esa habla en sí misma o como metáfora de la crisis de una nación, es analizada por Nelly Richards como un “des-arreglo”, como una “des-clasificación” del corpus canonizado como referencia del testimonialismo literario latinoamericano (1994: 241)

En *¡Que vivan los crotos!*, Poliak elige la misma estrategia desclasificadora por la cual los discursos testimoniales que registra (en este caso simultáneamente visuales y verbales) desbordan su régimen del documento hacia la ficción, sin que ese pasaje restituya la realidad como orden o como referencia. Orientada a la reconstitución de vidas y trayectos (trayectos en el sentido biográfico y geográfico del término) ligados históricamente al anarquismo en nuestro país, la película de Poliak utiliza testimonios sucesivos y superpuestos que reconstruyen el recuerdo en plena indeterminación, ligado a imágenes o a un mosaico de sensaciones que disuelven cualquier intento de

¹¹² Diamela Eltit, *El padre mío*, Santiago de Chile: F. Zegers Ed., 1989.

totalización de un sentido. Su personaje central es un linyera septuagenario, Américo “Bepho” Gezzi –único nombre que se desliza entre varios testigos no identificados–, que tras décadas de vagabundeo regresa a su pueblo natal y a una comunidad de amigos que nunca lo olvidó. Los relatos respectivos trascienden finalmente esta figura, y tejen una trama múltiple en la que cada yo tiende un puente entre un pasado histórico colectivo y el ejercicio presente de la subjetividad para restituir una memoria. Intención anticipada desde el primer epígrafe del film, dedicado a una muchacha desaparecida en el ‘76 y en su nombre, “a la memoria”, que de este modo se integra al mismo contenido más allá de la operación ideológica que busca reponerla en su significado.

Los dos ejemplos citados se aproximan tanto en la intención de desmarcarse de los límites del género como en la elección de los sujetos testimoniantes: el vagabundo urbano de Eltit, los linyeras y otros errabundos rurales en Poliak son figuras menos definidas, en el mapa político cultural del continente, que el tipo de subalternidad que representan las voces que atrajeron el entusiasmo institucional hacia el género del testimonio. *El padre mío* es un emergente radical de la marginalidad en el límite de la miseria humana, un “errante de la cultura (...) que se levanta como un negativo de la ciudad”, anticipa Eltit en el prólogo a la vertiginosa escena lingüística sin principio ni fin que ese personaje protagoniza. Los crotos que recupera Poliak tienen en cambio el matiz bohemio que el anarquismo exaltó a rango político, con algo de ese espíritu de conjura que alentaba a los “conspiradores profesionales” del siglo pasado (rescatados por Walter Benjamin en el París del siglo XIX de los escritos de Marx) (1980: 23), pero con objetivos menos contundentes que la revolución. Más allá de que expliquen su nomadismo como “un acto de resistencia a las reglas del sistema”, estos seres errantes encarnan también una suerte de búsqueda permanente del deseo, un punto de fuga infinito de una realidad cuyas reglas del juego parecen no reconocer. Si los personajes de estos textos coinciden de muchas maneras con la figura de lo abyecto descrita por Julia Kristeva, en cuanto a la búsqueda sin objetivo definible, “atraída hacia allí donde el sentido se desploma”, en el límite de la inexistencia y de la alucinación (1988: 8-9), su representatividad testimonial respecto a la tradición del género, tambalea. Pero Poliak y Eltit apuestan a esos “yoes” y sostienen la legitimidad de una operación que interroga a la cultura situándose en sus bordes.

A la vez, el régimen de enunciación de esas voces en el registro literario y en el fílmico establece una distinción que, si bien está fundada en los respectivos soportes textuales, ayuda a resituar los alcances de este género. Como observa Antonio Vera León (1992),

en la variante testimonial literaria, “los sujetos de la escritura no cuentan su historia (no se trata de textos autobiográficos), ni inventan ficciones, sino que transcriben el relato de otros”. En ese transporte, la voz “de los otros” resta como metáfora en el cuerpo de una escritura que disimula esa operación de camuflaje y de superposición de “yoes” y que se revela en la preocupación de los transcriptores testimoniales literarios por delinear en prólogos o ensayos su postura frente a los materiales orales. Esta suerte de cuerpo a cuerpo escritural entre informante y transcriptor está ausente del texto filmico que ignora esa tensión entre narradores y salda el pacto biográfico/testimonial con la marca de la voz. Es decir, con la literalidad de una voz, fuente del habla “viva” y autopresente, convertida, al menos como principio, en metáfora de verdad y autenticidad.

A poco de comenzar, *¡Que vivan los crotos!* incluye una escena que alude a esta cuestión: el personaje central participa, silencioso, de la presentación en público de un libro testimonial sobre su vida. A cargo de la palabra está el autor/transcriptor, que enfatiza en la confusión y superposición de roles operada por la escritura (su escritura), hasta “no saber quién escribe o quién crotea entre los dos”. En el registro filmico del testimonio del mismo personaje y de otros, no hay confluencia de identidades, sino la separación objetiva de un yo que se expresa en acto (la voz y el cuerpo del testimoniante que ocupan literalmente el texto y sus dos canales) y de un autor (a)/“registrador”(a) que, a falta de voz, se manifiesta en los pliegues de un cuerpo mayor y heterogéneo, el cuerpo del film.

3. Espacio y tiempo de la memoria visual y sonora

Si, como dice Walter Ong, el paso del lenguaje oral al escrito implica en esencia un cambio del sonido al espacio visual de la escritura (1997:117), en el film la oralidad del testimonio retiene (y reclama) a la vez al ojo y a la escucha. El atributo de “propiedad privada” que la palabra recupera en lo filmico por el hecho de estar ligada a un cuerpo se afianza o se neutraliza según el criterio con que se organice la materia visual y sonora que el cine tiene a su disposición.

La estrategia de Poliakov es acentuar esa heterogeneidad básica con la autonomía de cada espacio, el de las imágenes y el de los sonidos. Cuando no “trabajan” juntos, es imposible reponer una escena unificada: la voz ya no se subordina a lo visual y recupera el protagonismo. En la organización de lo que sus testimoniante dicen, Poliakov incluye

todas las marcas de ese decir condicionado: la preocupación de los personajes por el tono adecuado, por el énfasis, por el ritmo (“¿está bien? a mí no me gustó, puedo decirlo mejor” “¿ya están grabando?”, etc.), los clásicos ajustes en el inicio o final del registro oral, no son eliminados en el montaje. Por el contrario, los tonos y ritmos sucesivos establecen la comparación del repertorio sonoro, según se trate de una confesión, de un diálogo, de un breve ejercicio de ficción o de los silencios que a veces preceden o siguen a las palabras. Las imágenes no acompañan ese registro de voces, por el contrario, la pantalla en negro las deja sin otra localización o consistencia que la propia. El vínculo íntimo entre sonido y sentido, tejido con esa pátina que Barthes llama “el grano de la voz” (1986), aparece precisamente con la evidencia de esa disyunción.

“La voz está sometida al destino del cuerpo”, dice Pascal Bonitzer (1975:25) al referirse a la relación que aquella mantiene con los personajes en el espacio de la diégesis, sean o no visibles en la pantalla. El cuerpo actúa como soporte invisible de voces que se expresan en *off*, o desde el recuerdo en un *flashback*, y aún en el monólogo interior, ya que en éste último caso aún cuando voz y cuerpo sean representados simultáneamente la voz, lejos de ser una extensión del cuerpo, manifiesta su “alineamiento interior” (Mary Ann Doanne, 1991: 466).

La fragilidad física de los cuerpos vencidos, envejecidos de los errabundos de Poliak, juega permanentemente al ajuste de identidades con voces que por contraste van cambiando de registro cuando configuran sus propios espacios de la memoria. Un yo titubeante, agujereado, que intenta remediar sus pérdidas rememorándolas, recobra de pronto la fuerza cuando se refiere a las ideas libertarias de una generación, a los principios de resistencia que inspiraban a los anarquistas de los años treinta, a la elección ideológica de la errancia contra “el yugo del trabajo capitalista”, o al sentido de justicia que les hizo sostener por décadas la reivindicación de la inocencia de los “presos de Bragado”.

Los personajes hablan desde el presente. A veces este relato es acompañado por imágenes que restituyen ficcionalmente ese ejercicio mnemónico, con las figuras gráciles y compactas de su juventud desplazándose por caminos o sobre trenes, recortadas en espacios infinitos donde se cuelan sutilmente los temores del cuerpo sometido por las inclemencias del tiempo o por la presión de la soledad del paisaje. Otras, la memoria – su contenido igualmente ficcional– se exhibe en el acto mismo de narrar, por el cual Bepo Ghezzi, instalado en los lugares de antaño, durante su

testimonio puede poner en escena él solo a distintos personajes, “actuarlos” antes que narrarlos, asumiendo todas las posiciones, todas las voces ausentes.

La voz tiene un comando mayor sobre el espacio que el mirar. Si bien lo espacial está naturalmente ligado a la imagen, las voces disputan ese control y de esa interacción resultan un tiempo y un espacio inasibles, improbables. Esto tiene consecuencias en la representación de la memoria, ligada estrechamente a la temporalidad en su objetivo de acercar el pasado. Ese vínculo es precisamente el que se sobredimensiona en las tendencias evocadoras que asume la cultura en la década del noventa. En nombre de la recuperación histórica, los medios masivos, la industria cultural en su conjunto, afianzaron entonces la estética “retro”, basada en el énfasis cronológico y referencial como marcas de verdad, de la nostalgia como *pathos* volcada en distintos géneros narrativos. Versiones totalizadoras en las que el pasado es incorporado (o construido) como cita, o degradado con formas expresivas de la nostalgia.¹¹³

Poliak subvierte la representación de la memoria con una “política de la voz” que incorpora el espacio sonoro para escapar al cierre de lo representado. Las marcas de identidad y hasta las cronologías que las sostienen, características del género testimonial como expresión de una subjetividad centrada, se desdibujan. En lugar de una cohesión imaginaria, la estrategia del contrapunto visual/sonoro establece una verdadera dispersión topográfica entre los cuerpos, los nombres, los lugares y paisajes evocados. Frederic Jameson atribuye globalmente al testimonio como género la “espacialización” de la memoria, provocada por la multiplicación o conjunción de nombres propios, el del testimoniante y el del transcriptor, en una narración que resulta finalmente del cruce de estas subjetividades (1992:128). El significativo fílmico permite, sin embargo, interpretar el concepto de espacialidad de modo más literal que esa inscripción metafórica de autorías. En esta dirección, Poliak pone en escena una constelación de voces que testimonian desde la subjetividad, cada cual dirigida a recuperar el pasado desde segmentos inconexos de su memoria: lugares, afectos, personajes instalados sólo a partir de un nombre, topografías reales o imaginadas tan imposibles de cernir como el horizonte de la pampa, gestas privadas que reclaman una dimensión pública.

Los signos, deshilachados, permanecen como una interrogación abierta y turbadora sobre bloques de pasado: la palabra “libertad” sin límites ni horarios de los linyeras; el amigo que admira al croto mientras, paradójicamente, relata con orgullo su propia

¹¹³ Andreas Huysen (2002) realiza una caracterización incisiva de la retórica de la nostalgia, especialmente en el capítulo “Pretéritos presentes: medios, política, amnesia”.

experiencia de estar sentado frente al mismo escritorio desde hace cuarenta años; las utopías del saber románticamente aludidas con la mención de linyeras de nombres sugestivos y antecedentes improbables, como el “Francés” y su pasado en la Sorbona, o el “profesor de filología en la Universidad de La Habana”, vagabundos que enseñan poemas de Baudelaire o “leen El Quijote a los chanchos”; los lugares: casas, muros, patios, pulperías, estaciones de ferrocarril en una sucesión de nombres, vías y ramales, y el protagonismo del tren, que además de reforzar la metonimia del trayecto cruza todos los espacios como un cuerpo intimidatorio y fantasmal a la vez.

El retrato de un linyera, elaborado a través de un prisma y con una estructura que, como los recuerdos, cambia según cada reencuentro, ¿qué construye, qué “verdad” afirma o rescata? Ninguna historia fija. Nos habla del hombre, de los hombres, algo menos de las mujeres, y de algunas condiciones que eligen para su existencia. No hay historia en el sentido de reconstrucción cronológica de hechos, ni surge del recorrido de algunas peripecias, sino su elaboración tal como es propuesta en el film, en el (des)orden que nos entrega la pantalla a modo de rompecabezas con algunos fragmentos presentes y otros que faltan.

La memoria oral no recupera los hechos en una estricta sucesión cronológica.¹¹⁴ Los “hechos” referidos, salvo algunos pasajes, nunca se disponen en un orden temporal para establecer una “trama”, sino que ella es restituida posteriormente. “En nuestra cultura tipográfica y electrónica, dice Ong, (...) fascina la correspondencia exacta entre el orden lineal de los elementos en el discurso y el orden de referencia, el orden cronológico en el mundo al cual se refiere el discurso. Nos agrada que la secuencia en los enunciados verbales sea exactamente paralela a aquello que experimentamos o a aquello que organizamos para experimentarlo.” (1997: 139-40). Si en lugar de esta reconstitución la narración -fílmica en este caso- abandona ese paralelismo y deja que la oralidad del testimonio establezca el devenir de recuerdos según los ecos del trabajo de la memoria, propone un pacto de lectura (y de escucha) que obliga al espectador a abandonar las estructuras tradicionales de la pasividad *voyeurista* frente al film.

La renuncia al absolutismo de una visión autoritaria y la propuesta de una escena escindida sólo aseguran el descentramiento, la variabilidad constante de posiciones del espectador. Es imposible la identificación con un yo preciso, tomado en las interacciones temporales y espaciales de un relato desestabilizado en favor de una

¹¹⁴ W. Ong, *Oralidad y escritura*, op.cit. , p 139-144.

multiplicidad de puntos de vista, de impresiones parciales ofrecidas por cada uno de los testimonios, o por los sucesivos “episodios” a que dan lugar.

La organización inestable del significante filmico, es decir, aquella que atenta contra la dirección unívoca de los materiales visuales y sonoros, suele generar resistencias cuando se trata de estrategias mnemónicas o de interpretaciones de la Historia. Las representaciones dirigidas a un espectador seducido e integrado al texto amputan, sin embargo, la necesaria distancia entre los testimonios y cualquier coherencia establecida. Doris Sommer señala que esa distancia es la que crea, precisamente, “el espacio para lo que Mikhail Bajtin llamó heteroglosia, el campo (de batalla) del discurso donde revoluciones son forjadas, no dictadas, a través del conflicto” (Sommer 1992: 149).

En la producción documental argentina de los noventa, hay una creciente preeminencia de lo testimonial político sobre lo social. Distintos regímenes de representación exhiben en su contenido y en sus estrategias formales las marcas de conflictividad a las que alude Sommer.¹¹⁵ Entre esos regímenes incluyo –y desarrollo a continuación, en la Tercera parte– las prácticas discursivas testimoniales con las que los familiares de las víctimas de los setenta constituyeron a la vez una poética y una estrategia política de la memoria.

¹¹⁵ En *Montoneros, una historia* (1994, Andrés Di Tella), por ejemplo, la actividad de los militantes de la organización armada de ese nombre y la violencia represiva que se descargó sobre ellos, son relatadas por diversos cuadros políticos, pero hilados a partir de los avatares biográficos de *una* protagonista. Aquí también la subjetividad y la actividad de la memoria de una militante y sobreviviente de centro clandestino de detención, desdibujan el documento y restituyen la historia en los límites inestables de la ficción, comprometiendo al espectador a suturar de manera incómoda los huecos narrativos de la trayectoria de una generación. Di Tella elige repasar las secuencias particularmente violentas de la historia a partir de un relato en el que la memoria afectiva de Ana – el arrojito con el que salvó su vida y la de su hija durante una celada militar en su domicilio, su relación con ella y con su madre durante las visitas “controladas” durante su cautiverio, el tono oblicuo de narración para referir el enamoramiento con el carcelero –, se impone al testimonio inicial del discurso de los otros testigos, signados por la legalidad del discurso político. Un año después, los testimonios de ex militantes montoneros recogidos en *Cazadores de utopías* (1995, David Blaustein), recibieron críticas centradas en el sesgo marcadamente subjetivo de la memoria política de los testigos convocados. Este ejemplo, en relación con los debates del cine argentino sobre la memoria, fue mencionado en la Introducción del presente trabajo

TERCERA PARTE. ESTRATEGIAS DE MEMORIA Y FILIACIÓN

Entre la lógica de la experiencia y la demanda de Historia

Los familiares de las víctimas de la dictadura genocida recurrieron, en sus intervenciones públicas, a creativas formas de expresión para compaginar el duelo con denuncias y demandas de justicia. Protagonistas en estas décadas en democracia de una intensa producción de lenguajes, las distintas organizaciones de familiares emprendieron sus campañas en el plano jurídico y legal con un repertorio notable de recursos destinados a crear figuraciones públicas de la memoria. Con su persistente circulación, esas poéticas testimoniales eludieron el pliegue melancólico de un proceso privado de elaboración del duelo e integraron sus acciones a una estrategia activa –en tanto política y colectiva-, de relación del presente con aquel pasado traumático.¹¹⁶

Es conocido que Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y la agrupación HIJOS,¹¹⁷ según la secuencia histórica de aparición formal que tuvieron en la escena pública argentina a lo largo del último cuarto de siglo, se convirtieron en voces centrales en la tarea de agitar la escena pública con el escándalo de la muerte y de las exigencias de reparación a través de formas verdaderamente novedosas de intervención. Al dar cuenta de los crímenes, sus relatos testimoniales combinaron distintos contenidos y propósitos: utilizaron el testimonio como instrumento de memoria y a la vez como herramienta de denuncia judicial; incorporaron el discurso científico –concretamente el del ADN, convertido en Argentina en una cuestión política a raíz de su utilización en las identificaciones de los niños apropiados– en la narración dramática de las identidades amputadas por la violencia; recurrieron a la fuerza de las representaciones estéticas para articular potentes estrategias públicas de memoria.

La iniciativa de las Madres, con un muestrario inagotable de figuras simbólicas para sus demandas, y la de las Abuelas –que consolidaron la conciencia social de sus búsquedas con los recursos dramáticos de la creación teatral (Teatro por la Identidad), audiovisual,

¹¹⁶ Utilizo la noción de duelo en el sentido otorgado por el conocido texto de Freud (1970), que junto al concepto de melancolía aparecen referidas a las relaciones de identificación con la pérdida de un objeto (de una persona, de un ideal). Si el duelo implica un trabajo tendido a la aceptación de la pérdida de parte del sujeto, la actitud melancólica implica por el contrario una profunda y obstinada negación. Estas elaboraciones han sido retomadas para calificar –desde las distintas posiciones asumidas en los debates referidos a la memoria en Argentina– tanto las acciones públicas de los familiares de las víctimas, como las operaciones estéticas desde distintas posiciones en el campo del debate de la memoria, según desarrollaré en los sucesivos capítulos. Frente a los juicios que descalifican desde una atribución “melancólica” la actividad repetitiva y querellante de los familiares –actividad que en este sentido carecería de sentido político– defenderé específicamente la conceptualización de Judith Butler sobre una melancolía querellante y combativa, que la filósofa propone a partir de una re-lectura de la figura de Antígona.

¹¹⁷ Los hijos de desaparecidos fueron el último eslabón generacional en las políticas de la memoria elaboradas por los familiares de las víctimas. Organizaron su agrupación a finales de 1995 e hicieron su primera aparición pública en marzo de 1996 en la conmemoración de los veinte años del golpe militar, con un nombre que convertía su posición genealógica en sigla de objetivos estratégicos: “Hijos por la Igualdad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio”.

musical, mediática y publicitaria—, fueron continuadas por la generación agrupada en HIJOS, que depositó en lo visual el peso de sus estrategias de identidad y memoria, por medio de videos, películas, fotografías y diversos modos de intervención escénica. De los “escraches” a la *performance* teatral, pasando por la instalación, ellos proyectan sus actividades institucionales bajo la interconexión entre diferentes soportes y lenguajes destinados a refigurar la pérdida, o a hacer presente ante la comunidad las consecuencias inextinguibles de la violencia del pasado.

No se trata aquí de considerar estas prácticas poético-testimoniales, volcadas decididamente a lo simbólico, bajo el prisma seductor de la autoridad redentora del arte. Es decir, de una noción del arte utilizada como principio de relación entre pérdida afectiva y trabajo de duelo, por medio de lenguajes e imágenes que se ofrecen a ser leídas desde una estrategia de (auto)consolación. Tal idea equivaldría a considerar estas representaciones —y a todo discurso testimonial de los sobrevivientes o deudos afectados por la desaparición, cuya circulación es tan persistente en el tiempo como consecuente en su intención de denuncia y reclamo de justicia—, como un ejercicio de duelo personal registrado como una demanda social de memoria. En tal caso su efecto consolador se tornaría irrisorio frente a la actual sobreoferta cotidiana de imágenes mediáticas con su visión contundente de violencia desmedida, muertes, privaciones y quebrantos personales y colectivos que a su vez alimentan el cotidiano relato de las víctimas. Contra ese riesgo latente, las producciones memorialistas de los familiares de las víctimas dejan entrever modos muy diversos —incluso en su multiplicación y en la pluralidad de sus vías de ejecución— de alterar y aún fisurar las narraciones establecidas y su exposición plena de los hechos trágicos. “Sólo una escena de producción de lenguajes permite tanto quebrar el silencio traumático de una no-palabra cómplice del olvido como salvarse de la repetición maníaco-obsesiva del recuerdo”, dice Nelly Richard acerca de los instrumentos reflexivos y figurativos con los que los familiares traducen “la consistencia psíquica del drama” (1998: 46). Arrancar un lenguaje —cualquier lenguaje— al trauma no implica rehacerlo desde el sentido colmado (en todo caso, la función del arte sería deshacerlo). Eludir, precisamente, la atracción de una manifestación diáfana y auto-compensadora al referir la experiencia personal o colectiva del drama se enlaza con el propósito de estas operaciones de recuerdo, dedicadas finalmente a “mostrar que todo lo visible se yergue sobre el fondo de una falta” (Wajcman, 2001:239).

Si en cada historia asoma una causa singular, su formulación logra entablar una relación profunda con el presente de la experiencia colectiva. En esa dirección, esta convergencia de voces construye nuevas figuras posibles de comunidad en la medida que al expresar, por ejemplo, la resistencia y rechazo a las estrategias de obliteración de la justicia acometida por poderes sucesivos, aporta a la recuperación de una memoria y una historia fracturadas en el colectivo social. A la vez, la naturaleza simbólica de estas intervenciones subraya la relación entre estética, ética y política frente a hechos históricos que vuelven esa relación necesaria a partir de la búsqueda de otros modos de ser de las imágenes, o de la apuesta a vías narrativas divergentes de lógicas homogeneizantes. Estos procedimientos desplazan el vínculo entre estética y política de una lógica única de expresión y demandan un régimen ético para esa difícil y siempre compleja alianza entre los acontecimientos trágicos y su representación.

Para Jacques Rancière, las acciones de afirmación de un colectivo político involucran casi siempre un compromiso estético. Esto es visible cuando la política –que para este autor es sobre todo un asunto de sujetos, es decir implica modos de subjetivación–, pone en juego actos y capacidades de enunciación y representación no identificados previamente en un campo de experiencia (1996: 52). En la misma dirección, Alejandro Kaufman defiende la práctica testimonial de los familiares de las víctimas en tanto ejercicio continuo de “una *poiesis* que contribuye a restituir el círculo de la narración: sólo allí puede hablarse de la memoria y ejercerse la crítica de la representación” (1998: 27).

En los capítulos que siguen, me propongo considerar estas intervenciones en tanto relatos que operan cultural e ideológicamente en el marco de los debates actuales sobre los años setenta en Argentina. El primero de ellos (“Del lado de los padres”) se ocupa de los “contrarrelatos” de los familiares de las víctimas, en los que la filiación y la genealogía son claves de referencia de la carga traumática de la violencia del pasado. En sus discursos testimoniales los familiares invierten las direcciones genealógicas (las madres dicen haber sido paridas por sus hijos, éstos hablan de parir a sus padres, el desaparecido es referido como hijo y a la vez como padre o madre). Tomo los conceptos de Pierre Legendre (1996) acerca de los acentos ficcionales que fundan la institución genealógica, con sus implicaciones imaginarias, simbólicas y las relecturas que realiza Judith Butler (2000) de la noción de lo simbólico con la que la teoría psicoanalítica normativiza las relaciones familiares y de parentesco, para considerar las metáforas de intercambio de lugares con los seres perdidos que emergen en los discursos de los

familiares. En esa dirección, afirmo la condición política de estas formas de interpelación al poder –en cuyo ejercicio repiten el modelo de Antígona– frente a enfoques que destinan lo familiar y los afectos privados a la esfera de lo prepolítico. Este marco teórico enmarca el abordaje tanto de los textos testimoniales como los literarios de Rodolfo Walsh y Juan Gelman.

El segundo capítulo de esta sección (“Del lado de los hijos”) aborda específicamente las distintas poéticas con la que los descendientes de las víctimas o sobrevivientes de los años setenta utilizan en sus demandas públicas de justicia y como ejercicio de rememoración. La revisión del pasado que ellos emprendieron con la mediación de heterogéneas creaciones estéticas, es emprendida por aquellos que encuadran su actividad en la agrupación HIJOS y por los que permanecen fuera de ella. Me ocuparé específicamente de la producción audiovisual (instalaciones fotográficas, documentales filmicos) de las hijas sobre la figura paterna. Esta selección es impuesta por el número relevante de films gestados por ellas antes que por una perspectiva de género, cuyos aportes teóricos y críticos sobre la identidad, las generaciones y las subjetividades en relación a la memoria histórica señalo oportunamente pero no desarrollo. Como dispositivo de interpretación del corpus documental utilizo, en cambio, determinadas figuraciones que expanden sus respectivos procesos de producción de sentido y determinan a la vez la relación que estas representaciones de la memoria sostienen con el marco histórico político contemporáneo. En el relato de su regreso al pasado para conocer con los ojos vírgenes del recién llegado a la experiencia política, los lugares y acontecimientos de una historia que protagonizaron sus padres, considero que los hijos asemejan su condición a la del “extranjero”, del otro, descrito por Derrida (2003), una de cuyas condiciones es el reconocimiento del nombre, de la identidad. Por otra parte, vinculo la figura del duelo que inscriben en sus films María Inés Roqué y Albertina Carri con la de Antígona, la de *Edipo en colono*, foránea, errante y privada de conocer el destino y la tumba de su padre, la ley fuera de Ley, por la elección postrera de éste. Los films de Natalia Bruschtein y de Fernanda Almirón, plantean una interlocución directa entre las dos generaciones en escenas donde hijos e hijas, como nuevos testigos, interpelan y reciben explicaciones de los padres sobre su actuación política en el pasado. Empleo además la figura del testigo-escucha, implícito en el círculo del narrador benjaminiano, para analizar estas experiencias de transmisión y la inscripción formal que aquéllas realizan en sus películas de los modos de escucha de la nueva

generación. La “imagen-tiempo” de Deleuze que, entre otros procedimientos, nace de la disyunción (entre lo visual y lo sonoro) de los materiales fílmicos e indetermina la mostración plena de la operación del recuerdo, es un efecto estético de valor político que subrayo en el análisis de una obra basada en la fragmentación formal, como la de Albertina Carri.

Considero, a la vez, que estas propuestas estéticas y memorialistas de una y otra generación se enmarcan en la disyuntiva planteadas entre los modos de la memoria y los de la Historia para volver sobre el pasado, dilemas de interpretación que en casos de dictaduras, violencia o guerra, se entrelazan con la política. En este sentido, una breve serie de cuestiones ordena el abordaje analítico de cada producción artística y/o testimonial para enmarcar tanto sus procedimientos formales como su contenido. ¿Cómo se recuerda? ¿Deben privilegiarse los relatos de experiencia o los de reflexión crítica? ¿Es preferible optar por la narración testimonial o por la explicación que procura el análisis reflexivo? ¿Cuál sería el verdadero sujeto de la reconstrucción que refiera a los desaparecidos? ¿Importa la posición de los testigos –posición familiar, en este caso- en la construcción narrativa de los acontecimientos narrados? ¿Toda apelación a la verdad de un relato testimonial fracasa con la intervención de los sentimientos o los afectos? O dicho de otro modo, ¿hay alguna ecuación posible entre la lógica del duelo y las lógicas de la política o de la historia? Finalmente, ¿puede una narración individual (como sería el caso de estos discursos anamnéticos, cualquiera sea su soporte) restaurar una dimensión colectiva y, en este sentido, ocupar un lugar como fuente o documento sobre aquel tramo dramático de la historia argentina? Desarrollaré puntualmente estos problemas, que se relacionan con el sesgo testimonial de las obras seleccionadas, en cada una de las obras documentales analizadas. Como ampliaré más adelante, los testimonios de los hijos se ofrecen como una “narrativas de mezcla” (Dalmaroni 2004:119), de referencias, lenguajes, saberes. Utilizan el soporte audiovisual en combinaciones novedosas y construcciones imprevistas de sentidos para lo privado biográfico en relatos de fuerte implicación histórica y colectiva. La proliferación documental de sesgo memorialístico se origina, por una parte, en la particular ductilidad del género como herramienta de experiencias subjetivas, sobre todo de aquellas que comprometen identidades. Pero también encuentra su antecedente, en cierta medida generacional, en que muchos de los hijos e hijas de las víctimas o de los sobrevivientes utilizan el cine y otras herramientas audiovisuales como medio de

expresión. Son jóvenes de entre veinticinco y treinta y cinco años que para procesar su pasado unieron su condición de descendientes a la de cineastas, videastas, audiovisualistas, o, para decirlo en sentido amplio, artistas.¹¹⁸

¹¹⁸ Como se refiere en la Introducción de este trabajo, relatos con un patrón generacional semejante, en el que aparecen entrelazadas historias de época con subjetividad familiar, dominan hoy la creación cultural en distintas sociedades y culturas, con la multiplicación de relatos donde la familia, o más precisamente las relaciones de filiación, la relación padres-hijos, ocupan el centro de sus historias. En el cine argentino -también en la literatura- el modelo encuentra su rasgo específico en la escena de memoria y filiación a la que me refería antes, en la que biología y política aparecen como cifra de una experiencia personal y estética, sesgada por ese nudo inevitable que enlaza en nuestro país tragedia e historia. El doble protagonismo que se juega en la escena de interpelación que describía antes adopta el rito generacional, el rito filiatorio que traza identidades por vía de la pertenencia (en este caso, la pertenencia a una comunidad política, a una historia y a una época). Pero la noción de generación también alude a los lazos tendidos entre sucesión y genealogía, entre filiación y linaje, en un trayecto familiar donde los vínculos suelen consolidar su perfil dramático. Y en el cual la figura del padre, como fantasma de la ley y el origen, comanda tanto las biografías individuales como las metáforas genealógicas utilizadas para anudar colectivamente a los legatarios de una cultura..

CAPÍTULO V.

DEL LADO DE LOS PADRES: MEMORIA, PARENTESCO Y POLÍTICA

1. Otras vías de lo simbólico

En tanto el parentesco y sus principios normativos aparecen en la base de la interpelación al poder, resulta ineludible su relación con Antígona desde una relectura crítica destinada a revisar la relación entre parentesco y estado en el contexto contemporáneo y sus crisis. Con esa intención, Judith Butler volvió sobre la obra de Sófocles para subrayar la ejemplaridad del estatus político de esta figura femenina que desafía al estado no sólo a través de un acto –el entierro de su hermano– sino de la operación de lenguaje en que este desafío se condensa (2001). Los análisis canónicos de Hegel, Lacan o de feministas como Luce Irigaray, que se inspira en ambos,¹¹⁹ construyen por distintas vías no una figura desafiante de implicaciones políticas, sino como una figura “que articula una oposición pre-política a la política: (Antígona) representando *el parentesco como la esfera que condiciona la posibilidad de una política sin tener que participar nunca en ella*” (17, subrayado original). Es decir, como una esfera que condiciona la posibilidad de la política sin haber ingresado nunca a ella. Esta suerte de idealización de los lazos filiales en los presupuestos de la inteligibilidad cultural abona tanto las posiciones hegelianas como las del legado estructuralista, que saldan sus divergencias, como apunta Butler, separando el parentesco de lo social. Empeñada en desmoronar esta brecha, dirige sus argumentos contra la fuerza de edicto

¹¹⁹ Jacques Lacan analiza el texto de Sófocles en el *Seminario XI, La ética del psicoanálisis* (Capítulos XIX, XX y XXI agrupados con el título “La esencia de la tragedia”) (1988). Lacan fundamenta su interpretación de Antígona en la figura del incesto: destaca el pasaje en el que ella privilegia por sobre todo a su hermano, y enfatiza en la relación entre ambos como hijos de Edipo, es decir, como descendientes de un parentesco aberrante. La crítica de Butler se dirige en este caso a los presupuestos inamovibles de la interdicción que en la teoría psicoanalítica vincula el deseo y la ley –entre Ley y Padre– como principios fundadores de lo simbólico (es decir, de lo discernible y lo pensable). La consideración de este presupuesto como norma que gobierna la inteligibilidad cultural de occidente, es para Butler una norma situada por encima de la contingencia o variabilidad de los modos históricos y culturales de producción de subjetividad de los seres humanos (2001:34-35).

Luce Irigaray, por su parte, toma la figura de Antígona como referente de la oposición feminista al estatismo y ejemplo de anti-autoritarismo en varios trabajos. Véase: “La eterna ironía de la comunidad” en *Speculum: Espejo de la otra mujer* (1978) en “The Universal as Mediation” y “The Female Gender”, en *Sexes and Genealogies* (1993) y en “An Ethics of Sexual Difference”, en *An Ethics of Sexual Difference* (1993). Las observaciones de Butler a la interpretación de Antígona que realiza Irigaray radica en que sus argumentos no se apartan de las tradicionales formulaciones de la división de esferas –la social institucional y la familiar doméstica– de la filosofía hegeliana y la vía simbólica de la ley del padre del psicoanálisis lacaniano (2001:19). G. W.F. Hegel realiza una interpretación de Antígona en *Fenomenología del espíritu* (1966):

de la noción de lo simbólico que Lacan aplica a su lectura de Antígona, como umbral de reglas que hacen la cultura posible e inteligible (60 y ss).

Para Butler, los cambios en las nociones de familia y de parentesco precisan la revisión de los núcleos teóricos basados en el tabú universal del incesto para su legitimación y “normalización” : “no puede sostenerse la distancia entre lo social y lo simbólico, no sólo porque lo simbólico mismo es la sedimentación de prácticas sociales, sino porque las radicales alteraciones en el parentesco demandan una rearticulación de las presuposiciones del psicoanálisis y las teorías del género y la sexualidad” (2001: 57). Lo simbólico sería, precisamente, lo que resiste a todo esfuerzo para reconfigurar las relaciones de parentesco a alguna distancia de la escena edípica y sus leyes normativas. Antígona, cuya posición simbólica deviene incoherente ya desde su legado familiar, infringe el mandato del poder al enterrar a su hermano. Pero su acción se afirma y potencia en el acto verbal en el cual responde a Creonte (ese acto de lenguaje que la implica en el exceso masculino: “No sería yo hombre, ella lo sería”, dice Creonte, (Sófocles, 502), el acto en el que Antígona desafía la ley, en el que asume la voz de la ley para volverse contra ella. Es decir, emerge en su criminalidad para hablar en nombre de la política y de la ley, absorbiendo el lenguaje del Estado contra el cual se rebela para su política de oposición. En su acción, por lo tanto, transgrede normas de género y de parentesco. Frente a las interpretaciones que leen el destino de Antígona como signo necesariamente fatal, Butler hace hincapié en aquellas características de su transgresión para defenderla como figura representativa del carácter contingente del parentesco y desafiar las teorías que toman tal contingencia como necesidad inmutable.

2. Genealogía y representación

Las reflexiones de Butler ofrecen un marco adecuado para los relatos y discursos de familiares de las víctimas del terror estatal, desde su peculiar entretejido de imaginario familiar y representaciones políticas. Esos relatos y discursos son fragmentarios y parciales en la fijación y transmisión de experiencias que organizan la memoria colectiva, pero a la vez determinantes en su proyección sobre el presente político. En los actuales debates sobre la valoración de distintos signos y escenas que construyen la dimensión pública de la memoria, aquellas prácticas suelen ser consideradas, por un

lado, como una suerte de límite para “la elaboración intelectual, moral y política de (ese) pasado”. En la misma dirección del pensamiento idealista que ubica a Antígona como figura del duelo por antonomasia (el de la esfera de lo privado) y como arquetipo de la exclusión injusta pero inevitable que produce el Estado, se considera con cautela o escepticismo el valor político de acciones que fundarían su legitimidad a partir de la condición familiar afectada. Hugo Vezzetti, por ejemplo, desconfía del efecto político de “las líneas de fuga, el sentido en suspenso” que atribuye a algunas acciones de recuperación del pasado, y concretamente, a las movilizaciones públicas desarrolladas por HIJOS, entre ellas el escrache. Para Vezzetti, la dimensión personal de la memoria, el circuito de los lazos de sangre y las generaciones que trabajan siempre con “restos dispersos como los pedazos rotos de un rompecabezas”, generarían un círculo vicioso cuyas consecuencias “se orientan menos a la verdad (...) que a rearmar una matriz identificatoria con el pasado”. (1998: 1-8)

Desde otro tipo de mirada, estos relatos son leídos a partir de la pura sustancia afectiva del dolor y, en este sentido, retomados sólo dentro del aura de legitimidad que todo vínculo de sangre –el que liga a la madre, las Madres, con sus hijos, especialmente– concede al dolor por la pérdida.¹²⁰ Estos argumentos en su reducción soslayan, sin embargo, la importancia central de las estrategias que subyacen en esta terca condición de reminiscencia como continuo trabajo de duelo, y cuyas simbolizaciones específicas para hacer presente el pasado como catástrofe revelan los fundamentos mismos de la sociedad donde viven y actúan. Si el Estado –el gran padre, la Ley– desplegó su potencia criminal dentro de una jurisdicción que la lógica misma de su función manda a proteger, como es la familia, es de este núcleo desde donde, como contrapartida, debían salir en primer término las voces de distintas generaciones para denunciar los crímenes del poder e interpelar a las instituciones de las cuales son en cierto modo sus huérfanos. Las voces de Madres, Abuelas e HIJOS dan cuenta de la desaparición de la legitimidad institucional de un Estado que, al poner en funcionamiento su maquinaria de muerte, se puso íntegramente fuera de la ley. Su reclamo apela a los vínculos biológicos como sello de identidades o al linaje familiar como fundamento privado de la historia, pero

¹²⁰ El duelo como pura escena del lamento, de estado de reminiscencia, es recuperado desde la escena del mito o de la tragedia. Al amplificar desde esta estética los circuitos de repetición de las demandas de familiares, su pura secuencia circular, se subraya aquello que en sus palabras tiene el valor de lo emotivo, de lo insondable --una interpretación legítima--, como huella perdida de toda positividad en sus prácticas. Cuando no son leídos como obturación del discurso político a secas. Véase distintas intervenciones en la revista *Confines* N° 3, septiembre de 1996, particularmente los artículos de Oscar del Barco, Ricardo Forster, Alejandro Kaufman.

sobre todo conlleva una demanda sobre la responsabilidad del poder en ese hueco de representación, una cuestión pendiente e ineludible para la reconstrucción comunitaria.¹²¹

Pierre Legendre, autor que desde el derecho, la antropología y el psicoanálisis se preocupa como Butler por el malestar que rodea las nociones de parentesco, define a la genealogía como “Teatro de la verdad y de la justicia”, en tanto se presenta como “una escena amueblada con las formas de los discursos sociales de la creación y de la procreación a la vez”, con todas sus implicaciones imaginarias y simbólicas (1996:36). Porque, más allá de sus acentos ficcionales, la interrogación genealógica abarca no sólo lo que concierne a la reproducción humana, sino a la captura de subjetividades por la entidad familiar, las referencias mismas de legitimidad que implica en tanto espacio jurídico y sus obvias consecuencias políticas. Se trata de un forzamiento del sujeto humano, en suma, que lleva implícita la pregunta sobre el poder, responsable no sólo del andamiaje de la lógica jurídica (otra ficción), sino de poner en marcha aquellos contenidos fundamentales de la transmisión –pueden llamarse mandatos de la cultura, o aludirlos, según propone Legendre, como “Textos fundamentales”– que moldean lo individual como subjetividad (81). Cuando la topografía de esos Textos y la juridicidad misma que los sostiene está alterada, los principios de la genealogía inician su disolución. Estas transformaciones obedecen en la actualidad a diversas causas, entre ellas, la evidencia de los avances tecnocientíficos en la reproducción. En la cultura postdictatorial argentina, las mutaciones de los “Textos” que fundamentan los principios genealógicos “tiene una gravedad criminal en la base.

Los familiares de las víctimas asumen en este sentido un desafío profundamente político al demandar a las instituciones en nombre de la Memoria, la Verdad y la Justicia (slogan base de todas sus convocatorias públicas). No sólo porque hablan en nombre de los acontecimientos pasados y su memoria, sino porque expresan su reclamo en nombre de los vínculos de parentesco, de una genealogía filiar en la cual lo social y lo histórico no pueden disociarse. El anudamiento de los lazos biológicos sellado en los orígenes puede encontrar su lugar en el mito, en esa vertiente por la cual los grandes mitos de la humanidad hablan en el límite de la palabra para ordenar la naturaleza humana. Pero es el lugar de la institución el que finalmente legitima la cuestión mitológica de la

¹²¹ Véase el relato que realizan en *Historia de las Madres de Plaza de Mayo* (1995).

procedencia, al proporcionar el marco jurídico y legal donde se construyen y entretienen las filiaciones biológicas, sociales y políticas.

Ese espacio, a la vez familiar y social, ha sido destruido en la Argentina por la dictadura genocida. Para Judith Filc, las acciones soberanas de la dictadura “llevadas a cabo sobre lo comunitario entendido como bastión familiar tutelado y apropiado por el Estado-Padre” (1997:76), rompió todo principio lógico de causalidad. La confiscación de derechos de sus ciudadanos, desapariciones y asesinatos masivos y aún impunes, cometidos en los años de terror, fueron seguidas por políticas de abandono social, desigualdad extrema, miseria y exclusión en los años del gobierno democrático de Menem. “La ruptura de los pactos de filiación por parte del Estado-nación” (76) es la llaga abierta en la catástrofe política y social del país que se acrecentó a lo largo de la década del noventa. Las consecuencias de esta catástrofe son incluidas por los familiares de las víctimas de la represión dictatorial en sus demandas de justicia, desde una concepción dilatada de la memoria. Perdido el derecho político a la referencia, ellos, al igual que las víctimas de la salvaje exclusión neoliberal, aparecen expulsados de las posibilidades subjetivas de integrarse a la filiación social. Tal es la situación que se verifica en las alianzas que fueron estableciendo las Madres, Abuelas e Hijos con otras organizaciones del campo político y sindical ligadas a acciones de resistencia colectiva.

En estas acciones de intervención pública en el presente, como en el resto de sus discursos y producciones, puede leerse una continuidad histórica que arranca con la asociación literal de crimen y genealogía, acometida por el orden institucional de los militares genocidas que acompañaban una retórica de moral familiarista con la aniquilación generalizada de sus miembros.

3. La familia política

Los contrarrelatos en los que los familiares de las víctimas ponen a circular su trabajo memorialista hacen eje en la filiación y la genealogía como claves para referir la carga traumática de la violencia del pasado. La filiación es, sobre todo, una institución de esencia política, en tanto puesta en orden de lugares, de posiciones en la trama familiar. Las relaciones de parentesco se inscriben en un orden de sucesión que adjudica a cada uno su lugar, sin confusiones ni interpolaciones posibles. El viaje de un punto al otro de los ciclos de vida humana, del puesto de hijo a padre, de hija a madre, etc., se

conforman como una escena sucesiva que el psicoanálisis acompaña con la economía inconsciente del incesto. Lo que precede no puede confundirse con lo que sigue, bajo la prescripción occidental del forzamiento edípico como principio de organización, en aquello que de lo contrario se convertiría en caos o magma. Este mandato de “a cada uno su lugar”, división familiar que implica contabilidades complejas (en el rubro del inconsciente y en sus derivaciones jurídicas), es la herramienta por la que una sociedad civiliza el inconsciente a través del juego de funciones que, a su vez, son representaciones.¹²²

Si en los espacios institucionales todas las funciones se articulan a partir de una representación, en el sentido de que algo o alguien es delegado para representar la verdad del sistema, ¿qué sucede ante la ausencia de delegados de ese juego de *verdad* en la relación con las instituciones? ¿Cuáles son las consecuencias si la función de garantía del orden en el sistema mayor, el del Estado, es reemplazada por una acción desintegradora, de asesinato y luego de olvido impune respecto a la muerte de una generación de padres? A partir del despojamiento económico social provocado por la aplicación irrestricta de políticas neoliberales, ¿qué acontece cuando las fronteras de los espacios familiar y nacional se desdibujan, cuando se rompen los pactos, cuando procesos de fragmentación social alteran la organización familiar y social que garantiza la construcción de una historia identificatoria? Para una respuesta posible vuelvo sobre el término de representación, ligada al juego estético de los dispositivos genealógicos y que quizás por este origen figura en la creación artística de muchas maneras.¹²³ Pero con representación aludo también al hecho de que esos dispositivos se juegan en tanto apuesta de lenguaje. Es lo que vincula esta cuestión con la figura de Antígona releída por Butler, cuando insiste en que su acto de insubordinación se expande sobre todo a su representación o actuación en el discurso. Apropiándose de esta premisa implícita, es entonces desde otro ejercicio y valor de las designaciones que Madres, Abuelas e Hijos, como deudos de aquellos miles que el asesinato suprimió de los linajes, enuncian esa ruptura a modo de desafío al mandato, asumiendo el magma, alterando metafóricamente

¹²² Pierre Legendre, obra citada p. 35

¹²³ Géneros diferentes en su propuesta estética en Latinoamérica giran con frecuencia alrededor del poder y la función paterna como cláusulas de equilibrio (o desequilibrio) familiar. En gran parte de las obras filmicas, teatrales o literarias de la década del 90, los espectros, los fantasmas que se resisten a pasar, toman la figura del padre. De *El padre mío* de Diamela Eltit a *La ingratitud*, de Matilde Sánchez en la literatura. La mayoría de las obras teatrales alternativas en Argentina, entre ellas *A 1500 metros debajo del nivel de Jack*, de Federico León, *Señora, esposa, niña y joven desde lejos*, de Marcelo Bertuccio. También en films, desde *El Viaje* de Fernando Solanas a *Estación central* de Walter Salles, pasando por *Principio y fin* de Arturo Ripstein.

sus vínculos en el orden de sucesión, intercambiando lugares, saltando la prescripción legitimada para la secuencia filiar.

En el cuerpo a cuerpo con las víctimas, la metáfora resuena en su función cabal de sustitución. Las Madres dicen haber sido paridas por sus hijos, enfatizando ese segundo nacimiento en el que aprendieron todas las astucias de la vida a la intemperie. Los hijos, a la inversa, hablan de “parir a sus padres”, en el sentido de que sus acciones por recobrar su identidad implica simultáneamente devolver a sus padres la condición de sujetos, estatuto que con su desaparición el Estado pretendió arrasar. Elvira Martorell subraya la diferencia generacional en estas posiciones: “El desaparecido como hijo, el desaparecido como padre o madre”. A pesar de los distintos lugares que ocupan madres e HIJOS en la cadena, ambos enunciados transgresores tienen consecuencias iguales respecto al desafío verbal con el que desarreglan las normas sucesorias del parentesco (2001:169).

Madres paridas por hijos que han sido desaparecidos. Padres paridos por los hijos vivos. Este reconocimiento invierte la escala generacional, sobre todo de parte de Hijos, ya que al mencionar a sus padres con el nombre propio se nombran a sí mismos. A diferencia de la demanda colectiva de las Madres, los integrantes de la agrupación HIJOS subjetivizan el origen de su reclamo, singularizando en principio su identidad. En su estrategia, es un paso imprescindible para recuperar una identidad arrasada por la muerte y la desaparición (la de los padres) y de las identidades que se pretendieron arrebatar (la de los hijos nacidos en cautiverio y apropiados por los secuestradores). Las distintas estrategias puestas en práctica en sus demandas por la agrupación, parten desde la experiencia de cada uno para expresar a la agrupación como sujeto colectivo (58).

La condición común de tener hijos desaparecidos se refleja en los escritos de Juan Gelman y Rodolfo Walsh cuando aluden a ellos desde metáforas que violentan la dirección de la genealogía. En el poema que Gelman dedica a la madre después de su muerte, los versos escanden la superposición de sus cuerpos, la extreman incluso con figuras en las que de la fusión inicial madre-hijo es de él que ella nace (“¿nunca me nacerás? / ¿las palabras son estas cenizas de adunarnos? / (...) ¿Vos en yo? / ¿vos de yo?”) (2000:85-87). En la búsqueda incesante que emprendió del nieto o nieta nacida durante el cautiverio de su hijo y nuera, dirige una carta abierta a ese ser entonces espectral donde reitera el signo de esa inversión. Le explica las causas de su itinerario sin reposo para encontrarlo y sugiere una unidad virtual para esa mutua condición de

abandono: “Para reconocer en vos a mi hijo y para que reconozcas en mí lo que de tu padre tengo: los dos somos huérfanos de él” (1995).¹²⁴

Rodolfo Walsh, en “Carta a mis amigos”, escrita desde la clandestinidad y en plena dictadura, rescata las virtudes militantes de su hija Victoria (Vicky, la llama en su escrito) y proporciona los detalles del combate final que terminó en su muerte. En su descripción hay una transfiguración casi mística del cuerpo de la hija, con el que termina por fundirse en un duelo de excepción: “Su muerte fue gloriosamente suya, y en ese orgullo me afirmo y soy yo quien renace de ella” (1996:282), dice, en un desorden sucesorio que resuena como homenaje y a la vez promesa de una continuidad sin fisuras. En un bello texto dedicado a las filiaciones políticas en la literatura y en las prácticas militantes, María Moreno se detiene en los vínculos simétricos entre padres e hijos como germen que de la familia biológica deriva hacia una familia política. Este tipo de vínculo subyace en la militancia común de los Walsh y preside el deslizamiento generacional que él se permite en el ritual de duelo ejecutado en esa carta, donde escribe: “He visto la escena con sus ojos: la terraza sobre las casas bajas, el cielo amaneciendo y el cerco. El cerco de 150 hombres, los FAP emplazados, el tanque” (281). Moreno se detiene en esa descripción, que supone ver el último paisaje dividido por Vicky en el momento de su decisión *con sus mismos ojos*, “sustituyendo el cuerpo masacrado como si fuera posible de este modo darle vida, percibir por última vez en el mismo espacio la cadena de las generaciones y, al mismo tiempo, imaginar la corporalidad del enemigo y ensayar su propia muerte, a la manera de un juicio a solas cuyas leyes no son las mismas que las públicas” (2004: 119).¹²⁵

Borrados el espacio y el tiempo, cuerpos y lugares se vuelven uno en palabras que fundan, de este modo, nuevas representaciones de los vínculos. La política de recuperación de identidades de los nietos apropiados que llevan a cabo las Abuelas también se inscribe en este orden de restauración. En los relatos de las Abuelas o en el de los nietos recuperados hay un énfasis común y reiterado en la simetría de rasgos físicos, en el rastro material del vínculo de sangre, pero que desde las Abuelas se oye como un reemplazo, “en sus ojos vi de pronto a mi hija”, o “su cara, su modo de caminar, son los de su padre”.¹²⁶ En los testimonios de Abuelas sobre sus pesquisas, en

¹²⁴ La carta fue publicada en diversos medios, entre ellos, el periódico *Página 12* de Buenos Aires, en 1995. En el 2000 encontró en la capital uruguaya, Montevideo a su joven nieta nacida en cautiverio en 1977.

¹²⁵ Entre otros análisis de índole política dedicados a “Carta a mis amigos” de Walsh, es relevante para el aspecto que se trata aquí el que realiza Horacio González en su ensayo “Una imagen filmada de Azucena Villaflor”, en *Pensamiento de los Confines* 9/10, 2001.

¹²⁶ En *Botín de Guerra*, film testimonial de David Blaustein (Buenos Aires, 2000).

el fondo de la narración de sus peripecias para la recuperación del nieto se escucha una continuidad virtual de la vida de los desaparecidos, pero en una constelación en la que éstos no figuran como padres, sino como hijos de sus madres.¹²⁷ Si bien el mapeo genético ocupa el centro de sus operaciones jurídicas de legitimidad filiar, las Abuelas admiten hoy que la cuestión de la identidad agita el fantasma del nombre y de los fundamentos mismos en el fondo de esa movilidad política del enlace familiar, en un escenario mucho más complejo que el familiarismo positivista y conservador que reduce la identidad a los linajes de sangre.¹²⁸ Tan valioso como el Banco de datos genéticos de esta agrupación resulta el mosaico narrativo que organizan con cada nuevo dato de los crímenes que alteraron las líneas genealógicas del pasado y ahora proliferan en relatos de ubicación todavía incierta en el sistema institucional de filiaciones.¹²⁹

4. El duelo como apertura

La metáfora del ida y vuelta generacional con la ocupación simbólica del lugar de los seres perdidos desafía —desde lo político— su clasificación. Trasciende el alerta del dogma edípico que asoma en las críticas a los gestos de “identificación” o el molde que enmarca sus acciones, como suele hacerse con el desafío de Antígona, en el ejercicio del dolor insondable o la palabra indecible. La metáfora de “un cuerpo sobre otro” resiste a su vez las coordenadas tendidas por el par freudiano de duelo y melancolía: no hay clausura ni cumplimiento de duelo en estas operaciones de sustitución. Tampoco remedan el pantano melancólico que, por pura indiferenciación con lo perdido, condena

¹²⁷ Véase en Martha Rosenberg, “Aparecer con vida. Apuntes sobre identidad, filiación y restitución de los niños secuestrados-desaparecidos, 1976-1982”. Silvia Tubert (comp.) *Figuras de la madre*. Valencia: Cátedra/Feminismos, 1996.

¹²⁸ La respuesta masiva de jóvenes que dudan de su identidad a la estrategia de convocatoria desplegada por la agrupación de Abuelas en los medios de comunicación, pone esta cuestión en primer plano respecto a la generación actual de jóvenes de alrededor de aproximadamente treinta años.

¹²⁹ Un ejemplo en este sentido es el hallazgo (por el Capitán —retirado— José Luis D’Andrea Mohr, recientemente fallecido) de los Libros de Partos del Hospital Militar de Campo de Mayo y del de la ciudad de Buenos Aires, con los registros de nacimientos entre 1974/1978. Un documento que inicialmente apareció en las pantallas de televisión como pura coyuntura y desplegado dentro de un discurso informativo repleto de nombres de mujeres, de fechas, pesos de bebés, horas, números de historias clínicas y apellidos del “profesional” que las asistió, disparó una serie de historias complejas, de incontables relatos sobre identidades flotantes de madres desaparecidas y de bebés perdidos. Como mediación ya imprescindible, las Abuelas acudieron al lenguaje binario de la informática para cruzar datos y fechas de partos de las detenidas-desaparecidas, con los nacimientos y adopciones que figuran en las obras sociales de las FFAA y de seguridad. A cada resultado, un nombre, en relación CON otros nombres. A cada opción, la apertura de la trama a otras posibles (un *dispatch* narrativo, al modo de Barthes, en los laberintos de esa trama siniestra diseñada por el poder asesino) que proseguirá luego sus propios carriles, con protagonistas diferentes, en esta narración iniciada por la investigación de un ex capitán del Ejército y tendida a encontrar la verdad del origen. Rastreada al milímetro en cada versión, las Abuelas reúnen los hilos dispersos y los VUELVEN A TRAMAR retraman en el género de la sospecha —género detectivesco al fin, que exige identificar los responsables del asesinato en nombre de la víctima supliciada— con el que desde hace más de 20 años guionan sus búsquedas.

a una unidad sin resquicios con lo ausente. En este caso, la condición de reminiscencia, que parece trazar un escenario hecho de repetición y circularidad en relación con la muerte del ser querido como punto inaceptable de la historia, es *a la vez* llave de querella contra el poder, los poderes que la fundan. No hay una intención mesiánica ni restitutiva en los grupos de familiares –que asocian sus voces y actúan en nombre de una familia generacional, Madres, Abuelas, Hijos– por la cual sus reclamos sólo terminarían por abonar los valores intrínsecos de las ficciones filiales predestinadas por la institución. Los relatos con los que abren nuevas cadenas significantes de la genealogía (cadenas eslabonadas, como dije, desde la estrategia metafórica de la sustitución) reclaman a la Ley desde el borde de lo innombrable, desde el lenguaje de los sentidos disueltos y a modo de contra-mito sobre las operaciones criminales de la historia. Su insistencia sobre la historia –sobre el pasado en nombre de la historia– rebasa incluso el dilema de filiación en sí mismo, ahí donde las subjetividades en juego provocan hoy más preguntas que respuestas, para ampliar la resonancia política de sus enunciados. De ahí que sus operaciones críticas encuentran eco en todas aquellas que resisten en el borde de las lógicas inclementes y totalizadoras que el presente reserva para las economías del olvido y la memoria. Y que reclaman nuevas miradas sobre las desestimadas ficciones de origen para activar otros relatos de una comunidad posible.

CAPÍTULO VI. DEL LADO DE LOS HIJOS: MEMORIA CRÍTICA Y POÉTICAS PARRICIDAS

1. HIJOS, herencias

(...) por todas partes una lucha que marca el itinerario de un mundo que sale de un momento histórico para entrar en otro, el difícil alumbramiento de un nuevo mundo, bajo la doble pinza de las palabras y las cosas, acto de habla y espacio estratificado. Es una concepción de la historia que convoca a la vez lo cómico y lo dramático, lo extraordinario y lo cotidiano: nuevos tipos de actos de habla y nuevas estructuraciones del espacio.
Gilles Deleuze, “Imagen-tiempo”

La noción de identidad ronda a los huérfanos y roza a la comunidad cuando desafía la racionalidad de los montajes legales pensados para la soldadura social. Nociones que pueden integrarse a las inquietudes de Judith Butler sobre la idea de parentesco citadas en el capítulo precedente: ¿dónde reubicar el dogma del padre y la ley del nombre que pertenece a la misma ficción, como garantía de separación prolija de las generaciones, para lidiar con las vías sinuosas de la subjetividad, para maniobrar con la tentación indecible de sus interpolaciones? Si las ficciones fundadoras de la genealogía reclaman el marco del mito o de la tragedia, la reconstrucción del montaje de los vínculos familiares ensaya rehacer una y otra vez sus propios textos, como compensación de una ausencia.

La apuesta de HIJOS pugna por una identidad irresuelta entre gestos destinados a la repetición, a la identificación con la generación de sus padres y a la vez a una refundación de nociones de la ley, de la justicia, de la política. La repetición puede ser leída en la posición de identidad como “hijos” que los reúne y los nombra, en la reivindicación que muchos de ellos sostienen de la opción revolucionaria de la generación de los 70 y en el modelo reiterativo y querellante de los *escraches* de los verdugos de sus padres, a través de esa máquina mixta de movilización callejera en la que conjugan arte, política y memoria.¹³⁰ La politización del espacio público con el empleo de los cuerpos en cada demanda es parte de una economía ideológica que no admite la abstracción del discurso de la política, reemplazada por estrategias de

¹³⁰ La agrupación interrumpió los *escraches* cuando su práctica se generalizó en distintos núcleos de la sociedad para diferentes denuncias y/o demandas. Sus propuestas en relación con los *escraches* se sintetizan en “9 Hipótesis para la discusión”, publicadas en la revista *Situaciones* (2000)

identificación con otros desafiliados. Hay en estas estrategias de intervención un movimiento específico de la memoria, tendida inevitablemente entre la identidad personal y la identidad generacional. Basadas en actuaciones que funden arte e historia personal y colectiva, suelen aludir de diversos modos al sesgo ficcional de las instituciones legales o jurídicas, pero no dejan de subrayar simultáneamente el carácter decisivo de la filiación biológica –es decir, del sello genealógico, marcado por la ficción jurídica– como germen de la identidad personal. Parten en primer término de una cita consigo mismos, por lo cual la afirmación de sus vínculos con los padres muertos o desaparecidos por la violencia dictatorial tiene los rasgos de la apropiación y la identificación narcisista (“es mi sangre, es yo”). En principio, porque la reappropriación del pasado es “siempre específica, al igual que el sentido de los acontecimientos familiares es irreductiblemente singular” (Joël Candau, 2001: 136). Pero tras esa reserva de referencias personales, de saberes, de recuerdos, de emblemas (fotografías, lugares, canciones, olores, nombres de pila, etc.), desde su condición común de huérfanos de la violencia, HIJOS convierte cada iniciativa personal de memoria en la comunidad de recuerdos que afilia a sus miembros como familia. La mística del sentido de pertenencia, al igual que el motor político de esta agrupación, se alimentan, paradójicamente, con el empuje identitario de los relatos de las experiencias individuales. Por medio de los testimonios filmicos, videográficos, de las fotografías o las instalaciones, cada uno narra y confronta su respectiva historia en una memoria babélica, con la conciencia de un apego y a la vez de una separación. En cuanto “la memoria de la tragedia deja marcas compartidas” (147), los jóvenes agrupados en HIJOS construyen una suerte de memoria intergeneracional: su identidad se cimienta en la cadena múltiple que los liga tanto a los propios padres que los preceden como a los miembros de su comunidad generacional, que los reemplazan.

La insistencia en la reproducción de escenas del pasado aflora en las distintas producciones estéticas realizadas desde la agrupación, o convocadas en torno a sus actividades.¹³¹ El canal privilegiado de expresión es el de las imágenes, como artefacto inapelable para encauzar las ficciones o documentos testimoniales dedicados a la evocación de sus padres desaparecidos. Concebidas como homenaje y a la vez puesta al

¹³¹ Especialmente, los carteles de señalización vial con la denuncia de ex centros de detención clandestina, domicilios de torturadores, genocidas, etc. que, identificaron visualmente todas sus actividades y fueron realizados por el grupo de Arte Callejero, GAC, desde 1998 (Violeta Bernasconi, Lorena Bassi, Mariana Corral, Carolina y Vanesa Golder). Los films *Panzas* (2001) y *Che vo cachai* (2003) de Laura Bondarevsky, *HIJOS el alma en dos* de Carmen Guarini (2002), entre otros.

día del vínculo genealógico, sus obras muestran más una voluntad de distancia y afirmación generacional que una incondicional adhesión afectiva o ideológica con aquellos.

Las distintas producciones testimonian sobre la figura del padre –o de la madre– ausente, aunque sobre la rememoración asoma, directa o desviada, la demanda por aquel que siguió el rumbo de un deseo –el de la causa revolucionaria, aún cuando la muerte era una de sus alternativas– antes que garantizar a los hijos su presencia. En un desajuste de emblemas, sus discursos dejan entrever una imagen indecible entre el perfil épico de padres protagonistas de una gesta histórica colectiva, y desertores a la vez en la economía de los afectos privados.

Son narraciones casi siempre apremiantes, acosadoras del pasado, y a la vez frágiles en la exhibición de sus contradicciones. A veces caracterizadas por su apariencia enfática, reivindicativa, siempre excesiva dentro de la economía austera del discurso histórico –el énfasis reivindicativo de los padres y su militancia es más afín a las posiciones de HIJOS y menos a las de quienes se expresan de manera independiente y al margen de esta agrupación–, estas narraciones son, hasta cierto punto, expresión de la anomalía que se reserva a las referencias al pasado de parte de una generación que no vivió en él sus experiencias, pero lo reconoce como fuente donde consolidar lazos de filiación.

2. El simulacro edípico

El extranjero: *Te haré y con más insistencia una segunda súplica.*

Teeteto: *¿Cuál?*

El extranjero: *No considerarme una especie de parricida.*

Teeteto: *¿Qué quiere decir esto?*

El extranjero: *Es que estamos en la necesidad de defendernos, de someter a un examen severo la doctrina de nuestro padre (...) y de demostrar haciéndole violencia, que el no ser, en una cierta relación, es.*

Platón, “Sofista”, 241d

Para poner en relato la gesta militante de los padres o las secuencias violentas de su muerte o desaparición, los hijos regresan como desarraigados al pasado y al propio origen para certificar, en principio, una respuesta a la petición mínima que deben enfrentar como sujetos: ¿cómo te llamas? Esta pregunta por el nombre, que para Derrida cifra la condición de hospitalidad con un extranjero (2000: 33) invierte su trayectoria y se formula desde los hijos como hipótesis de generación. Ellos mismos como extranjeros en el tiempo de sus padres, apartados de la experiencia política y de los lugares y acontecimientos de una historia que aquellos protagonizaron, se asoman anacrónicamente a esas vivencias con los ojos vírgenes del recién llegado, del otro.

“Lo que era extraño era cómo llamábamos la atención en ese lugar”, dice sobre su vuelta al barrio de la infancia la actriz Analía Couceyro, *alter ego* de Albertina Carri en la película de esta última, *Los rubios*. “No era sólo por las cámaras. Éramos como un punto blanco que se movía y era evidente que no éramos de ahí. Éramos como extranjeros para ese lugar. Me imagino que parecido a lo que pasaba en ese momento con mis padres. Estábamos desde otro lado”. Como antes con sus familias, sustraídas de la vida social por la militancia clandestina de sus padres, hoy los hijos se ven desterrados de su procedencia y en nombre de la memoria asedian con preguntas el continente interno y externo del pasado familiar.

La militarización de la vanguardia armada durante los años más duros de los 70 prolongó sus efectos en el teatro de la vida privada, donde los descendientes de los militantes formaban, de alguna manera, parte, no de las prácticas, pero sí del logos de la violencia: su existencia llegó a pensarse como garantía contra una posible –en determinado momento, segura– derrota. “Los hijos son nuestra retaguardia”, decía a modo de testamento imaginario Mario Firmenich, principal figura de la organización Montoneros, entrevistado por García Márquez a fines de los setenta (Cristina Zucker, 2003:254). Definición que puede interpretarse a la vez como corolario implícito de aquella participación involuntaria de los niños en los rigores de la cotidianidad familiar encubierta de los combatientes.¹³²

¹³² Albertina Carri incluye en *Los rubios* el siguiente testimonio de una amiga y compañera de militancia de sus padres: “...siento que ellos (sus padres) hicieron el gran intento de asumir esta vida distinta con las chicas y todo (...) Eso lo hicieron comprometiendo toda su vida con la militancia política. Entonces lo que tengo son imágenes de los encuentros donde siempre los chicos estaban, obviamente estaban los fierros, los chicos, todo mezclado. En

Los testimonios de los ahora jóvenes hijos de militantes dan cuenta reiteradamente de una experiencia común en su niñez, en la que convivieron con los riesgos de la clandestinidad de los padres y la dureza de sus reglas, que entre otras situaciones, forzaban a ocultar sus nombres – falsos en muchos casos, o casi nunca inscritos legalmente– ya sea en el interior del país como fuera de sus fronteras, cuando los trasladaban con documentos fraguados. La situación de riesgo adherida a su identidad se prolongó, por lo tanto hasta los primeros años de democracia.¹³³ Una parte importante de esa generación de descendientes debió atravesar un laberinto legal para restablecer o adquirir por primera vez sus filiaciones, para poner en orden una identidad que se debatía entre la naturaleza biológica (la de la sangre) y la simbólica (el relato fundador, cubierto en muchos casos por la adopción de hijos de los compañeros caídos).¹³⁴

3. HIJOS e hijos: Obediencias promiscuas

*Buscan experimentar lo que no ven, lo que ya no veremos,
o más bien para experimentar que lo que con toda
evidencia no vemos (la evidencia visible), nos mira
empero como una obra (una obra visual) de pérdida.*
Georges Didi-Huberman, “Lo que vemos, lo que nos
mira”

Si nos atenemos a la cronología de su aparición, el de los hijos es el último y más reciente de la serie de relatos contruidos sobre los acontecimientos de los 70s en dos décadas de democracia. Con dramatismo singular ellos agregaron sus argumentos a los debates sobre la violencia política de aquel período, y lo hicieron cuando esos debates, galvanizados en un primer momento en torno de la silueta neutra y trágica del

determinado momento Ana y Roberto lo vivieron como una apuesta. En la última etapa no sé cómo lo vivieron, creo que ya era un círculo, un desafío del cual no se podía salir”.

¹³³ El trayecto de Mario Firmenich hijo, nacido en la cárcel de Devoto durante la detención de su madre en 1976 es paradigmático. Como bebé prematuro permaneció largo tiempo en una incubadora del Hospital Penitenciario, y desde allí enviado a un hogar de huérfanos en Córdoba. “Pasó mucho tiempo hasta que mi abuela pudo sacarme de ahí. Mientras tanto yo era uno más entre un montón de chicos abandonados. En realidad a mí me salva mi abuela materna de que me entregaran a cualquiera, como el caso de la dueña de Clarín, que se quedó con dos hijos de desaparecidos”. Testimonio recogido por Cristina Zucker (Zucker, 2003 : 264).

¹³⁴ Ana Victoria Libenson, nacida en 1977 hija y doblemente huérfana de cuadros guerrilleros desaparecidos, no pudo llegar al final del itinerario que emprendió para remontar una trama que incluye un padre biológico de cuya existencia se enteró a los 18 años, un compañero de militancia del padre que le dio su nombre (desaparecido también, junto con la madre) y la familia materna que le dio a su vez otros apellidos. Murió a los 19 años de un cáncer en la boca, sin aceptar la última y retrasada decisión de los jueces que con fuerza de ley le imponían por tercera vez un nombre (Véase en el libro de Cristina Zucker el capítulo “la Pitoca”). El trágico destino de Ana (“la niña del linaje maldito”, dijo de ella Martín Caparrós) abona una trama de excepción en tanto lleva al límite las consecuencias. Su mención tiene aquí parte de homenaje personal y al mismo tiempo de ilustración acerca de los múltiples y trágicos encuentros de la filiación con la ficción legal.

desaparecido, incorporaron la figuración biográfica e histórica del militante, y con él la polémica sobre los atributos políticos, éticos y hasta estéticos de su accionar guerrillero. Los hijos cimentaron su agrupación institucional precisamente con un sentido de reconstrucción de los hechos, de revelación e interpretación de sentidos en narrativas que combinaban de modo intenso y frecuente los discursos heredados, con figuraciones, tópicos y tonos de la épica de la revolución. “Un relato teleológico del amor y de la guerra”, lo describió Miguel Dalmaroni, relato en el que “se identifican sin dificultad los vínculos con la tradición intelectual -también literaria y artística, si se sigue de cerca el contenido de sus publicaciones- de la cultura de izquierda en general e hispanoamericana en particular” (2004:23). La recurrencia a esas significaciones del pasado mereció la crítica de Hugo Vezzetti, quien las considera una reactualización inerte de sentidos ideológicos cristalizados, de politicidad nula en su mero efecto de repetición o de regresión. Tales juicios identifican el discurso de los huérfanos como expresión de un juvenilismo apasionado y seducido sin matices por la potencia romántica del perfil del revolucionario de aquella generación, por las historias heroicas y *bellas* ausentes hoy del ejercicio de la política lo cual, en su interpretación, los conduciría a seguir en sus discursos y prácticas el guión de la epopeya de sus padres (1998: 1-8). Creo, sin embargo, que esas subjetividades, definidas por el corte violento de la continuidad identitaria de las herencias (históricas, culturales, familiares, íntimas), se sitúan en una distancia cultural y generacional determinantes de la primera versión de aquellas significaciones. Si se compara sus relatos con los testimonios de los protagonistas de aquella época, un malentendido se revela: los hijos no pueden repetir porque no han estado allí. Sus poéticas testimoniales son episódicas, fragmentarias, a menudo vueltas sobre sí mismas, literalmente enlazadas con un pasado al que mitifican, pero al que simultáneamente acosan y desafían. Apremiantes y contradictorias, estas narraciones son, hasta cierto punto, expresión de la anomalía que se reserva a las referencias al pasado de parte de una generación que no vivió en él sus experiencias, pero que lo reconoce como fuente donde consolidar lazos de filiación.

Sus relatos participan, en todo caso, de un trabajo de construcción de sentidos que no es mera re-construcción retórica ni ideológica de clisés de aquella generación, sino rescate, relectura y apropiación de parte de quienes se sitúan ahora en el lugar del heredero despojado, eligiendo intencionalmente los sentidos de algunas orientaciones estéticas e ideológicas para reactualizarlas en el contexto político en el que actúan en el presente. En los modos de esa actuación, precisamente, manifiestan una concreta toma de

distancia de la rigidez de las disciplinas militantes de las organizaciones donde se encuadraban sus padres. Por ejemplo, con su concepción de integración local, nacional, internacional en “redes” que reivindican el antiverticalismo, la horizontalidad, “el respeto a la diversidad”, los “modos de construcción política sin jefes ni jerarquías” como reivindican en cada proclama o editorial de sus publicaciones.¹³⁵

Me extendo en estas consideraciones acerca de los discursos de los hijos “institucionalizados” en una asociación, para señalar, por un lado, los desplazamientos, continuidades y superposiciones que esas narraciones trazan entre “filiación y afiliación”, como recuerda Gonzalo Aguilar (2005: 179). Para aludir a esta cuestión Aguilar retoma los términos con los que Edward Said distinguía entre la serie sin suturas simbolizada en la relación padres-hijos (relaciones de filiación), de aquella otra (de afiliación), marcada por asociaciones “particularmente culturales” aplicadas a través de elaboraciones estéticas o agenciamientos institucionales o sociales (1983). Por otro lado, mi intención es señalar la diversidad de formatos, géneros y objetos en los que circulan las narraciones de los hijos, pertenecientes o no a las filas de HIJOS. En ocasiones es sin embargo la identificación de esta organización la identidad que prevalece para interpelar esos enunciados heterogéneos, en el mismo nivel y sin distinción de soporte, género, lenguaje o rubro. Así, algunos films realizados por hijos sobre sus padres desaparecidos, por ejemplo, fueron en algunos casos abordados como un discurso más en el conjunto de testimonios, antes que como obras autónomas que recurren a determinados procedimientos formales y elecciones estéticas para referir la dimensión personal de su pérdida. Es evidente que frente al tema del que se ocupan sus películas, resulta difícil dejar de lado su posición de hijos. Pero también es cierto que atender sólo esta condición para deducir de ella intenciones – implícitas o explícitas, correctas o incorrectas-, es volver a la discutida cuestión de situar los designios del “autor” por encima de una obra. Esta sería la perspectiva asumida por Beatriz Sarlo, por caso, cuando en su libro *Tiempo pasado* argumenta sobre la mayor o menor pertinencia con la que los hijos refieren –o deberían referir– su memoria acerca de los padres (2004: 146-149). Allí compara la película *Los rubios* de Albertina Carri –tomada como un bloque testimonial en sí mismo– con fragmentos de relatos testimoniales de hijos agrupados en la organización con ese nombre, recogidos en

¹³⁵ Véase en la web la red nacional que sostienen en www.hijos.org.ar, también cada organización regional e incluso internacional (en Holanda: <http://www.hijos.nl/es/index.html>)

fuentes literarias (los recopilados en *Ni el flaco perdón de Dios*, de Juan Gelman y Mara Lamadrid por ejemplo), o fílmicas (los citados en el documental de Carmen Guarini *HIJOS: el alma en dos*). Situando la película de Carri como contraejemplo de un modo de recordar (entre otros motivos, por lo que juzga un trato desconsiderado con los testigos de la generación de sus padres convocados por el film), el abordaje de Sarlo la confronta con los *testimonios* de hijos que según su juicio resultan “más modestos en su objetivo” y “más próximos al compromiso político de sus padres, o que hacen esfuerzos por entenderlos en lo que fueron como personas y no en relación a una hija o hijo” (147)

¹³⁶ Un escalafón tan frontalmente establecido entre ellos –ya que conjetura también acerca de la clase social de donde respectivamente provienen los huérfanos– en principio desestima la complejidad de los sentimientos que intervienen en la construcción de la memoria de los hijos. El emparejamiento forzado de perspectivas que subyace a esta intervención con argumentos que se suponen éticos –y en cierta medida, morales– postergan sin embargo el juicio estético que reclama una obra artística, por caso, *Los Rubios*.

En lo que sigue, pretendo referirme específicamente a las obras, concretamente, a las distintas formalizaciones de lo subjetivo y lo testimonial en algunas películas realizadas por hijos o hijas, quienes introducen en sus relatos diferentes procedimientos y mediaciones como formas indecibles de duelo, homenaje e instalación crítica de los valores y la cultura que cobijó la militancia política de sus padres.

La interrogación desordenada sobre el pasado, el desconcierto, o la compaginación de dolor, duelo y reflexión, subyacen en la complejidad de ese vínculo que agita, directa o indirectamente, su producción simbólica –producción fílmica, también teatral, literaria, plástica, etc.– en torno de la violencia política de aquella década.

Tendida entre lo cívico y lo filiar, entre el dolor y la historiografía, la escena que insiste en esa producción se construye con un encuentro –en su doble sentido, de reunión y choque– entre una narración y una escucha. La narración es de los sobrevivientes de la muerte y la desaparición generalizadas de los setenta con distintos niveles de participación en las organizaciones armadas de aquella década. La escucha –y la demanda misma de relato– es asumida en estos documentales por la generación de los hijos, en un intercambio que conjuga pasiones diferentes según los protagonistas (hijas

¹³⁶ Beatriz Sarlo desarrolla su crítica con una argumentación que, de este modo, encuentra diferencias entre los testimonios de los hijos, que considera menos desde el canal expresivo que utilizan o por la calidad que sus producciones demuestran, sino por sus antecedentes personales, entre ellos, los de la clase social de sus familias de origen. Véase *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, Cap. 5

y padres, hijos y padres, ambos con sus madres), y que activa el doble sentido del término escena: por una parte se orienta a una representación literal, a una “puesta en escena”, en tanto se presenta como espacio dramático, fílmico en este caso, donde se desarrolla o se escenifica una acción. Y por otra, anuda las manifestaciones de un conflicto que al incluir interpelaciones y demandas de una generación a otra, suele significarse con la expresión de “hacer una escena”.

En sus obras inscriben un “yo” narrativo, asentado en la supuesta “verdad” de la experiencia y en una doble identidad: una implícita, la identidad de huérfanos, o de herederos de padres que se inscribieron con su muerte en la historia; otra, la identidad de cineastas o autores, con la que se muestran a sí mismos en la imagen y en el relato como mediadores de lo narrado, más allá de que la potencia (icónica y sonora) con la que plantan ese “yo” autoral sea socavada, en mayor o menor medida, por la fragilidad y el minimalismo que sustentan en relación a la verdad de la Historia.

4. De padres e hijas (*Arqueología de una ausencia*, *Papá Iván*, *Los Rubios*, *Encontrando a Víctor*, *El tiempo y la sangre*)

Entre los títulos y autores sobresale la producción de un puñado de cineastas mujeres que, como autoras, buscan un cauce estético para su estado de memoria, y, desde su posición de hijas, abonan a una escena que podríamos llamar edípica, en nombre de la memoria del padre arrasado por la violencia política. A la obra fotográfica de Lucila Quieto *Arqueología de la ausencia* pueden agregarse en este sentido *Papá Iván*, de María Inés Roqué (2000), *Los rubios* de Albertina Carri (2003), *En ausencia*, cortometraje ficcional de Lucía Cedrón (2003), *Encontrando a Víctor*, de Natalia Bruschstein (2004), *El Tiempo y la sangre*, de Alejandra Almirón (2003), y *La Matanza* de María Giuffra (2005).¹³⁷ Atribuir un corte de género a la producción documental de estas características resulta, por lo menos, problemático. Pero es un hecho que ubicar en el centro de la representación a la figura paterna y su generación para desestabilizar a ambas es una tarea –explicable tal vez en su matiz freudiano– que en principio fue ejecutada por las hijas. Los proyectos similares de los hijos varones exhiben, un corte

¹³⁷ *Los rubios* (Argentina, 2003), guión y dirección de Albertina Carri; intérprete: Analía Couceyro. *Papá Iván* (Argentina-México, 2000), guión y dirección de María Inés Roqué, *En ausencia* (Argentina-Francia, 2002), cortometraje de ficción, guión y dirección de de Lucía Cedrón. *Encontrando a Víctor* (Argentina-México, 2004), guión y dirección de Natalia Bruschstein. *El tiempo y la sangre* (Argentina, 2003), Dirección: Alejandra Almirón. Idea y Producción: Sonia Severini. Producción ejecutiva: Cine Ojo. *La Matanza*, (Argentina), guión y realización de María Giuffra.

más “fraterno”, por medio de la participación testimonial de pares que discurren entre ellos homenajes o críticas, sin que sus intervenciones confronten sus opiniones con las de otra generación. Por ejemplo, en su documental *(h)historia cotidianas* (2001), Andrés Habegger diluye la primera persona en los testimonios que seis hijos e hijas integrantes como él de la agrupación HIJOS, dan sobre la desaparición de sus padres. El lugar indeterminado que ocupa su historia entre las de otros, o el rasgo de una identidad perdida parece tener su correlato gráfico en la película a través de la reiteración de la letra “h” (letra fantasma, presente en la letra escrita pero ausente en la fonética del español). Está en el nombre de los capítulos que de modo casi arbitrario dividen el film: *huellas, historias, hijos, hoy*; en el propio apellido del autor; también en el inicio del título, *(h)*, que remeda la marca sucesoria entre varones en el linaje patriarcal.

5. El ensayo fotográfico

Para esa cosa sin doble, sin imagen, no resta eventualmente más que el mito para darle rostro.
Gérard Wajcman, “El objeto del siglo”

Arqueología de la ausencia (2000-2001), de Lucila Quieto –miembro militante de HIJOS en el momento de su realización, pero luego alejada del colectivo–, puede incluirse en la descripción de Wajcman citada como epígrafe, a partir de las trece historias que construye a través de la yuxtaposición de imágenes actuales de los hijos con las de sus padres desaparecidos.¹³⁸ De esa conjunción espacial de cuerpos distantes y tiempos diferentes resulta una escena familiar ficticia y rehecha a contramano del rumbo trágico que le dio la historia. De pie, sentados, congelados en un movimiento, en un gesto, los hijos posan por turno delante de imágenes del pasado proyectadas que los rodean y hasta cierto punto los incluyen, en una duplicación –de tiempos, de espacios, de generaciones – donde ninguna narración, ni la del pasado ni la del presente, termina por plantarse nítida. En esa comparencia programada, los fantasmas amados parecen recobrar una movilidad fugaz, “animados” por gestos y ademanes de estos nuevos interlocutores que los integran al cuadro compartido con distinto énfasis edípico. La

¹³⁸ *Arqueología de la ausencia* (2000-2001), exposición en Buenos Aires, luego en Turín, Bologna, Milán, Roma y Madrid. “Inconscientemente me acerqué a la fotografía como la mejor herramienta posible de usar, creo que es lo mejor para certificar la memoria, es decir, registrarla de alguna manera. Por eso ahora comencé a estudiar cine (...) Nuestra generación, la que nació durante la dictadura, tiende a generar cosas con la imagen.”, explica Lucila Quieto, hija del militante desaparecido Carlos Alberto Quieto, en la entrevista realizada en ocasión de este trabajo.

propia autora, en plan de autorretrato, alterna poses y miradas con el rostro sonriente de su padre en una vetusta foto carnet; un joven veinteañero mira de perfil, casi idéntico al de su madre tan joven como él en su indumentaria de los 70; otra hija aparece incluida en una escena callejera en la que una pareja de su misma edad –sus padres– se besa juguetonamente el día de su boda. Partícipes de la extraña comunión, otros eligen proyectarse, trepados a un árbol o con el fondo de carteles y *graffitis* de la época, en aquellas movilizaciones colectivas del pasado de las que participaron, cuando niños, de la mano de sus padres; algunos se animan a un efecto más perturbador, al buscar que los rostros de sus padres se impriman sobre sus propios cuerpos, en torsos o espaldas desnudas. En algunos casos, los hijos enfrentan la cámara, con sus padres de fondo; en otras, se sitúan de espaldas, integrados a la antigua escena.

La experimentación visual propone una ceremonia de encuentro para rehacer las fotos imposibles de un álbum familiar deshecho hace veinticinco años y restauradas por la duplicación en un tiempo sin lógica: cuerpo a cuerpo, cara a cara de hijas/hijos con sus madres o padres de la misma edad en el momento de su desaparición, efectos de presencia que pasan del sentido figurado al “real” de un cuadro fotográfico. El *ya no es pero es todavía* analizado por Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1992) resulta literal en la temporalidad anulada por el transporte de un espejismo y por la paradoja visual que llama a la comparencia de los espectros. “La imagen destemporalizada de la fotografía comparte con fantasmas y espectros el ambiguo y perverso registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo visible-intangible, de lo aparecido-desaparecido, de la pérdida y del resto”, dice Nelly Richard en su ensayo sobre fotografía y desaparición (2000: 165). El diálogo visual que propone Quieto, en apariencia sin fisuras y sin testigos ajenos a la intimidad familiar de los personajes, inscribe en lo formal sin embargo la huella de algunas interferencias. La superposición de las fotografías de una y otra época, el encabalgamiento de las imágenes correspondientes a una y otra generación, no se plasman en una unidad sin fracturas sino que exhiben con distintos recursos su origen en tiempos y espacios diferentes. En lugar del simulacro integral que hoy habilita la manipulación digital de las imágenes, la composición artesanal de los encuadres de Lucila Quieto deja percibir, de modo sutil y desplazado, los materiales que integran la ficción. Los bordes irregulares, los dobleces, pliegues, las roturas o rajaduras de las viejas fotografías alteran la superficie del encuadre. Las distintas proporciones y escalas de los rostros y cuerpos atentan a su vez contra la pretensión de verosimilitud del juego, la adherencia visible que sostiene las

fotos *collage* en los límites del marco añade un signo de precariedad a las escenas. Sin privilegiar el pasado ni el presente, el conjunto fabrica una temporalidad propia, un tiempo tan abstracto como ese encuentro. Las imágenes estaban destinadas a documentar una reunión, pero, como si la cita demorada con el padre la llevara finalmente a desprenderse del lugar de hija, Quieto deja entrever las marcas de esa distancia en su “autorretrato con familia”.¹³⁹

En ausencia (2003), cortometraje de Lucía Cedrón, hija del militante montonero asesinado en el exilio Jorge Cedrón, puede incluirse en esta breve lista de obras realizadas por hijas sobre los padres muertos a raíz de la violencia política de los 70. Se trata de una ficción de características autobiográficas cuyo argumento, construido sin diálogos, incluye a modo de *flashback* la escena de un violento allanamiento a un departamento familiar en el que el padre sacrifica su vida para permitir la huida de su mujer y su hija, quienes logran salir del país.

El polémico ensayo filmico de Albertina Carri *Los Rubios* recurre, en cambio, a un registro intermedio entre documental y ficción, para referir los modos de intimidad familiar desde su propia experiencia de memoria; *Papá Iván*, la película de Roqué, confía por su parte en la reserva pedagógica del testimonio como variante del género documental. En ambas, sin embargo, el punto de inflexión de la memoria se vincula con la identidad que les confiere un apellido. En *Los rubios*, Carri recurre a una cita de la socióloga canadiense Regine Robin para explicar su proyecto: “La necesidad de defender la propia identidad se desata cuando esta se ve amenazada”. “En mi caso”, aclara a continuación, “el estigma de la amenaza perdura desde aquellas épocas de terror y violencia en la que decir mi apellido implicaba peligro o rechazo. Y hoy decir mi apellido en determinados círculos todavía implica miradas extrañas, una mezcla de

¹³⁹ “Ahora, padres e hijos se miran de reojo; ahora miran juntos hacia algún rincón; ahora se desconocen y desconfían (...) Miran los hijos como pidiendo explicaciones. No terminan de entenderse esas dos generaciones. Un tornado los separa. Se miran desde las orillas de tiempos distintos”, dice Diego Genoud, subrayando los gestos que delatan disparidades antes que una voluntad de identificación. (Catálogo de exposición de la muestra fotográfica de Quieto en Italia) “Al término del trabajo fue como librarme de algo pensado durante veinticinco años, tener una foto con mi viejo, la necesidad de verme con él, o de juntar a él con mi madre, no tenía una foto de ellos juntos.”, dice Lucila Quieto. Interpreta su pertenencia a la agrupación HIJOS como “parte de una etapa: no puedo seguir siendo hija toda la vida. Quiero hacer otra cosa, poder contar otras cosas, ser yo desde otro lugar, desde lo que soy más allá de mi historia y de mi identidad. Salí de mi micromundo, compartí mi historia y fui cerrando una etapa que pude construir con este trabajo. Rescato mi pasaje por HIJOS, y de allí los escraches como lo más importante. Se siguen haciendo pero trascienden a lo que es HIJOS. (Se refiere a la Mesa de escraches, en la que participan diferentes agrupaciones comunitarias a partir de las movilizaciones de diciembre 2001 –2002). Quedaron en algo muy testimonial y no estoy de acuerdo. No es el mismo caso que las Madres o las Abuelas, ellas siempre van a serlo. Son símbolos, tienen un tema, una trayectoria de lucha que pueden seguir manteniendo. HIJOS fue un momento necesario de agrupación para pibes que nacimos en la dictadura y nos criamos después. Pero crecimos. Llegó el momento de ocupar otro lugar, salirse del lugar de víctimas. No llorosas, hubo acción, lucha y pensamiento. Ser el “hijo de” es muy pesado, cargar con la historia de los viejos... Ahora ya está. Hice algo con la historia familiar, social, cultural de todos. Traté de hacer un aporte colectivo, pero el colectivo tal cual está ya no me identifica”. (de la entrevista personal).

desconcierto y piedad”. En *Papá Iván*,¹⁴⁰ Roqué da su propia versión de la amenaza que también se descuelga para ella de un nombre y de una mirada: “Digo mi nombre y me ven como la hija del héroe. A mí, que siempre dije que prefería tener un padre vivo antes que un héroe muerto”.

Estas dos películas –igual que la experiencia fotográfica de Lucila Quieto– muestran de entrada el ademán de hijas obedientes a las cláusulas de la ley del nombre. Sondean el pasado bajo el principio de “adicción al padre” que, más allá de la novela familiar freudiana, encuentra su punto extremo de ficción en la tragedia griega: en nombre de la ley del nombre o de la transmisión pendiente, las intervenciones de estas hijas insisten, como la diosa Atenea, en conceder al logos paterno el precepto rector de la escena del pasado.¹⁴¹

6. PAPÁ IVÁN: En el nombre del padre

En *Papá Iván*, María Inés Roqué organiza una narrativa personal sobre la historia, o sobre aquella porción de historia que la involucra en sus consecuencias personales. Desde el título anticipa su condición de hija del personaje biografiado, pero el énfasis en el vínculo familiar para interrogar al pasado no interfiere con la afirmación de una mirada crítica y sin concesiones al perfil heroico de la generación paterna. El cara a cara con la imagen del padre guerrillero para elaborar el duelo de la pérdida instala, a la vez, una petición de distancia (cada uno en su lugar), formulada desde el personal e irreductible espacio de experiencia de una hija que replantea la legitimidad ideológica de una herencia. Al igual que los hijos que testimonian en la película de Habegger, María Inés Roqué¹⁴² incorpora como conflicto antes que como homenaje los términos que sostenían y sostienen aquel vínculo, sintetizados en la pregunta implícita que

¹⁴⁰ *Papá Iván* (Argentina-México, 2000), guión y dirección de María Inés Roqué.

¹⁴¹ Géneros diferentes en su propuesta estética en América Latina giran con frecuencia alrededor del poder y la función paterna como cláusulas de equilibrio (o desequilibrio) familiar. En gran parte de las obras filmicas, teatrales o literarias de la década del 90, los espectros, los fantasmas que se resisten a pasar, toman la figura del padre. Analizando films recientes en tanto viajes en busca del padre realizados por Eryk Rocha, hijo del cineasta Glauber Rocha, (*Rocha que voa/ Rocha que vuela*, Brasil 2002) y por Juan CaRlos Rulfo (*Del olvido al no me acuerdo*, México, 1999), hijo del escritor Juan Rulfo el crítico brasileño José Carlos Avellar los inscribe en la significativa lista de las recientes ficciones latinoamericanas “hechas exactamente en torno al conflicto/diálogo/discusión, de la búsqueda/memoria/reinvención de la imagen del padre/país” (Avellar, 2003)

¹⁴² Inscribo nombre y apellido en cada referencia a la autora, ya que designarla como “Roqué” podría inducir a la confusión con su padre. Y llamarla “María Inés” sería conceder al familiarismo con el que se suele aludir a las autoras mujeres.

recorre su film: ¿Qué hiciste (conmigo) a causa de tu guerra, papá? Vuelve entonces sobre los años de plomo,¹⁴³ cuyas figuras centrales son la guerra, el combate, la violencia militar, el triunfo, la derrota, la muerte, convoca a los protagonistas de la resistencia armada, busca desandar los pasos de aquella generación y articula un relato que básicamente expone las heridas (esta vez simbólicas) de la identidad.

Desde el comienzo, el relato es acompañado de modo intermitente por la lectura de una carta que el padre le dirigió a ella y a su hermano cuando eran pequeños, antes de su pasaje a la clandestinidad. Fechada en 1972, es la única alusión que establece cierta cronología en el film.¹⁴⁴ En esa larga carta el padre desgana las justificaciones políticas e ideológicas de su elección por la violencia armada, en la que se escucha la moral implícita (detrás de todo testamento hay una moral) que compensa el abandono de los hijos con la legitimidad histórica de una causa colectiva. Su retórica tiene la lengua dura de la experiencia, para hablar de una opción (cristiana) que lo destina a los otros. La disyuntiva de esa elección encuentra eco en el relato de la hija: ¿reconstruir una imagen?, ¿reconstruir la Historia?, ¿o la historia de una elección? María Inés Roqué no toma una sino todas las opciones a la vez, pero descifrando ese oráculo paterno: pone todo su texto bajo sospecha. Al descomponerlo, deja en evidencia sus pistas falsas, la disonancia de la verdad en la apelación de cada época. Porque esa carta con el relato del padre es, también, el sello que condensa el abismo que media entre tiempos y espacios. El tiempo toma la forma del *flashback* o del viaje en el tiempo de otros, de distintos personajes que, debidamente interrogados por ella, testimonian sobre los hechos. Cada versión resulta en sí misma una pequeña narrativa intercalada que prolifera en su relación con otras historias. Entretejidas con las palabras del padre en la carta, a las cuales ella presta su propia voz, los testimonios de los militantes y ex guerrilleros hablan del pasado desde un presente reflexivo en el que dejan entrever distintas formas

¹⁴³ En este sentido, su abordaje se incluye dentro la serie narrativa dedicada a las organizaciones guerrilleras Una serie poco extensa, en la que figuran los largometrajes *Cazadores de utopías*, (1996, David Blaustein), *Montoneros. Una historia*, (1992, Andrés Di Tella). En las versiones filmicas de este subgénero (cuya versión literaria sería una obra como *La voluntad* de Martín Caparrós, 1996-1998), la palabra testimonial de los militantes --la de los militantes varones sobre todo-- varía de la dimensión analítica a la visión autocrítica de las armas, sin mayor resquicio para lo personal en sus discursos de balance político. Aún no se ha analizado lo suficiente las diferencias de género (sexual) en la construcción de esos relatos de guerra, que el film de Di Tella, por ejemplo, hace evidente cuando entre los testimonios que incluye cobra fuerza y significación el de Ana, una guerrillera montonera cuya memoria entreteje los años de fuego, clandestinidad y tortura con imágenes domésticas y filiales.

¹⁴⁴ En *Botín de guerra*, de David Blaustein, Juliana García (una de las nietas recuperadas por Abuelas) incluye en su testimonio la lectura de una carta que le escribió su padre en la etapa de su gestación. Entre el tono alborozado de la bienvenida y la gravedad testamentaria, estas cartas dirigidas a los hijos exhiben el signo paradójico de la tensión entre la apuesta a la vida que implica la decisión generalizada de tener hijos y formar una familia en la situación de peligro extremo que se vivía en la clandestinidad, y el reconocimiento implícito del riesgo de muerte.

de derrota, enfrentados a repentinos fantasmas y como en un diálogo de sombras. Expone a la mirada el paso del tiempo en los rostros, en los cuerpos de los sobrevivientes que compartieron con su padre la militancia foquista, los incomoda con el tenor de las preguntas, registra sus dudas cuando salen del libreto aprendido porque los detalles accesorios, las minucias de las antiguas escenas sobre las que son interrogados son más difíciles de precisar que los términos globales de la política a la que respondían sus acciones armadas. No se oyen más que balbuceos ante la consulta perentoria (“¿Estuviste en acción con él?”, pregunta a uno de ellos. “Si.” “¿Cómo fue?”, insiste “Y...no sé qué me preguntas...-largo silencio-, era cuestión de demitificar, este... quiero decir, él todo lo hacía sencillo...”).

El relato de la madre, en cambio, intercala inesperadas tramas de afecto, introduce desvíos minimalistas en el cerrado logos masculino sobre la violencia histórica. Por fuera de un familiarismo conservador, desprovista de sentimentalidad forzada, la madre repone el paisaje interior –en el sentido doble de la interioridad, la doméstica y la individual– de aparente intrascendencia frente a la historia espectacularizada en la versión paterna: la angustiada espera familiar del guerrero, su miedo ante la acumulación de armas en la casa, las estrategias para defender la seguridad de los hijos, la noche fría y cerrada en que el padre se marchó a la clandestinidad, su rechazo visceral a la opción de las armas (“Tu mamá tenía una incapacidad constitucional para la violencia...”, lee ella en la carta paterna. “No pasas a la clandestinidad por ser la mujer de alguien”, razona, a su tiempo, la madre). No se trata de una oposición banal o simplificadora respecto a la legitimidad paterna o materna en la transmisión generacional de valores, ni de responder a un supuesto patrón de género en la adhesión o rechazo de las armas. De hecho, el dilema entre cuerpo e identidad abierto de algún modo para las mujeres que optaban por las armas¹⁴⁵ ingresa también a la encuesta de María Inés Roqué con la narración de una anciana ex-combatiente de la misma guerra (“El oráculo de Delfos, la llamaba mi papá”, la presenta), que da cuenta de los usos militantes y el valor estratégico otorgado a la teatralización femenina en las acciones de

¹⁴⁵ La escritora chilena Diamela Eltit, al analizar las respectivas autobiografías de Alejandra Merino y de Luz Arce, ambas militantes de la organización guerrillera MIR, fue pionera en introducir categorías de género para considerar las prácticas paramilitares de las mujeres en las organizaciones armadas chilenas de los '70, cuando “(...)dispusieron sus cuerpos para la emergencia de una guerra posible, (...) actuaron teatralmente en un escenario paródico la simbología onírica latina de los '70, en donde el cuerpo de las mujeres quebraba su prolongado estatuto de inferioridad física para hacerse idéntico al de los hombres, en nombre de la construcción de un porvenir colectivo igualitario”. (1998) Véase también de Marta Diana: *Mujeres guerrilleras. La militancia de los setenta en el testimonio de sus protagonistas femeninas*, con exhaustivas entrevistas a las integrantes de las organizaciones armadas de distinto signo en Argentina de los 70s. (1996)

violencia (“Me amparaba el pelo blanco y este aspecto de ir siempre a la feria a comprar zanahorias”, dice por su parte la cordobesa María Bournichón). Pero es la voz de la madre, finalmente, la que liga los fragmentos biográficos en un montaje narrativo que expone la relación entre cuerpo, ideología, poder y género femenino, como quien anuda las potencialidades discordantes de lo político y lo histórico con las vidas privadas. La versión desgarrada de la traición personal que sufrió de parte de su marido (se entera de otra mujer y un hijo en su vida de militante clandestino) es finalmente el correlato de otras traiciones que asoman en el film con distinto signo y que, de modo diverso, afectaron a los integrantes del proyecto político de la generación de su padre.

En *Papá Iván* la voz femenina en *off*, la de la propia autora-narradora en un encabalgamiento de posiciones, utiliza una primera persona que, a modo de enlace de las secuencias del relato, adopta sucesivamente el registro de la confesión, la deriva monologante de los sentimientos o la expresión de su desgarramiento personal, operación que alcanza su punto más alto con la lectura, en voz alta, de la carta del padre, en un “yo” común que sugiere una perturbadora superposición de cuerpos. Ese “yo” autobiográfico se designa en la materialidad de la voz (su acento mexicano delata una vida desarrollada en el exilio) y se enfatiza en la escritura (subtítulos que referencian a cada personaje o situación desde la narradora: “mi mamá”, “mi tío”, “mi papá...”). Pero, como en toda autobiografía, la primera persona desarma las categorías de la ficción y el documental al contaminarlas y convocarlas en una zona límite. Las características formales de *Papá Iván* permiten formular, además, algunas reflexiones sobre el estatuto del testimonio cinematográfico, por lo general inscripto dentro del verosímil realista del documental, ya sea porque trata de hechos que entran en la legalidad de lo ocurrido o por la poca distancia que tienden sus imágenes con el referente. La evocación en primera persona —la de la narradora y la de cada testigo—, en principio, instala al género en la conocida paradoja autobiográfica: la matriz ficcional de un yo en proceso de memoria, somete la “verdad” que pretende documentar a la tensión que instala el deseo entre los recuerdos vividos y los recuerdos narrados. Tensión que en este caso vincula la forma de los hechos -o el modo de recordarlos- con la forma del relato.

Cada secuencia es una estación del viaje que, en sentido literal y figurado, María Inés Roqué emprende hacia el pasado. En el trayecto, el complejo del recuerdo y la memoria aparecen aliados a representaciones topográficas para poner de manifiesto la postura de los sujetos frente a rastros e imágenes de la historia, ya sea en el escenario de la

memoria colectiva o la individual. Los sitios revisitados cumplen la doble función de escandir el relato, situándose a la vez como lugares de encuentro (o de mera búsqueda) y como puntos precisos del pasaje: umbrales que marcan el acceso al pasado. Bajo este patrón, María Inés Roqué organiza un film itinerante, una suerte de *road movie* por la ciudad de Buenos Aires o el interior del país: calles, casas, rutas, paisajes rurales y urbanos, distintos medios de transporte configuran una escena móvil y viajera por los diferentes espacios geográficos donde sucedió el pasado.¹⁴⁶ Se trata de ir al encuentro de los sentidos plurales que unen arqueología y memoria, contenidos en la ya célebre frase con que el sobreviviente Simon Srebnik abre el proceso del recuerdo en *Shoa* de Claude Lanzman, mirando antiguos paisajes del horror: “Difícil de reconocerlo, pero todo estaba ahí”. Como el poder de lo visual fracasa una y otra vez cuando se trata de *mirar* realmente el pasado -ésa es sobre todo la lección transmitida por Lanzman en *Shoa*-, sólo puede confiarse a la voz, a las voces de los testigos la recuperación de los hechos pretéritos y sus escenografías, públicas o privadas. Esto desemboca, en *Papá Iván*, en un desciframiento que al final se vuelve paranoide, porque al reconstruir esas versiones es el presente de quien se aventura en la empresa el que salta en pedazos.

7. El desorden de la historia

En su empresa (auto)biográfica, María Inés Roqué no se limita a rehacer el trayecto político militante de su padre, desea conocer también las circunstancias que rodean la muerte de quien es descrito por sus compañeros como “un cuadro militar de gran audacia y valor personal”, e indagar sobre todo el oscuro destino de su cuerpo. La versión que ofrece de la escena de su muerte tiene rasgos similares a la que realiza Rodolfo Walsh cuando en “Carta a mis amigos” relata la muerte de su hija Victoria (Vicky, en su carta). En ese escrito, ofrece los detalles de la resistencia que ella y unos pocos combatientes ofrecieron a un desigual cerco del ejército (150 soldados en tierra, tanques, helicópteros), hasta su resolución en una muerte con rasgos singularmente épicos: de pie en el borde de la terraza, en camión blanco, con los brazos en cruz y una

¹⁴⁶ La figura de la itinerancia, a bordo de un vehículo o caminando hasta situar significativamente un lugar o personaje definidos por el relato, es un rasgo característico en una serie de documentales subjetivos de las décadas recientes. El recorrido a bordo de su auto o a pie de Ana, la militante y ex prisionera de un campo de concentración que desgrana su historia en *Montoneros. Una historia* (1996) de Andrés Di Tella, rehace geográficamente, en clave literal y metafórica, su itinerario laberíntico de activismo clandestino. Idéntico recurso en *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), de Nicolás Echeverría, *En memoria de los pájaros* (2000), de Gabriela Golder, entre otros títulos del género.

carcajada, Vicky al igual que un compañero a su lado, se dispara a la sien, después de desafiar: “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”. Para narrar esta escena, Walsh recurre a un efecto de representación que consiste en desplazar su voz – procedimiento reiterado en su escritura– y dejar los pormenores de los hechos a cargo de un soldado conscripto participante del cerco militar. Hay otro tono, otra dicción para los detalles de la violencia brutal de esa escena inenarrable, pero en el tono concedido al testigo cabe la admiración y hasta el arrepentimiento, a partir de esa imagen que luego lo perturba al punto de transmitirla al padre.”Era flaquita, tenía el pelo corto y estaba en camión. Empezó a hablarnos en voz alta pero muy tranquila. No recuerdo todo lo que dijo. Pero recuerdo la última frase, en realidad no me deja dormir. ‘Ustedes no nos matan, dijo, nosotros elegimos morir’. Entonces ella y el hombre se llevaron una pistola a la sien y se mataron en frente de todos nosotros”. Ese testimonio –un gesto o una prueba de redención del soldado ante la grandeza moral del enemigo– permite a Walsh la claridad de la “reflexión sobre esa muerte”, de la que puede renacer con orgullo.

En el relato de María Inés Roqué, el lugar de los protagonistas se invierte –esta vez una hija se propone reconstruir en su narración la gesta final del padre–, y aunque el inventario del último combate recuerda al de Walsh en la dimensión y los detalles épicos del enfrentamiento, obtiene ese relato de un informante peculiar. Están allí el cerco desigual, la resistencia solitaria y prolongada del guerrillero acorralado en un tiroteo con armas de todo calibre, hasta su suicidio, en este caso con la pastilla de cianuro (la que cada militante llevaba consigo para no caer con vida en manos del enemigo). La minuciosa descripción del combate, sin embargo, está a cargo de un testigo que participó en la cacería del jefe guerrillero tras haberse convertido en un “quebrado”, como se designa a los militantes que tras la tortura colaboran con los militares. Esta condición acerca del testigo de la muerte de su padre, es enfáticamente señalada por otro testimoniante (se trata del también ex montonero y escritor Miguel Bonasso) incluido a continuación en la encuesta de Roqué. Este subrayado en la devaluación moral y ética de quien relata el momento decisivo de la muerte (“Me dijeron que usted propuso un brindis por la muerte de mi padre”), descoloca en parte la integridad como fundamento de la “verdad” testimonial de su investigación, que dedica un importante segmento de su film a exponer las fisuras del “yo” testimonial de los ex guerrilleros, mostrando la pasta ficcional que constituye sus llenos o sus lagunas.

El silencio de lo inenarrable, que Giorgio Agamben señala como la armadura infranqueable aún en el decir más explícito del testimonio, (199: 26) aparece

intempestivamente bordeando la palabra de los testigos que evocan las “traiciones” asociada a la tortura o el terror. Es el caso de uno de los compañeros que convivía con el padre de Roqué quien, “quebrado” en la tortura, “cantó” su dirección clandestina. Los subtítulos que acompañan cada testimonio redundan en la aclaración de los términos, “*Marcar*: señalar, delatar”, “*Quebrarse*: cantar, dar información al enemigo [...]”. El aparente desorden de la historia cuando se convoca a todos los protagonistas (y aquí la historia comparece con rasgos más complejos que la rígida moral revolucionaria que asoma en la carta de Rodolfo Walsh, la moral que ataba a padre e hija, como cuadros combatientes en la misma organización), se corresponde con el desarreglo del procedimiento formal, que transita de un testimonio al otro sin lograr otra cosa que la renovación de las dudas o relatos ambiguos que Roqué inscribe en su film. El contraste inesperado que introduce la figura de la muerte del héroe relatada por alguien identificado finalmente como un “traidor”, aparece como un desvío que contamina el laberinto de acciones y de actores convocados por una trama destinada, en apariencia, a rescatar los signos épicos de una biografía.

El relato *Tema del traidor y del héroe* de Borges desarrolla las distintas variantes de este tema, a cargo de un narrador cuya conexión con Roqué se establece en el común propósito de investigar la biografía enigmática de un heroico antepasado, para concluir exponiendo a la historia oficial como mero simulacro y a los documentos históricos como visiones, plagios o inventos de diccionarios (Borges 1989: 496-498). *Papá Iván* resulta sin embargo más cercana a la traducción fílmica del cuento borgeano realizada por Bertolucci en *La estrategia de la araña*, por el énfasis en lo generacional y en los vínculos entre lo personal, el legado familiar y lo histórico-político que otorga al tema.

¹⁴⁷ La película de Bertolucci también se relaciona, como su referente literario, con el heroísmo, con el engaño, con el fingimiento, con la historia como espectáculo, con el mito, con la repetición y la decepción. La diferencia generacional está ligada en este film a las indagaciones del hijo (varón en este caso) que va tras el enigma de la muerte patriótica del padre, trayecto que abre desde el primer *flashback* con una pregunta idéntica a la de Roqué en el suyo: ‘¿Cómo era mi padre?’. En los pliegues de los relatos que el hijo obtiene de quienes lo conocían, tanto como en los espacios del pueblo que

¹⁴⁷ En *La estrategia de la araña* (Bernardo Bertolucci, Italia, 1970), Athos, el hijo de un héroe anti-fascista local asesinado en 1936 regresa al pueblo de aquél y encuentra que su padre es un héroe de la memoria colectiva. Según la trama argumental básica del relato literario borgeano, inicia la búsqueda para resolver el misterio de su asesinato hasta descubrir finalmente que su padre traicionó a sus camaradas políticos y luego montó con ellos su propia muerte. Los enigmas del film van mucho más allá de la resolución de quién fue responsable de la muerte de su padre.

recorre, encuentra la versión de la historia de una generación que testimonia con tristeza o con nostalgia sobre un pasado que idealizan tanto como a la figura del padre, para ellos excepcional en su heroísmo. En tanto continúa la narración a menudo confusa o contradictoria de los eventos, la imagen idealizada del padre y su generación se ve paulatinamente reducida y expuesta en su fragilidad, apenas velada por la fábula del coraje.¹⁴⁸ En una lectura de género sobre *La estrategia...*, Lesley Caldwell encuentra que la película “es en gran medida una búsqueda interna en la que la paternidad es la fantasía organizadora. Bertolucci utiliza temas centrales a la cultura italiana para reflexionar sobre el pasado y el presente de Italia: la familia y su lugar, las relaciones entre padres e hijos, y el poder de la *idea* del padre son todos explorados. El film ofrece una meditación sostenida sobre las implicancias de esta *idea* tanto para las formas de la amistad entre hombres cuanto para las formas políticas en general” (1995: 57, subrayado original). Me detengo en este paralelismo para subrayar que María Inés Roqué, como hija, parte igualmente de una idea –es decir, de una imagen- del padre, pero además de la madre, de los hombres y mujeres de una generación, de sus legados heroicos. Al cabo de su película y de los secretos develados, no asoma otra verdad para enlazar el pasado y el presente que aquella de la política. Como ocurre en la sucesión de relatos de los hijos en el film de Habegger, no erige en ese lugar una imagen paterna nueva, ni “buena”, sino una idea indecible entre el perfil épico del protagonista de una gesta histórica colectiva y el de un desertor radical del mundo de los afectos privados.

“Pensaba que se había volado con una bomba... me atormentaba la imagen de un cuerpo despedazado” monologa en *off*, con la imagen que muestra su propio cuerpo en tierra, sentada en el cordón de la vereda, frente a la casa de Haedo donde tuvo lugar hace algo más de veinte años el enfrentamiento relatado. Había logrado recomponer un cuerpo que imaginaba despedazado, para perderlo de inmediato. “No tengo nada de él, ni tumba, ni cuerpo. Creí que esta película iba a ser una *tumba*... pero no...”. La palabra tumba, por sí sola, expande su sentido: ¿una piedra, una lápida, un documento, un monumento? Resuena como metáfora, pero con una sustracción: a cambio de lugar de homenaje con un nombre, se tiene la memoria melancólica de una mutilación.

Roqué interroga al pasado en sus escenas trascendentes (la formulación de las estrategias de la violencia a través de los ex combatientes y guerrilleros) y en las aleatorias o contingentes (el clima doméstico, las maestras de escuela primaria

compañeras del padre, expresión de la penuria del gremio en el presente del film, etc.), y de esa colección de espectros que convoca surge lo fracasado, lo derrotado, las huellas de todo lo que fue. Y si se dirige a ese pasado en nombre de los vínculos familiares, lo hace eludiendo por igual toda utopía de restitución, ya sea de políticas o de mandatos de identificación con el lugar del padre. En este acto final de ruptura necesaria no hay espejos, ni dobles, sólo el desafío de una reconstrucción que ofrece sin cierre, sin final domesticado con una ceremonia de adiós o promesa de futuro. Si un duelo realizado supone el pasado como algo ya cumplido en el propio núcleo de su representación, la indefinición de su salida narrativa sugiere que para ella es aún una operación en suspenso.

Su operación de memoria tiene la impronta testimonial y afectiva de los familiares de las víctimas que mencionaba en el comienzo de est apartado, y que al manifestarse desde la afectividad, desde el dolor irreductible, logra sin embargo inscribir en la comunidad nuevos relatos con consecuencias políticas. La distancia generacional entre Rodolfo y Vicky Walsh como familia biológica y política quedaba abolida en el tiempo único para sus militancias respectivas. María Inés Roqué restablece esa brecha en el final de su film y como otro punto de partida, desde un modelo de relevo diferente entre las generaciones: porque su narrativa mínima busca recuperar una enunciación trabada por el “yo” grandilocuente y utópico de la generación paterna, porque enfrenta su *doxa* con la contracara de la derrota, porque escapa de la encerrona dialéctica de los relatos de la militancia política del pasado con las asimetrías de restos confesionales, de residuos que se resisten a ser narrativizados.

8. *LOS RUBIOS*: La disolución de la escena

*¿Cómo alguien vendría a narrarse,
tomándose por tema de su
memoria, para crear de nuevo?*
Raymond Bellour

La pregunta de Raymond Bellour sugiere otra, dirigida específicamente a *Los rubios*. ¿Qué decir de una película que muestra una manada de vacas con mayor frecuencia y nitidez que la que concede a la figura de unos padres, cuya desaparición y ausencia se mencionan como núcleo de su propuesta creativa? Sucede que Albertina Carri pasó su niñez de huérfana temprana en el campo y éste se cuela en su memoria con todas sus

criaturas, con sus ráfagas de felicidad infantil y como marco impasible del horror de una ausencia y del dolor de una espera. Las vaquitas de Carri son plácidas y no terminan en el matadero, pero eso no implica que sirvan al ejercicio de una sentimentalidad regresiva. En todo caso, ellas se suman a una memoria que adhiere, con irreverencia, el escándalo de su contenido y de su funcionamiento al lenguaje fílmico que intenta recrearla. Improvisación, ironía, insolencia y libertad conforman el sentido y la forma de un film donde el juego y la risa, componentes de la infancia, se unen a la gravedad de la consigna de recordar.

Para referir la violencia que la privó de sus padres, el texto de Carri –ensayo documental, documento ficcional, las categorías donde inscribir el género de *Los rubios* resultan inseguras- no interpela la historia en sus discursos, ni en las diferentes versiones de sus épicas como el film de María Inés Roqué. Se ofrece más bien como un texto de escucha y de ausencia, volcado a la dificultad de seguir los avatares de recordar ahí donde esa tarea tiene “lugar”: en territorios de la intimidad, de la subjetividad. El espacio, que con excepción del campo no termina de encontrar una figuración en la imagen, es el signo más evidente de aquella privación nunca resuelta. De ahí que la operación formal de *Los rubios*, con su opción de descreer del orden óptico –aunque aparente poner en escena todos los modos de la mirada *voyeur* de los personajes sobre los sitios del pasado-, apela a procedimientos de la “modernidad” fílmica explorados por cineastas de la memoria de los años sesenta y setenta (Alain Resnais, Marguerite Duras, por ejemplo). Al menos en uno de los rasgos con que trascendió aquella tendencia, aunque en sus versiones actuales aquella radicalidad resulte mitigada. Ese recurso es el de la disyunción: entre palabra e imágenes en primer lugar (pocas veces establecen alguna relación unificada, cada banda asume su propio trayecto y destiempos), con trayectorias autónomas que fundan otra noción temporal. La separación arrastra otras distancias que se dejan percibir como tales: entre lo próximo y lo lejano, entre lo familiar y lo extraño, entre la ciudad y el campo. Una de las operaciones fílmicas posibles para convertir “lo espectacular en infraespectacular” (Comolli 2002:179), es precisamente dejar en libertad sus componentes, desorganizar sus niveles, en suma, fisurar la alianza entre la imagen y la voz. Esta práctica del desdoblamiento de voces, de cuerpos, de rostros, roza el reconocimiento de la duplicidad irreductible que nos habita y destina, de las fisuras de toda aspiración posible

a la unidad¹⁴⁹: al invocar la figura de los padres, era necesario partir de una conciencia madura de esa imposibilidad, previa incluso a aquélla impuesta brutalmente por su ausencia.

Si el autorretrato es “en principio una deambulación imaginaria a lo largo de un sistema de lugares depositarios de imágenes –recuerdo” (Beaujour 1980:110), Carri homologa esa modalidad topográfica a la disyunción de su material. En lugar de la reunión fílmica de cuerpo y palabra, representa con su separación una distancia definitiva. Cuerpo y voz, biografía e historia, inconsciente y memoria, son disyunciones que resisten una vía homogénea de representación. Entre las dos alternativas del cine –imágenes y palabras-, en numerosos pasajes opta por la autonomía de ambas. La imagen es, después de todo, inscripción de la memoria y simultáneamente su confiscación. La multiplicación oscurece la información, vuelve las referencias opacas, más extrañas aún cuando el espectador cree reconocerlas a través de una o de las dos pistas perceptivas. Reconocimiento es una noción que, en relación a la desaparición, a las identidades, puede tener resonancias siniestras. Pero aquí el término refiere específicamente al intercambio de identidades que –casi al modo del juego de roles de los chicos– comprometen en *Los rubios* la misma narración: una actriz dice interpretar a Carri, quien a su vez se designa en imagen a través de sus funciones como cineasta, pero omite nombrarse. El “yo” del autorretrato, desplazado y desdoblado. De ahí el procedimiento de mostrar todo el dispositivo de puesta en escena como matriz duplicada de un real irreductible de mostrar. O quizá posible de describir, sólo para desmentirlo. Desdobla el registro (hay cámaras de cine y de video que se registran mutuamente), y se desdobla ella misma al confiar su papel a una actriz y hacer al mismo tiempo su propio personaje adelante y detrás de escena.

Idéntico desacuerdo hay entre palabras y espacios, efímeros e inestables en sus recortes y coincidencias. La disyunción se hace presente desde las imágenes iniciales, en las que voces inciertas pronuncian vagas indicaciones sobre la posición de la cámara o instrucciones para montar un caballo, en simultaneidad –incomprensible de inmediato para el espectador– con imágenes de casitas de juguete o idílicas estampas de un campo. Así, hasta desdibujar la frontera entre el ensayo documental –es decir, en aquello que debería afirmar su intención de documento y, con él, una comunicación– y la ficción.

¹⁴⁹ La figura del doble vinculada a distintas formas de familia se reitera en las OTRAS películas de Albertina Carri. Desde la esquizofrenia alentada por el azar en *No quiero a volver a casa* (1999) hasta la proliferación de identidades sexuales en *Barbie también puede estar triste* (2001), vocacionales en *Fama* (2003), incestuosas en *Géminis* (2005) Y violentas en *Rabia* (2007).

Pero la ficción es también objeto de desvíos, de reenvíos incesantes, reversibles, en los que se olvida un comienzo posible y un final plausible para la operación del recuerdo, porque este descentramiento de niveles afecta en lo filmico la representación de la materia central de la memoria: el tiempo. La operación recuerdo no puede ser asumida aquí por la figura del *flashback*, que habitualmente implica un alto en la narración para regresar disciplinadamente a la cronología de un presente inalterado. En cambio, la temporalidad de la memoria y sus parámetros inconsecuentes se inscriben con su propia desorganización en el relato.

El gesto ostensible de desobediencia a las reglas de representación contamina el tema de *Los rubios*. Gesto político -en el sentido de que la forma es política- de restar solemnidad a la memoria o de activarla en una dirección estética que desacomoda las normas del género documental y las fuerza a salir del horizonte diáfano que reclama la ley del sentido: la ley de representación que recorta el mundo desde la perspectiva de una causa, del discurso de la militancia o desde la estrechez de un objeto. “El militante se pone en escena como un cuadro en un cuadro”, dice Jean-Louis Comolli (2002: 165), ironizando sobre la conocida solidaridad entre la idea de encuadramiento y su representación en cierto cine político. Esta cuestión ingresa en *Los rubios* con los términos de la carta en la que el Instituto Nacional de Cine y Audiovisual Argentino (INCAA) niega el apoyo económico a *Los rubios* argumentando que el proyecto “plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes”, ya que “Roberto Carri y Ana María Caruso, dos intelectuales comprometidos de los ’70, merecen que el trabajo se realice pero de otra manera”. Sin duda, la figura de sus padres y su papel en la historia, según la concepción del film realizado por su hija, dista de satisfacer la expectativa estética y política de la institución, o de sus representantes que transforman el tema en una confrontación generacional. “Ellos quieren hacer la película que necesitan. Y entiendo que la necesiten. Pero la puede hacer otro, no yo”, afirma Albertina Carri en ese pasaje de la película.

A la solidez sin brechas de esos discursos -los de la política y las reglas de su representación-, *Los rubios* ofrece la réplica de un relato inestable, en sus contenidos como en su exposición. Otorga lugar a lo ínfimo, lo anodino (desde la tarea de montar a caballo hasta las conversaciones con niños, que hacen ingresar todas las formas de muerte en su corta memoria de la historia del barrio, hay un amplio repertorio de

escenas “perdidas” en la narración y en los circuitos de memoria), con un minimalismo que diluye el sentimiento de drama y de victimización.

9. La invención y la herencia

Las dos trayectorias: la voz viene del otro lado de la imagen. Una resiste a la otra, pero es en esta disyunción siempre recreada donde la historia bajo tierra cobra un valor estético emotivo, y donde el acto de habla hacia el sol cobra un valor político intenso.

Gilles Deleuze, “Imagen-tiempo”

En *Los rubios*, Albertina Carri recorta los acontecimientos y regatea con la organización de los relatos en el intento infructuoso de darles un encadenamiento. Entre el ensayo documental, la ficción y las imágenes animadas, moviliza recursos que construyen la memoria desde un modo de ver y un modo de decir. Para lidiar con la contundencia de la imagen cuando se trata de poner en escena los materiales del recuerdo y la tarea de recordar, pero también el flujo del dolor y el de los amores, el movimiento de la vida y el de la muerte, elige deslizarse de un régimen de la visión al de la voz.¹⁵⁰ Privilegia un modo de decir que llega a anularse en el grito o se sostiene en el balbuceo, en el ensayo de prueba y error que deja expuestas, antes que una precariedad de palabras, las alternativas para construirlas o emplearlas. Detrás de la cámara y desdoblada en la actriz encargada de interpretarla, Carri somete el texto una y otra vez a repeticiones, correcciones y variaciones mínimas. Una “y” que debe desaparecer en la enumeración, un lugar en la sucesión de nombres, la ubicación justa de la fecha de las desapariciones en una oración, la velocidad más adecuada para desgranar la lista actualizada de “odios”, que consisten en las cábalas surtidas que, de niña, sostenían sus ruegos por la aparición de sus padres. Lejos de la soberanía de la voz de relato que asegura la acción informativa y el suplemento pedagógico del documental, la intervención plural de voces en *Los rubios* complejiza y vuelve abstractos los atributos de la voz narradora. Explícito o implícito, con poder o sometido, el decir se desplaza vertiginosamente de la autora a

¹⁵⁰ “Hablar no es ver”, dice Blanchot para explicar hasta qué punto el lenguaje escapa a la medida del ojo. Afirmación válida para lo literario pero que encuentra su correspondencia fílmica en el célebre prólogo de *Hiroshima mon amour* (1959), primer largometraje de Alain Resnais y de Marguerite Duras como guionista, filme faro entre las obras dedicadas a la memoria. En dicho prólogo cada certeza de la imagen, cada ilusión proporcionada por el “ver”, es desmentida por una o dos voces narrativas. “Lo único que se puede hacer es hablar de la imposibilidad de hablar de *Hiroshima*. Ya que el conocimiento de *Hiroshima* se plantea *a priori* como un ejemplar señuelo de la mente”, dice Duras en la introducción al guión. Problemática de lo irrepresentable del recuerdo que ensaya Carri.

la narradora y de ésta a la actriz. Régimen de delegaciones y reenvíos que evita individualizar entre los interlocutores el rol de destinador-detentor del saber y el de destinatarios o simples auditores de una historia. Se subjetiviza y se remodela en personaje de cine un “yo” diferente del testimonial: un “yo” de autoría diseminada. Una actriz (el personaje) “tiene la palabra” y se ocupa de los enunciados, las acciones, el sentido de los textos que pronuncia. Carri, fantasma activo en tanto “autora”, está allí pero en retirada, sometida en apariencia a la dirección de un relato que se arma más allá de ella con emociones prestadas. Con estas delegaciones, rodaje y montaje se complican. No hay inicio, desarrollo o final, sino tiempo distribuido en acciones centrífugas, que desafían al documental obligándolo a cumplir con una gestión poco frecuente: ponerse en escena. Este reparto democrático de enunciaciones alcanza en parte el sistema de regulación de la palabra que realiza Carri con las voces de los testigos del pasado, cuyos relatos encuentran una ubicación oblicua en el sistema del filme. El contenido de sus testimonios –escenas de la vida clandestina en familia, características de personalidad de sus padres, etc.– es socavado por una imagen que desdobra su intervención en monitores de televisión y merecen una débil atención de la protagonista. La cita con la voz autoral del padre –y autoral permite aquí desplazar su sentido a “autoridad”: el signo de la firma corresponde a una voz intelectual “autorizada”– por medio del pasaje leído de uno de sus libros, tiene, en cambio, un estatuto particular, ya sea por la solicitud explícita aplicada a su lectura o por la plena sincronía de voz e imagen de ese segmento. El fragmento contiene una reflexión abstracta sobre el carácter ambivalente de las multitudes y las masas, pero, aislado, ese discurso flota sin escenificar otra cosa que una densa argumentación retórica. Sustraído de su realidad y abstraído de su condición histórica, sus cualidades pierden su poder de sugestión y se perciben como resta. La cercanía del homenaje se transforma, así, en “distanciamiento”, por una operación en la que Carri –con la fuerza de la provocación que consiste en rozar el sublime revolucionario o los cauces solemnes del duelo con la inocencia perversa de la generación de herederos– ensaya el gesto de aceptar la lengua paterna para medirse con ella, pero no en el terreno teórico ni en el marco de sus principios ideológicos, sino en el ejercicio de un lenguaje que deposita en la estética de la memoria la clave de una subversión. El procedimiento desata inquietudes entre algunos participantes de la generación política de los años setenta, que cuestionan la clausura del diálogo que sugiere Carri entre dos subjetividades de época. Pero el parricidio no es una consecuencia menor en esa visita al pasado, si se admite el alcance

político de estrategias dirigidas a alterar el poder establecido de las reglas de representación.

En la evocación de la figura de la madre, las diferentes testigos mujeres subrayan el principio femenino del manual militante por el que sus atributos de cuadro político aparecen unidos –y potenciados– desde sus virtudes domésticas (buena cocinera, madre prolífica, aspecto cuidado, humor inestable, etc.). Como si ignorara el mosaico de versiones, la hija condensa en la madre una interpelación: “Me cuesta entender la decisión de mamá. ¿Por qué no se fue del país?, me pregunto una y otra vez. O a veces me pregunto: ¿por qué me dejó aquí, en el mundo de los vivos? Y cuando llego a esta pregunta me revuelve la ira y ‘recuerdo’ a Roberto (mi padre) y su ira, o su labor incansable hasta la muerte”. Discurso disuelto en gritos desgarradores cuando el dolor, inexpresable, es pura pesadumbre física. Los tropiezos del decir en *Los rubios* contaminan la modalidad del ver y así todo resulta inestable: si la dirección de la mirada es en el cine el eje imprescindible de la dirección espacial y narrativa, su deriva insatisfecha en *Los rubios* sólo puede traducir el ejercicio de una imposibilidad. La casa de infancia, el barrio, el centro clandestino donde retuvieron a sus padres, cada sitio del pasado ligado a un episodio de la memoria es verbalmente descrito con minucia, mapeado, señalado, acechado en recorridos interminables y finalmente fuera del alcance de los ojos –es decir, sin actualización medianamente clara en la imagen–, que no terminan de seleccionar, de “encuadrar” un objeto o definir un lugar donde posarse. Cuando se intenta fijar la mirada, sólo quedan en evidencia las trampas que acechan al *voyeurismo* sobre el pasado (los espacios que se atisban por rendijas en el “Sheraton”, centro clandestino reciclado hoy en comisaría, no coinciden con los planos y referencias que guían la pesquisa, aunque sus ambientes iluminados y prolijos adquieren una proporción siniestra después de lo relatado). El fracaso de la representación visual debe compensarse con la del relato verbal que recrea con crudeza impiadosa las escenas buscadas (la descripción de la vecina que, casi indiferente, relata el trámite violento del secuestro de sus padres hace veinticinco años y su ayuda como delatora de los integrantes de la familia como los “rubios” –que nunca fueron–, con la lógica impune de quien marca a los “extranjeros” en ese barrio de La Matanza).

Privilegio de la escucha antes que de la visión, inserción de un no ver incluso en el ver (la notable secuencia del centro de Antropología forense, donde la mirada de la protagonista literalmente se “abisma” delante de cuadros de anatomía humana o circuitos del ADN y termina desplazándose metonímicamente por su propio collage

fotográfico sin aislar ninguna imagen). Percepción de una ausencia redoblada en el desfile de imágenes que no cesan de reenviar el ojo a la voz. Esta devuelve la mirada al ojo sólo para cerrar de algún modo el circuito interminable de las mediaciones, cuando la protagonista repite, mirando fijamente a la cámara, el relato de la testigo -el de aquella mujer que sí vio, pero es renuente al registro de su testimonio sobre los días finales del cautiverio común-, mediaciones que desembocan en el punto sin mostración posible, el de la muerte de los padres.

10. El pasado como fábula

Hay en *Los rubios* una especie de violencia teñida de melancolía contra la plenitud insospechada de una institución, la familia, y contra el mito de la escena idílica del pasado (el texto de Carri menciona que son tres hermanas, pero no hay comunidad ni concordancia posible en el ejercicio de la memoria: “Mi hermana Paula no quiere hablar frente a cámara, Andrea dice que sí quiere hacer la entrevista, pero todo lo interesante lo dice cuando apago la cámara. La familia, cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerda de una manera que mamá y papá se convierten en dos personas excepcionales: lindos, inteligentes y geniales. Los amigos de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en un análisis político...”). Deconstruye entonces la iconografía edénica de la infancia y moviliza esa ilusión con muñecos *Playmobil* animados. En reemplazo de la familia, funda una comunidad fraterna integrada por su miniequipo de rodaje. Las pelucas rubias de todo ellos como mascarada de una filiación, a cambio de la sangre como certificación de una alianza. Fuera de la casa del pasado, lejos de la infancia, un desarraigo común del origen inalcanzable, sin otro vínculo que los afectos anudados por intereses compartidos, compromisos de existencia o comunidades aleatorias. El sarcasmo como ejercicio para volver sobre sus propias raíces no le resta gravedad a su planteo. En efecto: ¿qué más grave o más inquietante que imaginar escenas en la que su presencia o ausencia no fue advertida, ni especialmente requerida? Es un modo de acentuar, además, la dimensión irónica y simultáneamente trágica que hay en la situación de inaccesibilidad en relación al pasado que se cuela en el discurso de los hijos. Una situación, en suma, de distancia, “como si la palabra ley (*loi*) debiera completarse con la palabra lejos (*loin*)”, para emplear la frase con la que Didi-Huberman describe esta doble conjunción de mascarada y tragedia en el movimiento de un relato (1997:168).

El pasado, aún en sus puntos más dolorosos, es rehecho como fábula, pero no a modo de falsificación o invento, sino de creación, único resorte de la memoria. “Tengo que pensar en algo... algo que sea película. Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones... (Con) cualquier intento que haga de acercarme a la verdad, voy a estar alejándome”, reflexiona Carri en su película a modo de balance. Este principio de negación –que aparecía tanto en el título como en el tema del primer largometraje de ficción de Albertina Carri: *No quiero volver a casa* (1999)–, se acerca a la definición de Roberto Espósito sobre las características que asume el regreso al pasado: “No podemos apropiarnos del origen salvo en la forma de su negativo: lo que ‘no’ es” (2001:162).

11. Sin influencias

Una vez desorganizados todos los roles, en el final Carri se aleja hacia el horizonte campestre con los miembros de su mini-equipo de filmación, calzados como ella con pelucas: una familia proliferante de rubios. El tema *Influencia*, cantado por Charly García amplifica desde la banda sonora lo términos precarios con los que asumen su destino.¹⁵¹

En el último tramo de su filme, María Inés Roqué admite también que su película fracasa como tumba o monumento al padre. Carri y Roqué, con los cuerpos de sus muertos en lugares sustraídos, ilocalizables, son figuras de un duelo que las emparenta con Antígona, la de *Edipo en Colono*, extranjera, errante y privada de *saber* acerca de la tumba del padre, por su última voluntad.¹⁵² La desaparición genocida no equivale a una decisión, pero sin duda podía caber, entre las conjeturas de sus padres sobre su destino, la alternativa más o menos cierta de partir sin dejar dirección o morada para el duelo de aquellos que los aman. Eso equivale a admitir que los padres guerrilleros (igual que Edipo, la ley fuera de la ley) se apartaron de ellas (como del resto de los hijos en su misma situación) por la fuerza de un deseo y una elección.¹⁵³

¹⁵¹ La letra es significativa para la situación: “En el fondo de mi,/ en el fondo de mi veo temor/ y veo sospechas/ con mi fascinación nueva./ Yo no sé / yo no se bien que es/ vos dirás: son intuiciones, / verdaderos alertas...” , *Influencia*, de Todd Rungren, en versión de Charly García, un ícono del rock nacional desde la década del setenta al presente.

¹⁵² En el momento de morir, Edipo ordena a Teseo no revelar jamás el lugar de su tumba a nadie, en particular a sus hijas. Sófocles, *Edipo en Colono*.

¹⁵³ Las conjeturas de los hijos sobre el enigma de la decisión de sus padres respecto a su propia historia, se dejan interrogar también en el recorrido de una ficción literaria de los 90. Uno de los protagonistas de *El Dock*, novela de Matilde Sánchez, es el hijo de una guerrillera muerta durante el ataque a un destacamento militar (la ficción deja

Albertina Carri se refiere con palabras propias o ajenas a las derivaciones siniestras de esa opción; reclama y desafía más allá de la muerte a espectros que se le vuelven extraños, casi extranjeros por la invisibilidad, el sin lugar de su muerte. En sus películas, Carri y Roqué se lamentan, como Antígona, por el cuerpo deseante de sus padres, arrastrados por ese deseo a la muerte, a una muerte fuera de la ley que les negó cadáver y sepultura, las privó del espacio para un duelo localizable y circunscrito. Un duelo que en parte pretendió cumplirse con sus películas, aunque concluyen reconociendo su imposibilidad. Desde ese incumplimiento, sus propuestas no parecen caer en la identificación melancólica sino que insinúan otro punto de partida, quizás un modelo de relevo diferente entre las generaciones. Comenzando por el hecho artístico como forma crítica que, aún integrado por narrativas mínimas y restos confesionales de una subjetividad afectada, recupera una enunciación trabada por la *doxa* de la generación paterna. Se atreven a interpelar una cultura histórica, no a heredarla. No rompen con el pasado, sino con las formas con que se rompe con el pasado. Una flexión cultural de la memoria que hoy recodifica y en gran parte sustituye los mundos comprensivos de aquellos años.

En este parricidio interior que supone un entierro con homenaje y el despegue con voz propia, las hijas escuchan sobre la Historia que fulminó a sus padres y las razones con las que ellos y su generación unían compromiso, causa y dogma. Su respuesta, como hijas y artistas, entraña una afirmación poética e ideológica a la vez, que desplaza el retrato del padre (de los padres) del centro de un sistema representativo fundado – simbólica, metafóricamente, también literalmente para ellas– en esa figura.

12. *El libro de Los Rubios*: entre la letra y la imagen

entrever que se tarta de La Tablada, en 1988, última acción guerrillera violentamente reprimida por el gobierno democrático). Un niño “desamparado en medio de desierto inhóspito y bárbaro anterior a la Ley”(130), como lo describe la amiga de su madre y narradora mientras tantea los modos de la maternidad y la familia, “fuera de la fatalidad de la biología”, para darle cabida en su vida. Una nueva historia, precaria pero probable parece tejerse entre dos tipos de fábula que estos dos personajes intercambian como explicación. La de ella justifica el suicidio de su amiga cuando se ve rodeada (“esa impaciencia ante la muerte”, lo llama) con relatos de redención y sacrificio por los otros. La versión del huérfano, en cambio, apela a delirantes nociones aprendidas sobre el universo cósmico y el desarreglo de la noción humana del tiempo, para pensar las consecuencias de esa decisión de morir desde su experiencia de abandonado. “(Mi madre, al suicidarse en acción) calculó todos esos factores en un segundo y su pensamiento viajó al futuro? ¿Lo vio todo en un momento? ¿Vio toda la secuencia desarrollarse a la velocidad de la luz?”, reprocha.

Un libro ligado a un film y concebido, además, por la misma autora, pareciera de antemano condenado a la función subsidiaria que suele atribuirse a la palabra en su relación con la imagen. Pero esa prevención queda sin sostén en este caso, ya que, en una insubordinación parecida a la que Albertina Carri aplica en su película entre imagen y texto, el libro ignora cualquier orden jerárquico y entabla un mano a mano con su punto de partida visual, el film *Los rubios*.

En sus páginas Carri reinscribe, o podría decirse reescribe (con palabras y recursos visuales), no sólo la base literaria de su película, o el guión enriquecido con las reflexiones u ocurrencias surgidas en cada secuencia del rodaje, sino también las deliberaciones íntimas y obsesivas que antes, durante y después de la gestación del film guiaron las relaciones de distancia y proximidad que ella estableció con su tema. En la película, esa distancia necesaria –entre la pantalla y la sala, entre su memoria y la ausencia– se traza con un régimen de omisiones que niega al ojo de los espectadores la figura concreta de sus padres, dentro de un plan que se resiste a inventar un equivalente artístico de su ominosa desaparición. Pliega su forma, por lo tanto, al proceso sinuoso con el que Carri, sea en primera o segunda persona, indaga, persigue las huellas dolorosas dejadas en su memoria por esa supresión. Gesto que como se señaló en el inicio de este capítulo, apuntaló algunos argumentos críticos que interpretaron ese procedimiento como un déficit de historia, o frente a la Historia, o que prefirieron atribuirlo a una especie de “talante” indolente de su autora.

El debate desatado alrededor de *Los rubios* puso en juego problemas cruciales e irresueltos en la transmisión de la memoria de la violencia y el terror de los setenta, sobre la cual los hijos, lejos de utilizar sus producciones como mera herramienta de duelo, sentaron posiciones no siempre coincidentes. Con este libro, Albertina Carri regresa a la película y confirma su propuesta en el circuito polémico abierto por su primera intervención. En este regreso suyo por la escritura hay una cierta forma de realismo otorgado por la fuerza del documento (se identifica a cada testigo, se incluyen los segmentos de entrevistas y testimonios que quedaron fuera del corte final en el film, las cartas de los padres desde la prisión, la de los reclamos a las autoridades por sus vidas...). Esta calificación de documental creo que resulta, sin embargo, excesiva si se toman, por ejemplo, las fotografías de sus padres que incluye aquí Carri, porque el tratamiento y la disposición a que las somete para su reproducción visual, igual que la de las cartas, se realiza con un montaje especial y decididamente poético.

Ni suplemento de discurso respecto del film, por lo tanto, ni gesto destinado a colmar sus sustracciones, este conjunto heterogéneo de materiales reunidos en la publicación vendría a informarnos que todo es perfectamente representable. Que lo que resultaba impropio en todo caso era la adecuación de los lugares y del discurso actual de los testigos de ayer, cuestión compleja de resolver con la contundencia de la imagen fílmica. Pero que tampoco las palabras por sí mismas aseguran la buena relación entre lo visto y lo no visto, lo sabido y no sabido, lo esperado y lo imprevisto. De hecho, Albertina Carri tampoco deposita en la palabras la creencia de alguna verdad, aunque demuestra que sigue confiando en ellas como la herramienta idónea para buscarla.

Los padres comparecen en el libro menos como un síntoma de las heridas del pasado que como emisarios con su propia voz. Rotunda, la voz de Roberto Carri asoma en el prólogo, con las palabras que escribió en el inicio de (su último libro) *Isidro Velázquez. Formas pre-revolucionarias de la violencia* (1973). En esa cita puntual de la obra del padre delega la tarea de definir el trayecto de su propia obra, explicar sus procedimientos y, en fin, situar todo su proyecto bajo su advocación. “Una investigación sobre el terreno, conversaciones con pobladores del lugar, lectura de diarios y otras publicaciones periódicas que se ocuparon del caso, intercambio de correspondencia con amigos que viven en la zona, componen la base ‘empírica’ de este trabajo. Evidentemente, el material utilizado puede ser cuestionado por los investigadores serios, pero no tengo ningún inconveniente en declarar que eso me importa muy poco” (7). Igual de contundente, la voz de la madre aparece en el cierre del libro, con las cartas que envió e intercambió con sus hijas desde el cautiverio.

En la película *Los rubios*, cuando en un *off* titubeante la narradora terminaba de enunciar las alternativas que su madre tenía para evitar su muerte, las palabras se disolvían en un grito. No en llanto, sino en un largo grito inarticulado. Es conocido que en el cine son siempre las mujeres las que gritan (de horror, de temor), vulnerables a un punto crítico del dolor que hace que la voz y hasta la misma subjetividad queden anuladas. La sección del libro con las cartas de su madre está precedida por imágenes fotográficas del paisaje nocturno y ominoso donde se desarrolló aquella escena ficcional. En su escrito introductorio, Carri explica concretamente las condiciones de esa comunicación postrera con ella, ensaya identificarse (tiene la misma edad de su madre cuando lo escribe), menciona motivos, y sin conceder a una efusividad de los sentimientos busca los términos para su comprensión. Hay, en suma, palabra escrita contra grito proferido, y este libro parece nacer precisamente de esa confrontación.

También desde su correspondencia, la voz de Ana María Caruso sustituye ahora aquel grito, aunque no con réplicas plausibles, desde la letra, a los planteos que la hija le formula en el film (“Por qué mamá no se preservó, por qué no se fue del país.”). No hay respuesta a esa duda porque esas cartas, a pesar de su escritura casi compulsiva (como las define la hija), son en sí mismas un modelo de obliteración. Ana Caruso no hace mención a su cautiverio, se aparta resueltamente del canon ultra realista y descriptivo de los escritos famosos que dieron testimonio sobre el día a día de la sobrevivencia concentracionaria, no concede importancia (o valor político *per se*) al testimonio personal de su experiencia como prisionera. Su gesto de afirmación, en cambio, consiste en seguir de cerca y cuidar de la continuidad familiar (con la organización a distancia de los cumpleaños, comidas, relación con las amigas y hasta la ropa que deben usar sus hijas), incentivar su imaginación literaria (“lean los cuentos de Cortázar, de Salinger, la Historia del Arte de Hauser...”), sus relaciones (“¿por qué no ves a tu amiga?”), su salud y sus cuerpos (“Albertina debe aprender a nadar y ojo, por qué no come...”), marcación de conductas (“nena, portate bien”, consigna dirigida a ella que amplifica en la reproducción visual). Frente a la deshumanización programada, la de Ana Caruso es pura lengua del afecto para comunicar, desear y decir, ejercicio que en ocasiones acompaña Roberto Carri con una frase afectuosa de despedida. Es probable que haya existido una imposibilidad real de la prisionera para mencionar la inhumanidad de sus condiciones de encierro. Pero de hecho las cartas de la madre, que sobreponen la ficción al *pathos* realista de su entorno, ofrecen un modelo notable de la identidad entre lo propio y lo impropio del decir y de su representación, fórmula notablemente semejante a la que adopta Albertina Carri para su representación filmica. Las señales sutiles de la admisión de esta influencia asoman en la organización misma del libro, cuyo relato en primera persona (ese yo desembozado del cual ella misma se burlaba en la película: “mucho yo”, le recriminaba allí a su alter ego) se pliega entre los enunciados de una trama mayor. La trama que tendida entre una voz y otra, las voces de Roberto Carri y la de Ana María Caruso, asegura en el libro los términos de la asunción implícita por la hija del doble legado intelectual.

Albertina Carri apunta ese reconocimiento pero no para adoptar un modo conciliatorio con la Historia, con su historia. Tiende puentes hacia el pasado, que metaforiza en un pasaje con “los vestidos heredados de la abuela”. Barthes hizo la misma condensación del pasado frente a la fotografía de su madre cuando ella lucía ropas que no reconocía: “me di cuenta que lo que me separaba de ella era la Historia” (1992: 118) admitió

entonces, como quien fija en un detalle el suplemento de un tiempo no vivido, de momentos sobre los que no posee recuerdos, sino apenas relatos para escuchar, imágenes para recuperar, o, como Albertina intuye recorriendo el arcón de la abuela, objetos y detalles para revolver. “Es que la Historia es histérica, concluye Barthes, sólo se constituye si se la mira y para mirarla hay que estar excluido de ella”. (118)

A través de varios registros, Carri da cuenta en este libro de su preocupación por mirar al pasado, recoger de ese pasado trágico lo que la constituye, conciente de la necesaria exclusión pero también de la intemperie que aquella Historia le reservó. El saldo de ese trayecto es optimista pero no conciliador, como expresa en su obra, sea filmada o escrita, en nombre de una generación que marca las diferencias, elude las fórmulas de exaltación épica de los protagonistas (o de la insurgencia) de aquella historia y ejercita su pensamiento crítico, su rebeldía, con la opción de una vanguardia estética que continúa y replica en su terreno, con pelucas rubias o sin ellas, la vanguardia política de la que formaron parte sus padres y su generación.

13. Encontrando a Víctor y El tiempo y la sangre: Un diálogo dispar

Hay otras versiones de la escena, en las que la interlocución directa entre hijos e hijas con sus padres o madres militantes de los 70 redefine la idea de generaciones como construcción narrativa y temporal (también biológica) de la genealogía. En principio, con las diferencias que manifiestan sus respectivos testimonios sobre la historia.¹⁵⁴

Unos y otros comparten espacio y diálogo en dos documentales recientes –y esta copresencia es el rasgo que las distingue de las películas mencionadas antes, vueltas hacia padres o madres desaparecidos. *Encontrando a Víctor* es un film realizado por Natalia Bruschstein a lo largo de cinco años en calidad de tesis de su carrera en la dirección cinematográfica. En ese lapso, la joven cineasta desanduvo el camino entre

¹⁵⁴ Esa disparidad de relatos y de interpretaciones generacionales frente a acontecimientos históricos o traumáticos que comprometen la biografía estuvo, antes que en el cine, en la narrativa literaria. En la década del 80, el tema asomó en las páginas de *Lenta biografía*, de Sergio Chejfec, a través del difícil acercamiento de un hijo con el pasado de su padre, emigrado al país de Polonia y cuya familia fue exterminada en Auschwitz. La cuestión recorre también *El Dock*, novela de Matilde Sánchez (1994), con los relatos cruzados entre un niño huérfano tras la muerte de su madre en la acción guerrillera de La Tablada y la amiga de aquella, que intenta darle una versión de los hechos. Toda la narración gira alrededor de la racionalidad/irracionalidad de los argumentos que intercambian, mientras intentan construir una relación afectiva entre ambos. En novelas más recientes *Ni muerto has perdido tu nombre*, de Luis Gusmán, (2002) y en *El secreto y las voces*, de Carlos Gamerro (2002), sendos hijos de desaparecidos protagonizan la búsqueda y el lento develamiento de oscuras tramas de represión y corrupción de la dictadura, en la primera y de los modos patéticos de silencio y complicidad social que siguieron a aquellos acontecimientos, en la segunda.

México, donde creció junto a su madre exiliada, y Buenos Aires, ciudad en la que el padre, cuadro combatiente de una organización guerrillera de izquierda (Ejército Revolucionario del Pueblo, ERP), desapareció en 1977. En el inicio interroga largamente a su madre, también cuadro combatiente en la misma organización, con un balbuceo ostensible, sobre la participación de ambos en acciones armadas después de su nacimiento.¹⁵⁵ Las respuestas de la madre se apoyan en fundamentos ideológicos atendibles, aunque el plano cercano sobre su rostro deja percibir el efecto perturbador de las reiteraciones de la hija, que con el uso de la tercera persona parece extender más allá de ella su reclamo: “...pero al decidir tener un hijo, ¿no se cuidaban un poco más la vida para que el hijo no quedara huérfano?”. Antes que un psicodrama abonado por una historia silenciada (los testimonios de los hijos de los militantes de los setenta siempre coinciden en señalar los relatos falsos que recibieron de los familiares acerca de las actividades políticas de sus padres, o sobre las circunstancias de su desaparición, falsedades con las que crecieron hasta su adolescencia, o su juventud), el documental construye la escenificación de un conflicto con raíces históricas y políticas que la cámara, emplazada como un testigo neutro, apenas devuelve como un espejo: la cronología temporal y razonada del compromiso de una generación que no limitó su sacrificio por sus ideales, enfrentada a una demanda de amor igualmente legítima (¿por qué sus padres eligieron privilegiar sus ideales en detrimento del afecto que le debían?). Los fundamentos del psicoanálisis –no hay ninguna posibilidad de que un padre, cualquier padre, esté a la altura de su función– y los argumentos de la mística de la causa revolucionaria resultan difícilmente compatibles con la urgencia afectiva que inviste el reclamo de la hija.

En otro documental, se formulan planteos idénticos con un tenor semejante: “¿Para qué tenían tres hijos como mínimo, si las casas caían unas tras otra?”. La respuesta: “Porque creíamos verdaderamente que íbamos a hacer la revolución, no pensábamos que nos iban a matar a todos”. Esta vez la escena reúne a varios hijos de ex militantes montoneros muertos o desaparecidos en la zona Oeste de Buenos Aires (las localidades de Morón y Haedo) con algunos de los pocos sobrevivientes de la feroz represión en ese territorio durante la dictadura. El film es dirigido por una joven cineasta, Fernanda

¹⁵⁵ El montaje final deja inscripta esa vacilación de un doble arranque, el primero con voz casi inaudible, de la pregunta: “ Cuando decidieron... tú y mi papá, tener un hijo...o no se qué...bueno, después de que yo nací, los dos seguían...participando en... este...en acciones...armadas?”

Almirón¹⁵⁶ bajo la idea y la producción de Sonia Severini, sobreviviente de los acontecimientos narrados. Desde el título, *El tiempo y la sangre*, esta película condensa el par de elementos que anuda toda transmisión entre generaciones y que, tomados al pie de la letra (tiempo, sangre), parecen anticipar las secuencias dramáticas de lo familiar biográfico. Sin embargo, la cadena sugerida en ambos documentales entre temporalidad y biología, ciclo histórico y descendencia, sucesión y linaje, excede la materia narrativa y asoma como el molde o la fórmula con la que el dispositivo fílmico traduce un ejercicio de memorias plurales, de memoria y post memoria en su confluencia con la historia, la violencia y la política.

En uno y otro film testimonian los huérfanos, con su versión paralela sobre aquéllas experiencias de sus padres, en el doble registro del respeto y de la interpelación. Si el relato de los mayores, con la lengua al sesgo de la patria o en el nombre de la idea de revolución, recupera escenas de la gesta heroica que motorizaba su accionar juvenil en el pasado, la narración de los hijos refiere a las consecuencias de esa elección, en tanto testigos de los violentos secuestros de sus padres y como damnificados por la tragedia de su ausencia y desaparición.¹⁵⁷ Así, las narrativas sobre el trauma padecido en el pasado (cercano y protagonizado por unos, distante y desconocido para otros) obedecen a un guión desigual en *El tiempo y la sangre*, al igual que en las películas de Bruschtein, Roqué y Carri, que de este modo se constituyen en un documento de memoria de los sobrevivientes y de post memoria de los descendientes. Mariane Hirsch llama “post memoria” a aquella que se despliega desde una distancia generacional y desde otra conexión personal con la historia (2002:22). Pensada en relación a los hijos de los sobrevivientes del Holocausto, la noción resulta adecuada para describir la memoria de otras segundas generaciones de eventos y experiencias culturales o colectivas de índole traumática. Dado que el vínculo con su objeto o su fuente está mediado de diversas maneras, la post memoria sería la que caracteriza las experiencias de aquellos que crecieron dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cuyas propias historias son modeladas con retraso por las historias de la generación previa y labradas

¹⁵⁶ Almirón es una joven comprometida con el tema, de la misma generación de los hijos, pero sin relación con los protagonistas como es el caso de los otros films analizados en este capítulo.

¹⁵⁷ En el examen realizado por Alejandra Oberti de los testimonios de mujeres ex combatientes en organizaciones armadas de los años setenta aparecen notorias dificultades, por ejemplo, para narrar su experiencia frente al apremio de los hijos o de las hijas, que les exigen algo más que medias palabras para poner en orden su trayectoria de militantes. Véase “La salud de los enfermos o los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente”, en A. Amado y N. Domínguez (Comps), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Paidós, Buenos Aires, 2004

por eventos traumáticos que (por lo general) no pueden ser ni comprendidos ni recreados del todo. O recreados bajo sus propias versiones y condiciones.

La post memoria de hijos e hijas funda en lo visual –con remarcables dosis de ironía, en divergencia con la retórica, que suelen calificar como “solemne”, de los mayores– una narrativa propia de carácter alusivo antes que mimético. Como sucede en *Los rubios*, donde la palabra de testigos directos de la vida familiar de Carri en los setenta compite con un puñado de juguetes animados que reinventan escenas de infancia (incluida la del secuestro de sus padres por extraterrestres), los rostros de las decenas de muertos evocados por Severini en *El tiempo y la sangre* se animan en los dibujos de su hija, María Giuffra, que participa en el film con su producción gráfica, fotográfica o pictórica. La violencia y la sangre traducidas en los rojos de sus pinturas, el terror en la secuencia donde un gato despanzurra con saña una tierna paloma, la desaparición del padre por un gesto de la Mujer Maravilla que lo esfuma en el aire, atraviesan lo narrado con la carga del imaginario mágico y aterrador de los cuentos infantiles.¹⁵⁸ Ese movimiento aleatorio entre memoria y post memoria se inscribe formalmente en *El tiempo y la sangre*. La continuidad narrativa es entrecortada con testimonios fragmentarios, citas fílmicas, filmaciones caseras, imagen inestable y montaje acelerado, entre otros procedimientos que delatan el dispositivo ficcional de la trama documental y a la vez registran materialmente el modo espasmódico y discontinuo con que la nueva generación recibe los relatos. Voces, rostros, miradas, movimientos y trayectos incesantes, saturación de elementos hasta la anulación misma del sentido pleno distribuyen y trastornan la cronología de las versiones antes que simplemente comunicarlas. La elección formal de no unir las piezas sueltas y presentar los balbuceos y contramarchas del ejercicio de recordar, de subrayar los problemas de la relación del lenguaje con la historia cuando es abordada desde las heridas de la memoria, apela a una ética y una estética fundadas en la elipsis y la supresión para referir los costados más traumáticos de la violencia.

¹⁵⁸ María Giuffra, afirmada como artista plástica, es autora de *La matanza*, un cortometraje en video que realizó con el –recientemente localizado– expediente policial/militar sobre la muerte de su padre Rómulo Giuffra, desaparecido en febrero de 1977. En él, reproduce los correos y oficios intercambiados a lo largo de cinco años entre organismos policiales, forenses, militares, municipales, donde detallan su asesinato –lo designan como “muerte inevitable”– en un camino solitario del conurbano bonaerense, lo califican de homicida, lo identifican a través de sus huellas dactilares y finalmente dictaminan su entierro como NN. Los dibujos de María Giuffra alternan puntos de vista y perspectivas del cadáver y trazos sin figuración –único rasgo de color, el rojo de la sangre–, con la retórica administrativa, entretenida en el pormenor kafkiano de la siniestra confabulación de distintas instancias oficiales del poder dictatorial para disponer el destino del cuerpo de un secuestrado.

El documental de Almirón inventa un escenario donde recrear una serie de consideraciones sobre lo que es razonable o irrazonable, lo que es sensato o resueltamente subversivo en una escena donde se comprometen de modo divergente los ojos y los oídos, la voz y la escucha. La conmoción de ese premeditado regreso al pasado surge entonces de dos programas difíciles de unir: de un choque de imposibilidades entre padres que cuentan cómo su entrega hacía la historia (“la entrega al proyecto trasciende lo privado y los afectos”, dice uno de ellos) e hijos que no quieren que los padres les “reciten la idea”. Aunque entre ambas partes haya una puesta en común de la lengua de la pérdida (la pérdida de la utopía para unos, la de los padres para otros).

14. Nuevas voces, otras versiones

En *El tiempo y la sangre* y en *Encontrando a Víctor* el intercambio de narrativas se ejecuta con la multiplicación de testigos. Hay testigos inmediatos de los setenta: testigos de las armas, de la muerte alrededor. Y a la vez una generación joven que confronta, que está ahí para plantarse explícitamente como testigos de esos testigos directos de la época, con preguntas frontales en lo que concierne a sus vidas (“¿Para qué tenían tres hijos como mínimo, si las casas caían unas tras otra?”, en *El tiempo y la sangre*; “¿No era para nosotros más ‘saludable’ tener a nuestros padres vivos... que tener para siempre un trauma porque nuestros padres decidieron quedarse este... con la militancia antes que con los hijos?”, en *Encontrando a Víctor*), con gestos ensimismados cuando se convoca la Historia (se muestran aparentemente impermeables a las explicaciones sobre la pasión y la voluntad de cambio que guiaba en aquella época el compromiso y la disposición al sacrificio de sus mayores). Por lo tanto, surgen dos relatos: el de la militancia, los motivos de la resistencia, del combate armado, de la represión y las desapariciones a cargo de los testigos sobrevivientes por un lado; el relato de los testigos de la nueva generación por el otro. Entre unos y otros, el espectro del testigo que no puede hablar porque está muerto, constatación que, más allá de alternancias o solapamientos, coloca a todos ante la evidencia del límite, ante la imposibilidad absoluta de reemplazarlo.

La figura de los “nuevos testigos”, personajes protagónicos en los documentales mencionados, refiere, por una parte, a un posicionamiento generacional. Como tal, puede resultar precario (desafían sin afirmar nada sobre sí mismos, confrontan sin

señalar una alternativa, su ejercicio de memoria se revierte como apariencia son, en síntesis, los argumentos críticos de los debates generados por algunas de estas películas, sobre todo *Los rubios*¹⁵⁹). El perfil contencioso que, de modo directo o tangencial, asientan frente al de sus padres y su generación –ya sea hacia su opción armada o hacia la cultura de la violencia que la cobijó– determina al menos una distancia y una diferencia, aunque sólo puedan exhibirse como puras subjetividades en riesgo. Tal vez sea suficiente para perfilar un sentido de comunidad diferente, o imaginar “un mundo, horizontal de las multiplicidades, contra el mundo dualista y vertical del modelo y de la copia”, como describe Jacques Rancière (1999: s/p), mundo conquistado con no poco esfuerzo en la confrontación con la heroica comunidad paterna de los setenta.

En este sentido, la reiteración que practican con tonos y poéticas diversas en su producción documental termina por constituir una figura propia, la del testigo-escucha, una tercera persona que va al encuentro del relato de lo ausente, de algún modo abierto a la conciencia de un tiempo, un pasado, la violencia, la muerte. Esa figura tercera en la cadena de una post historia, la del escucha, podría pensarse tal vez desde Walter Benjamin: implícito en el círculo que rodea al narrador –un narrador que tiene que superar el silencio en que lo sumió la barbarie de su experiencia–, el escucha espera recibir sus historias. Es elegido para pensar el desastre, para guardar memoria y, al mismo tiempo, romper con la lógica (y su legitimación temporal) del “haber estado” de una generación. Para distanciarse, en suma, de esa extraña experiencia del sobreviviente, que en el fondo es el habitante de una historia concluida. El sobreviviente es irremplazable en su experiencia, pero está sujeto a la paradoja de no representar más que a sí mismo. En cambio, el escucha se hace poseedor de lo definitivamente ausente, que es la historia, para proseguirla de alguna manera. Quizás para reabirla con otra noción del tiempo (noción de pasado y de futuro), para inscribir la posibilidad de una memoria y asegurar una transmisión.

En las películas mencionadas, ese vínculo se edifica con la enunciación o la presencia de esa joven generación compuesta por los hijos, a su modo sustraídos de la historia, hijos que no atravesaron esa historia, que estuvieron ausentes de la experiencia de la generación de sus padres, pero que están destinados a ser mediadores sobre la “veracidad” (a falta de otro término) del recuerdo y el olvido que los involucra. Situados por fuera de la escena de los acontecimientos (posición que compartimos, como

¹⁵⁹ Véase la argumentación crítica sostenida por Martín Kohan (2004).

espectadores y destinatarios exteriores de estos documentos testimoniales), sería ésta una escucha capaz de entender, de reconstruir el discurso de los testigos directos - discurso hecho todavía de retazos y fragmentos-, una escucha dispuesta a suplir los silencios, a añadir sus voces y sus versiones a la narración de la Historia (la de los 70 y la “guerra”) ahí donde ésta se vuelve invisible o demasiado densa en la comunidad de la muerte.

CUARTA PARTE. IRRUPCIONES

Figuras de la crisis

Las imágenes y escenas de la crisis económica e institucional argentina de 2001 y 2002 alimentaron una variedad de narraciones en distintos lenguajes. En el epicentro de los acontecimientos se sitúa diciembre de 2001, con jornadas insurreccionales colectivas que marcan el *climax* de una estampida institucional (la caída del presidente De la Rúa y todo su gobierno), y un estallido social (contra los efectos devastadores de la política neo-liberal) cuya represión costó decenas de vidas. La sociedad conmocionada vivió entonces otra desesperanza por la frustración democrática y se sacudió ante el acontecimiento de la muerte. Estos capítulos más recientes de violencia estatal enlazaron sus relatos con los de la violencia dictatorial, en una constelación de memorias fundadas en las épocas de excepcionalidad argentina.¹⁶⁰ Como apunté en los capítulos que integran la Tercera parte los familiares de las víctimas del terror estatal de los setenta –Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, y la agrupación HIJOS– y de los organismos de derechos humanos incluyeron en sus demandas de justicia a legiones de victimizados por la inclemencia neoliberal de los años noventa con los cuales establecieron concretas estrategias de resistencia colectiva. Alianzas que por sí mismas

¹⁶⁰ En los últimos veinticinco años de democracia, cada expectativa de la sociedad argentina en su conjunto concluyó en un escalón más bajo -incluida la clase media cuya movilización ascendente fue en el pasado la base de su orgullo ante otras naciones latinoamericanas. En el primer año de este siglo, el empobrecimiento y el desempleo generalizados azotaron a un conjunto amplio de la población, sobre todo a aquellos sectores sistemáticamente excluidos por la aplicación de salvajes políticas neo liberales que bajo el nombre de modernización se aplicaron a lo largo de la década del 90 durante el gobierno menemista. El clima de movilización popular desatado en 2001 y 2002 tiene antecedentes a lo largo del siglo XX, con una larga historia de luchas políticas que se remontan a los inicios mismos del siglo con las tempranas movilizaciones populares y activismo sindical ligado a los trabajadores inmigrantes europeos llegados al país desde finales de siglo XIX. Un hito histórico de emergencia y visibilidad de las clases populares fue la marcha del 17 de octubre de 1945 que dio nacimiento al peronismo, continuadas luego de la caída de ese gobierno en 1955 por huelgas, atentados fabriles y otras manifestaciones beligerantes conocidas como luchas de la “resistencia peronista” contra la dictadura militar que le sucedió. Las movilizaciones contra los sucesivos gobiernos dictatoriales tuvo jornadas de insurrecciones colectivas encabezadas por obreros y estudiantes que devinieron históricas en la memoria popular, como el “Cordobazo” (por la provincia de Córdoba, donde sucedió) en 1969, seguidas por un parecido modelo de agitación social cada vez más extendido en los años sucesivos. La demanda de recuperación democrática que efectuaron trajo de vuelta al peronismo y a su líder en los primeros años setenta (1973). La muerte del viejo caudillo desencadenó un clima de enfrentamientos dentro y fuera de ese partido en el poder, hasta su violenta interrupción en 1976. A partir de allí, los años de plomo desatados por la dictadura más represiva y sangrienta de la historia del país, acallaron a sangre y fuego los reclamos de una población caracterizada por un estado de insurgencia.

Quizás por la costumbre de morir tan seguido, Argentina siempre renace. Y en ese renacer, el colectivo que el peronismo instituyó como “pueblo” surge desde el fondo de la desesperación y siempre es protagonista de muchas maneras. En las manifestaciones que culminaron en 2001 el proceso de deterioro económico, político e institucional de los años noventa, la protesta social renació con protagonistas emblemáticos de una cultura de supervivencia y de resistencia ante las consecuencias de la pauperización. Entre ellos los “piqueteros” (organizados en “piquetes” cortaron rutas de distintos puntos del país y luego las calles de las ciudades), los “cartoneros” (recolectores de cartones y otros desechos domiciliarios que conformaron y conforman verdaderas legiones), el movimiento de desocupados, las ocupaciones de fábricas quebradas, los familiares de las víctimas por la violencia policial, entre otros, se sumaron como nuevos actores políticos que batallaron cotidianamente con diversas estrategias por un reconocimiento social.

exhiben el ejercicio de una memoria extensa y que, en palabras de Nicolás Casullo “responde (en Argentina) a una articulación de mundos discursivos en una trama sociopolítica lastimada” (2007: 251).

El clima de convulsión popular, el paisaje humano y social de la crisis, inspiró un gran activismo simbólico en distintas manifestaciones del arte. Todos los lenguajes se movilaron para expresar, de forma individual o a través de colectivos artísticos y con diversos procedimientos de representación, ese vínculo siempre complejo tendido entre arte y política.

En esta Cuarta y última parte me propongo abordar distintos ejemplos significativos del campo de las artes plásticas, del teatro, la televisión y específicamente del cine, cuyas obras aluden, de modo directo o desplazado, a la pérdida de certezas, a la necesidad de mantener alerta la memoria y la comprensión sobre lo acontecido. Todas ellas atentas a la exigencia de eticidad en la representación que implica el compromiso con un presente convulso desde la suficiente distancia. La distancia entre aquél que mira y lo mirado, de particular importancia en el texto audiovisual en épocas de circulación indiscriminada de imágenes.

En *Breves viajes al país del pueblo*, Jacques Rancière analiza con bella prosa obras literarias, filmicas y documentos de autores que en distintos lugares y etapas de la historia se ocuparon del traslado hacia “fuera de la ciudad y de los libros” (1991:8), del acercamiento de quienes fueron distinguidos (por su saber, o su condición social), al territorio de los desheredados. En él, el espectáculo imprevisto de otra humanidad se ofrece bajo sus diversos rostros: “retorno al origen, descenso a los infiernos, llegada a la tierra prometida” (7) describe Rancière los efectos de una acción que los capítulos siguientes particularizan respecto de la sociedad argentina, con sus propias escenas y relatos de la revuelta donde encontró el espejo de su propia condición.

Distintos discursos y lenguajes artísticos intentaron cercar el abanico de alternativas inéditas que abrió para la clase media empobrecida de Argentina el contacto con los “otros”, los excluidos desde antes por los rigores de la economía liberal. Borrados los límites entre centro y periferia, la repentina visibilidad de esta última alentó miradas solidarias con aquellos sujetos que hasta ese momento sólo centralizaban las preocupaciones políticas del discurso progresista.

En simultaneidad con los montajes colectivos que en su activismo intentaban disciplinar la memoria como *política* (me refiero a las espontáneas “asambleas” públicas que tenían lugar en cada zona o barrio de las principales ciudades), obras artísticas y documentales

de distinto signo y origen intentaron captar las modalidades más evidentes de la experiencia social objetiva, en dramas de la subjetividad. Por ejemplo, en exploraciones visuales donde el espacio, el tiempo, los cuerpos se proyectaron con valores desconocidos, ya sea en su singularidad o en el mapa de las solidaridades recién aprendidas.

Refiriéndose a la belleza apocalíptica de las fotografías del brasileño Sebastiao Salgado que exhiben las diversas formas de padecimiento de los pueblos, Julio Ramos llama la atención sobre la tendencia de cierta zona del discurso cultural contemporáneo a dignificar al sujeto de la representación “con el gesto de la solidaridad”.¹⁶¹ Ramos señala especialmente la contradicción que subyace en el gesto de enfocar al subalterno que busca, por un lado, elevarlo a la condición de arte otorgando legitimidad a esos seres excluidos. Perspectiva que, en su opinión, “diluye la funcionalidad sospechosa de una estética de la solidaridad que toma a su cargo la responsabilidad de la justicia”. Por otro, el gesto tiene un correlato –también negativo, desde su punto de vista– en el consumo amplio de estos productos, que incorporados a los “circuitos globales, en los *networks* de solidaridad activan el “creciente consumo de afectos participatorios”. Acuerdo con la argumentación de Ramos sobre el ejercicio de la presencia de un neo paternalismo cultural sobre la pobreza de los pueblos del “tercer mundo”, sostenido en la atracción de un exotismo dispuesto finalmente como justicia estética. Pero sustraigo de esa corriente aquellas operatorias que desde el ejercicio de una poética o desde el sesgo documental, exploran las posibilidades de un lenguaje capaz de tomar un partido crítico que logre fisurar los datos de la realidad.¹⁶²

¹⁶¹ En “Coreografías del terror: la justicia estética de Sebastiao Salgado”, trabajo inédito, presentado en el Coloquio “(In)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana”, realizado en Buenos Aires por la Universidad de San Andrés y la Universidad de Maryland, 21-22 de marzo de 2002

¹⁶² Un número creciente de artistas toma lo público como campo de acción buscando evitar la cooptación por el mercado y la política y trabajar sobre nuevas prácticas de intervención artística. Hoy se asiste a la multiplicación de espacios políticos nuevos e inéditos que ponen en cuestión la concepción tradicional de la representación en el arte y en la política. Un ejemplo significativo de las redes de creativas, fue la muestra internacional “Ex-Argentina: Planes de Fuga del Trabajo al Hacer”, organizada por el Instituto Goethe de Buenos Aires en 2003 y exhibida en 2004 en el Museo Ludwig de Colonia, Alemania. Tuvo una segunda versión en 2006 con el título (irónico) de “La normalidad”. La muestra reunió los trabajos de artistas de Argentina y Europa, quienes tomaron posición respecto de los efectos de la política económica internacional y la ideología neoliberal en la vida de las personas. Dio testimonio de los levantamientos y protestas sociales a partir de la crisis económica argentina, entrelazando el caso de Argentina, “alumno modelo” del FMI y otros ejemplos de las consecuencias de la neoliberalización de las economías. La muestra sirvió de marco a coloquios centralizados en la reflexión sobre las prácticas políticas y las prácticas estéticas. Expusieron más de 45 artistas nacionales y extranjeros. El arco de artistas participantes incluyó desde León Ferrari (Buenos Aires) testigo importante del arte político argentino de la década del 60 a Matthijs de Bruijne (Holanda). Durante 2002/03 de Bruijne acompañó a un grupo de cartoneros y trabajó con ellos. Vende hasta el presente objetos hallados en la basura a través de su página web www.liquidacion.org donde también presenta historias y ofrece sueños de los cartoneros. (Un nuevo proyecto de este artista holandés presenta *El Comedor*: una instalación audiovisual relata la actividad cotidiana de un comedor infantil en los suburbios de la ciudad de Tucumán y la propia experiencia del artista).

Por otra parte, este énfasis en las derivaciones éticas de la alianza entre política y representación resulta oportuno para considerar las elecciones estéticas de diversas experiencias artísticas como ejercicio social de una memoria crítica que analizo en los capítulos que siguen.

Establezco la relación entre la realidad caótica de la crisis y su representación visual a través de algunos motivos (que nombro “figuras” en el título de esta introducción) seleccionados como guía hermenéutica para analizar esa relación. En el capítulo VII, la noción de “cansancio” -que tomo en préstamo de Deleuze en su análisis de una obra de Beckett-, es adecuada para describir tanto un estado de la sociedad como su correlato iconográfico (la cama) que fue traducido por diversas producciones de las artes plásticas del período. Del mismo modo, con los términos “identificación” y “transmisión”, analizo tanto el sustrato del nuevo intercambio entre sectores y territorios sociales, como la lógica narrativa y representativa que trasladan su significado en series televisivas de gran repercusión de audiencia como *Okupas* (Bruno Stagnaro, 2001) y *Tumberos* (Adrián Caetano, 2002). Por su parte, el tratamiento formal de los cuerpos y del tiempo en el film *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), son desarrollados como rasgos de la “precipitación” -en tanto efecto de derrumbe, de caída- y de la “imagen-síntoma” por la que cuerpos, objetos y ruinas ofrecen en su literalidad un inventario óptico de la temporalidad y la experiencia de una etapa histórica.

Las “figuras” forman parte del arsenal de herramientas críticas y metodológicas – también ideológicas– de la historia del arte y de la estética en general, cuyo aporte al campo de las representaciones visuales pueden aplicarse a la figuratividad en el cine en múltiples sentidos (valores plásticos, simbólicos, organización sintáctica). El término “figura”, en principio, tiene una gama muy amplia de acepciones que algunos autores estudiaron y desarrollaron en sus alcances semánticos, en su valor histórico y en su aplicación analítica.¹⁶³ Nicole Brenez aplica estas nociones a la economía figurativa del cine, arte de la reproducción por excelencia, “condición que favorece su reducción mimética y la relación inmediata de las imágenes con su proveniencia, como si los fenómenos pudieran por un instante equivaler a su registro” (1998: 11). Para cuestionar

¹⁶³ Erich Auerbach investigó en 1944 el recorrido de las distintas acepciones de “figurativo” y “figural”, versión francesa en *Figura* (1993), París: Belin. La fugacidad y la permanencia de las configuraciones visuales son abordadas por Siegfried Kracauer, en “La fotografía”, en *Estética sin territorio* (2006), Murcia: Colección de arquitectura. La distinción entre “Figura” y “figurativo” en el marco del abordaje de la representación plástica fue desarrollada por Gilles Deleuze en *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (2002), Madrid: Arena Libros

las propiedades de semejanza y pensar las diversas dimensiones de abstracción (“plástica, logística, conceptual” [12]) contenidas en lo figurativo filmico, Brenez reabre una línea de cuestiones para explorar no sólo los elementos constitutivos del film (la imagen y su morfología, su encadenamiento sintáctico, las cualidades formales del plano, el tratamiento de motivos, entre otros), sino todo “el conjunto de nociones y particiones por las cuales nosotros aprehendemos los fenómenos de presencia, de identidad, de diferencia”(13).

Centraliza su interés en las figuraciones filmicas del cuerpo –cuestión que como expresión y patología figurativa desarrolla Deleuze, quien identifica a la “Figura” con el “personaje” y los estados del cuerpo en su estudio sobre Bacon (2002: 13, 29, 51)–, la corporalidad como motivo u objeto hermenéutico para buscar, en suma, “cómo un film inventa una lógica figurativa” (14).

El análisis estético que realizo a partir de las figuras mencionadas parten de estas consideraciones que no reducen las obras a su estructura, ni implica sustraerlas de un contexto, de una historia, sino por el contrario atender a las formas en la que un film –al igual que otras las obras artísticas– se proyecta en el mundo tanto como el mundo pasa por él y para ello estos motivos o “figuras” resultan un dispositivo fundamental a partir del cual estudiar esta relación.

En el centro de sus reflexiones Brenez sitúa la afirmación de Adorno: “Las formas del arte registran la historia de la humanidad con más exactitud que los documentos” (1979:53). El argumento subyace en el abordaje de las obras que realizo en los siguientes capítulos, donde analizo las imágenes como acto crítico a partir de ellas mismas, desde el punto de vista de las cuestiones que ellas exponen, y fundamentalmente desde el punto de vista de las cuestiones que ellas crean.

Las imágenes crean lo político, conforme a lo que mencioné antes, sea desde la ficción, desde la realidad material del mundo o con el registro documental de sus eventos. La gama de opciones para los ciudadanos argentinos desahuciados no ofrecía en 2002 demasiados matices para afrontar la catástrofe social: clausura y encierro ante el desamparo, o práctica inflexible de la querrela. Repliegue abatido de los victimizados o demanda enfática de los derechos confiscados. La ambivalencia entre estas opciones sobrevoló en los sectores medios argentinos, repentinamente despeñados al abismo hacia el final de la década del noventa. Pero para millones de excluidos, reducidos al desamparo y a condiciones límite de supervivencia, el desaliento derivó en la segunda

alternativa: la dignidad de la revuelta. Así, es posible entender en un sentido positivo –y quizás inverso al que describe Agamben para los nuevos sujetos biopolíticos cuya vida está paradójicamente sujeta a los cuidados minuciosos del poder y a la vez amenazados por los excesos de su normativa–, la unidad indiscernible entre cuerpos biológicos y políticos, “entre lo que es incommunicable y queda mudo” (1998:238) de la necesidad extrema y lo que es expresable y exigible en la demanda a los poderes por derechos inalienables.

Uno de sus ejemplos más representativos, el movimiento de desocupados –una de cuyas expresiones más beligerantes son las organizaciones “piqueteras”–, ejerció a lo largo de la última década y de un punto al otro del país, todos los modos de la lucha. En su demanda pública utilizó un entramado de cuerpos, familia y biología, para demandar ante quienes fugaron de las políticas y perforar con sus acciones los compartimentos estancos reservados a la memoria del terrorismo de estado en el imaginario social.¹⁶⁴ Al trasladar sus prácticas de ocupación de los enclaves rurales a los urbanos, de las rutas de provincia a las calles, los desocupados trasplantaron al corazón de las ciudades el paisaje de las comarcas cercanas de la miseria en una escena multiplicada por la mirada mediática, que alteró finalmente no sólo la imagen de los visitantes del “otro mundo”, sino que alentada por la crisis terminó por invertir la idea misma de visitantes y visitados. El espectáculo de otra humanidad, hasta hacía poco soslayado, se ofreció entonces bajo sus diversos rostros para borrar progresivamente la noción de límite territorial y permitir el pasaje entre periferia y centro, arriba y abajo, adentro y afuera.

No es entonces la noción de tiempo la que resultó afectada en la Argentina, como sucede en la actualidad global con su desaparición o compresión postmoderna, sino la idea de espacio, cuyas coordenadas invierten su dirección a partir de un uniforme despojamiento social. Del movimiento vertical que suponía la moral burguesa de la dádiva nacida de la mala conciencia con la pobreza, se pasó a la horizontalidad fraterna en una comunidad de principios y demandas de justicia. Del sentido culposos del deber de los sectores medios con “los de abajo”, se optó por tender puentes de coincidencia de luchas en terrenos semejantes. La percepción de una íntima diferencia cultural con la imagen del rústico y del bárbaro se convirtió en una identificación con su mundo, sus

¹⁶⁴ Me refiero al imaginario de la sociedad en general, ya que como se dijo en el inicio de este apartado, los movimientos de derechos humanos, particularmente aquellos representados por los familiares de las víctimas de la masacre de la dictadura de los setenta, unieron sus demandas públicas de justicia a la de los millones de afectados por el ajuste neoliberal. Posición que adoptaron desde el inicio de la década de la década del noventa ante las consecuencias dramáticas de la hiperinflación en el final de la primera etapa de transición democrática. Ese principio de solidaridad y de alianza en los reclamos continúa hasta la fecha.

necesidades, sus prácticas. La clase media adhirió a sus estrategias y consignas, las franjas generacionales de los hijos (de la que la agrupación HIJOS es un paradigma) tomó prestada su apariencia misma y su lenguaje.

Las escenas de agitación social se duplicaron y potenciaron al calor de las imágenes informativas de la televisión o con las del discurso testimonial de los documentalistas. Si durante la década pasada el género testimonial se centraba en las consecuencias trágicas de la dictadura, en años más cercanos el objeto de su registro fue la réplica social a los efectos desplazados del modelo económico que aquella puso en marcha. Se documentaron en imágenes las movilizaciones populares, tomas de fábrica, enfrentamientos con las fuerzas de seguridad, cortes de calles y rutas por parte de desocupados, asambleas vecinales e interbarriales. (En medio de las movilizaciones de diciembre del 2001 se fundó la Asociación de Documentalistas de Argentina, integrada por camarógrafos independientes, muchos de ellos realizadores de largometrajes, con la convicción compartida de la urgencia de contrainformación que el momento requería). Como archivo de la revuelta y herramienta política de la militancia, estas imágenes tuvieron una circulación e intenciones diferentes a las escenas de la crisis y la agitación social potenciadas cotidianamente por la televisión, donde los sujetos anónimos de la agitación y la protesta social encontraron un espacio inesperado para sus discursos y demandas contra los poderes, con testimonios individuales o colectivos de la resistencia. Cada medio alimentó su cuota de *rating* con la disputa por la exposición exhaustiva de las ruinas del sistema, pero con la equivalencia usual que reserva para todos los eventos, recortados de sus antecedentes, aislados de la propia historia y proyectados en la sobreinformación.

La numerosa producción del cine y el video social opone a estas características una intencionalidad política antes que estética, expresada en una ética diferente de la sustracción: a cambio de la escena conducida por el personaje del periodista como mediador con discursos descriptivos adelante o detrás de la cámara, los propios actores sociales cobraron protagonismo como enunciadore de su propia gesta. Emiliano Penelas, uno de los realizadores de *Matanza*,¹⁶⁵ sintetiza sus objetivos en las narraciones en primera persona de los protagonistas, en sus trayectos biográficos como sustrato de

¹⁶⁵ Realizada por el Grupo documental “1° de Mayo” *Matanza* (2001), con dirección de Emiliano Penelas, Fernando Menéndez, Nicolás Batlle y Rubén Delgado, es uno de los más connotados trabajos sobre la organización del movimiento de desocupados y sus raíces históricas en la zona más densamente poblada del gran Buenos Aires.

sus acciones en el presente. “Los medios de comunicación suelen mostrar una exterioridad de los hechos que solo se queda en lo espectacular. Nosotros quisimos ver qué llevó a hacer eso a esa persona que uno ha visto ya tantas veces por el canal de *Crónica*, por ejemplo” (Catálogo, 2001). Precisamente en la traza abierta por el decir disperso y fragmentario del testimonio y la crónica personal, se abre paso una percepción que subjetiviza el pasado y franquea los reclamos en el presente.¹⁶⁶

En el cine social, el estado de movilización y protesta se describe según el pragmatismo de los discursos, las formas nuevas o tradicionales de organización, las posiciones generacionales sobre la memoria de la represión o los vicios clientelistas alojados en las nuevas prácticas políticas. Pero son los itinerarios biográficos los que abonan el espacio y el tiempo de lo narrado: los testimonios sobre destinos personales no sólo grafican escenas de un país que fue, sino que subrayan la huella individual en las estrategias empleadas para recuperar, con dignidad y sin melancolía, el escenario de derechos del que fueron expulsados.

¹⁶⁶ En *Matanza*, se cuenta la historia de un matrimonio mayor asentado largamente en el barrio y en demanda de su terreno. Entre la cadena de acciones solidarias de los vecinos, se narra una aventura de antología para conseguir unas milanesas destinadas a satisfacer el “antojo” de una embarazada del barrio. *Piqueteras* (2002) de Malena Bystrowicz y Verónica Mastrosimone, recoge entre diferentes testimonios de mujeres participantes del movimiento de desocupados de todo el país, los motivos de una madre para reclamar una universidad que asegure el futuro de sus hijos, en medio de una toma por el drástico cierre de fuentes de trabajo.

CAPÍTULO VII. EL CANSANCIO Y LA PRECIPITACIÓN

1. Cansados y no agotados

En el clima de “enrarecimiento” social causado en el inicio de este siglo por la crisis algunas figuraciones de la producción cultural argentina devolvieron, de modo directo o desplazado, interrogantes sobre la pérdida de certezas, al extravío de los lazos de relación entre presente y pasado y, al mismo tiempo, a la necesidad imprescindible de su recuperación. Estas figuraciones condensaron visualmente materiales extraídos de un paisaje en ruinas y se construyeron sin una dirección precisa entre novedad y tradición, entre la evidencia de las pérdidas y el optimismo del sobreviviente. Estas imágenes, tan emblemáticas como insistentes, tradujeron un imaginario que puede designarse como cansancio. *Cansancio* en su sentido literal, es decir como condición psíquica minada por el agobio y la fatiga, pero simultáneamente como disparador de la revuelta; de la *identificación* como adhesión y reconocimiento del “otro” en las figuras del margen, y de la *transmisión*, como legado y a la vez sello biológico o metafórico de las filiaciones.

Para hablar del “cansancio”, tomo de Deleuze la idea de formar un par con “agotamiento”, ya que los dos términos arman una ecuación que reúne y distancia a la vez sus significados (1996:99). Ambos configuran una imagen adecuada de una sociedad que intenta recrear lazos comunitarios sin el patronazgo de los poderes y con la política acorralada por la vía contable: algo que puede traducirse aproximadamente como agotamiento del Estado, en paralelo con el cansancio generalizado de ciudadanos. El agotamiento, en cambio, alude a la desaparición de toda iniciativa, a la muerte de toda posibilidad. De modo completamente diferente al cansancio, en el agotamiento puede combinarse un conjunto de variables de una situación caótica porque se renunció previamente a un orden de preferencias, a una necesaria organización de metas, a un imprescindible sentido o dirección. Las acciones de un poder en fuga por vía de sus más altos representantes ilustran esta cláusula. Ajena a esa acción de retirada, la sociedad hoy aparece poblada, en cambio, por sujetos cansados pero no agotados.

El cansado ya no puede disponer de ninguna posibilidad (subjetiva) y por eso no puede llevar a cabo la menor posibilidad (objetiva), dice Deleuze (99). Pero esta posibilidad

permanece, sin embargo, “en la medida que nunca se termina de llevar cabo todo lo posible: se hace nacer lo posible a medida que se lo realiza” (101), en la misma deriva del cansancio y, (al revés del agotamiento), en función de ciertas metas, proyectos y elecciones. Reunirse, deliberar, denunciar, exigir, toda enunciación pareció posible para ciudadanos cansados que decidieron, sin embargo, hacer visible su estado de ánimo y maniobrar en cada contingencia de la realidad hasta forzar incluso el rango de sus posibilidades.

El imaginario del cansancio aparece aludido –en contigüidad casi obvia con el concepto, o como paradoja frente a la efervescencia pública– en la circulación reiterada de la cama, objeto estelar en las expresiones de las artes visuales del 2002. El plástico Guillermo Kuitca en los años ochenta erigió la cama como motivo dominante de sus pinturas. Durante la década del noventa montó en exhibiciones internacionales su instalación de camas y colchones ornamentados con planos y cartografías de rutas y ciudades reales y ficticias.¹⁶⁷ En 2002 Kuitca llevó esta insistencia temática al escenario del mayor ámbito teatral oficial de la ciudad de Buenos Aires, el Teatro San Martín, convocado como escenógrafo por la dramaturga y directora Vivi Tellas para la puesta escénica de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. La propuesta de Kuitca llenó el espacio escénico de camas, para acompañar el clima macabro del represivo ámbito familiar de la obra lorquiana.¹⁶⁸ En ella, tres generaciones de mujeres –Bernarda, sus cinco hijas, su madre y dos criadas–, sin distinción entre patronas y sirvientas, hacen rebotar sus cuerpos en los colchones impulsadas por el ritmo de sus angustias, traiciones o esperanzas amordazadas por la represión. La concepción aunada de Kuitca y Tellas para esta versión, potenció las señales explícitas de sometimiento y

¹⁶⁷ Guillermo Kuitca es el pintor argentino de mayor reconocimiento internacional. La cama es un objeto frecuente en los desolados paisajes interiores de sus pinturas en los años de postdictadura. En la época de la guerra de las Malvinas empezó a pintar mapas, motivo que reunió con las camas. Se trata de una serie de pequeñas camas unidas y pintadas con representaciones geográficas de manera que los colchones de cada una de estas camas representa un mapa de un lugar del mundo. Los nombres de las ciudades y de los pueblos, alterados a veces, unen puntos distantes: Odessa, Frankfurt, Dusseldorf, Pergamino, Lancaster, San Juan de la Cruz. “El mapa y el plano apenas son superficies evocativas, su textura es sueño y no tienen casi forma. Las carreteras pintadas de rojo, como venas, unen puntos distantes: sistema de irrigación más que de circulación. Los mapas de Guillermo Kuitca sólo representan la superficie de los sueños, la geografía de una angustia. La gran instalación sin título, formada de camas de niños -extrapolación de la recámara de la infancia- recuerda por su aspecto concentracionario, ciertas instalaciones lúgubres de Christian Boltanski. Cada una de las camas lleva pintado un mapa de un país distinto: invitación al sueño vagamundo. El despliegue y la repetición se vuelven metáforas insomnes. La obra de Guillermo Kuitca de los primeros años noventa, presenta ciertos signos de cansancio, como de agotamiento (expresión de) la angustia que lo provocaba.” (Olivier Debroise, 1993)

¹⁶⁸ *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, se estrenó en el Teatro General San Martín en julio de 2002. Dirección: Vivi Tellas, Escenografía: Guillermo Kuitca. Vestuario: Oria Puppo. Intérpretes: Elena Tasisto, Mirta Busnelli, María Onetto, Carolina Fal, Andrea Garrote, entre otras.

opresión del texto, acrecentando la expresión de las diversas patologías del grupo femenino reducido a la clausura doméstica. Alejada de una concepción realista, la puesta de Tellas acentuó los rasgos de lo carcelario al encerrar deseos y pulsiones entre camas y muros infranqueables que, más que contener desbordes, sugieren la latencia de un estallido irreversible.

Los artistas visuales, a su vez, trasladaron los acontecimientos de una realidad social arrolladora a imágenes directas o alusivas, poniendo en relación estrecha arte y conmoción en su vínculo con la política. En el inicio del año 2003, quinientos plásticos argentinos extenuaron su objeto en la instalación *Las camitas*. Cada artista partió de la consigna común de plasmar, a través de una cama de pequeñas dimensiones (50 por 30 cms. aproximadamente), su visión personal sobre el presente o el pasado histórico argentino.¹⁶⁹ Expuestas y alineadas por centenares, el aspecto alucinatorio de la muestra resultaba consecuente con las variantes creativas que la propuesta desencadenó en centenares de plásticos de todo el país. Un gaucho mirando de reojo a San Martín, ambos arrojados juntos en la cama de Liliana Porter (“Cuarentena”). Una decena de ovejas sobre impecables sábanas blancas en resina transparente, atravesadas por una línea longitudinal de sangre, de Nora Correas (“Insomnio”). Un jardín inesperado en el que brotan decenas de rosas y mariposas en una propagación que transforma la alegría en algo siniestro, de León Ferrari (“Jardín”). Un fotomontaje en relieve que amontona y anuda de forma indistinguible sobre el colchón restos de comida o bebidas junto a cuerpos de niños y adultos pobres, cuyo peso derrumba la cama en dos, según Diana Dowek (“Pausa en la larga marcha”), artista que expuso una segunda versión con alambrados de púas estampados directamente en las sábanas. Un doliente atado a una camilla rodeada de vidrios rotos es la visión de Marcia Schwartz (“Invocando el paraíso”).

En muchos de los autores, la cama misma es el objeto central con su peso metafórico: desvencijada, sus materiales oxidados y retorcidos, con su eje vencido por alguna carga excesiva. Versión de la obsolescencia que el escultor Juan Carlos Distéfano eligió exhibir y enfatizar en el interior de una caja de resina transparente, también irregular y abollada, asumiendo los signos del objeto encerrado como las señales de la realidad que

¹⁶⁹ La exhibición se realizó en enero de 2003 en el Centro Cultural Recoleta. El proyecto estuvo dirigido a reunir fondos destinados al Hospital Paroissien de La Matanza. La iniciativa de los plásticos tuvo antecedentes durante 2002, al realizar un remate de obras a beneficio del Hospital María Ferrer y otro realizado por el Movimiento Argentina Resiste.

lo inspiraron. O a la memoria sobre el uso de las camas de metal como artefacto siniestro en la tortura de los prisioneros en los centros clandestinos de detención de la dictadura, evocadas a través de los hierros amenazantes y retorcidos que presentaron numerosas obras, entre ellas la de Anna Lisa Marjak.

Cada propuesta de la gigantesca instalación resume, condensa y multiplica a la vez su intervención como memoria crítica y operación política, en tanto las camas se vinculan en las obras con el revés de los hábitos, de los comportamientos. Remiten a un suplemento de historia personal, ya sea por vía de los cuerpos –representados o implícitos en las composiciones– o como lugar mismo de la psicología, de las obsesiones, del erotismo, de la visita de lo fantasmal y por eso mismo, del terror. Situadas entre lo visible y lo invisible con la mediación de los cuerpos, las camas se transforman en una sinécdoque de lo social, o de la intimidad atravesada por lo social.

El agotamiento –ya no el cansancio– encontró, por su parte, una variante familiar en el cine con *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001),¹⁷⁰ un film en el que las camas atraviesan la puesta en escena como contraparte de personajes cuya extenuación no parece reconocer diferencias generacionales. Arrastrados hacia el vacío como consecuencia de la inercia y la detención, los cuerpos fatigados de mujeres, hombres y niños de la película de Martel permanecen echados. Agotados y no solamente cansados, todos se desploman sobre camas tumba, además de hacerlo sobre el suelo, charcos o reposeras, como un modo de revelar un desarreglo interior que no se termina de mostrar. Más adelante analizaré específicamente el derrumbamiento bajo la figura de la precipitación en esta película, y del tratamiento de los cuerpos a través de la “imagen-síntoma” como signo del tiempo. Ahora me interesa subrayar que la imagen del descenso aparece asociada en este film a la clase media, frente a formas más simples de creencia en la salvación religiosa de parte de los sectores populares que son señalados por la trama de soslayo.¹⁷¹

¹⁷⁰ *La ciénaga*, 2001, Argentina/España, Dirección y guión: Lucrecia Martel. Intérpretes: Graciela Borges (Mecha), Mercedes Morán (Tali), Martín Adjemian (Gregorio), Daniel Valenzuela (Rafael), Leonora Balcarce (Verónica), Silvia Baylé (Mercedes), Sofia Bertolotto (Momi), Juan Cruz Bordeu (José) Producción: Lita Stantic.

¹⁷¹ *La ciénaga* no desarrolla una historia en sentido tradicional. Transcurre en el verano, durante los días de carnaval (mes de febrero), en el noroeste. La Mandrágora, es una finca desvencijada, con una piscina de agua podrida, donde se cosechan pimientos rojos, y donde pasan los días de vacaciones Mecha, sus cinco hijos – sus edades cubren desde los diez a los veintitantos años-, y un marido tan alcohólico como ella. Estos personajes interactúan con la familia de Tali, prima de Mecha que vive en la ciudad y los visita en la quinta permitiendo que sus tres hijos – niños pequeños y una adolescente- jueguen y se distraigan juntos. Momi, hija adolescente de Mecha, lleva el punto de vista narrativo de buena parte del film, particularmente en relación a la mucama, Isabel. Mecha elige enclaustrarse cada vez más, por televisión todos observan la noticia de la aparición de la Virgen a una joven del pueblo, cuyos habitantes hablan

Cronológicamente ubicada hacia el final de la década menemista y en los albores del nuevo siglo, *La ciénaga* abona su inspiración en el pesimismo de la clausura, de la anulación del tiempo, de cancelación del futuro. No comunica utopías sino derrotas, no atisba esperanzas sino agotamiento ante la cancelación de todo posible. Ninguna transmisión, ningún legado parece factible cuando un niño se mata, como sucede en el desenlace de la película. O cuando este acontecimiento cruel es seguido por la doble negación final de la protagonista adolescente frente al misterio de la Virgen aparecida a los pobres o al consuelo que esa fe proporciona: “yo no vi nada”, dice de su visita al santuario popular. Este cierre del film de Martel prefigura otro, el de la mirada de una generación y su renuncia a todo signo de creencia, para acogerse finalmente a la misma experiencia del presente perpetuo de los adultos, sin atisbos de futuro.

2. Ficciones

Las imágenes mediáticas cotidianas sintetizaron a lo largo de 2002 los pliegues reales y figurados del país de la revuelta, con una visibilidad franca y repentinamente abierta a la presencia y la voz de los excluidos, a las zonas ya sin límites precisos de los márgenes, al discurso de los “asambleístas” populares que defendían modelos participativos de la política. Casi indistinguibles de los relatos tejidos cada día por la actualidad informativa, algunas ficciones televisivas de producción nacional abrieron sus tramas a la más flagrante realidad convirtiendo la agitada coyuntura social en fuente documental y en motor de narraciones alegóricas a la vez. Estas creaciones configuraron una estética de la emulsión, de la “precipitación” de elementos en el doble sentido del término, el de extenuación de la mezcla (de géneros, de clases sociales, de territorios, de cuerpos) y a la vez de caída acelerada.

Las producciones ficcionales en televisión más representativas de esa etapa sociocultural fueron *Okupas* (2001, Canal 7)¹⁷² de Bruno Stagnaro, y *Tumberos* (2002,

fascinados sobre el milagro. La naturaleza -selva, tormentas, ciénagas- tiende un marco exterior ominoso, mientras en el interior de la casa los adultos y chicos permanecen continuamente echados, en contactos promiscuos. Todos los movimientos son aparentemente anodinos, pero contribuyen a un clima creciente de peligro y amenaza de accidentes. Hasta que se desencadena la muerte trágica del niño más pequeño de Taly.

¹⁷² Miniserie de 11 capítulos estrenada en octubre de 2000 en el canal oficial. Dirección: Bruno Stagnaro, Guión: B. Stagnaro, Esther Feldman, A. Muñoz. Con Rodrigo de la Serna, Diego Alonso Gómez, Ariel Staltari, Franco Tirri. Producción Ideas del Sur.

América TV)¹⁷³ de Adrián Caetano. En ambas el trastorno social es referido desde distintos registros de decadencia individual y colectiva y transcurren en la geografía cada vez más imprecisa de los márgenes. Antes, Caetano y Stagnaro habían dirigido a dúo el film *Pizza, birra y fasso* (1996) que inauguró la etapa que se designa como Nuevo cine argentino, con el sello de un realismo inédito basado en la representación de la violencia *lumpen*, su declive material y desamparo social. Cada uno de estos directores luego retomó estas cuestiones para desarrollarlas de modo inédito entre las ficciones producidas por la televisión en los años más duros de la crisis.

Los títulos *Okupas* y *Tumberos* designan a quienes las protagonizan, ocupantes ilegales de propiedades en un caso (okupas), prisioneros de cárceles (“tumbas”, en la jerga popular) en el otro y anticipan lugares, acciones y espectáculos cumplidos fuera de la norma o de la “civilización”. Ambas series coinciden también en adoptar como clave narrativa la guía de una figura mediadora en el viaje iniciático por los códigos del margen, un personaje de clase media que, en el trayecto hacia comarcas no tan lejanas donde habita “el pueblo”, debe despabilarse y perder los modales de su clase —la clase media— como condición de supervivencia. Un joven estudiante sin trabajo que abandona los estudios en *Okupas*, un abogado exitoso y mediático (figura remanente del eterno festejo neoliberal del gobierno menemista) acusado de un crimen que no cometió en *Tumberos*, cubren respectivamente el rol idéntico de extranjeros en territorio ajeno. Cuando asimilan los nuevos códigos en algún punto de la travesía, están en condiciones de realizar un balance entre su imagen anterior —que aprendieron a repudiar en sus emblemas de clase— y el presente de su situación. Mostrar el encuentro de los viajeros repentinamente desclasados con el Otro popular, en espacios y escenas amenazantes por su propia extrañeza, ofrece un flanco necesario de identificación, de algún modo clave para la respuesta incondicional de los espectadores lograda por ambas obras, que fueron repetidamente programadas por los canales comprometidos con su producción.¹⁷⁴

El consenso entre la audiencia tiene su origen en el fenómeno generalizado de una oscura seducción de la clase media por la estética de los márgenes —a cuyo espejo se aproximaba—, a la que las nuevas generaciones tradujeron en signos de “estilo” (en el

¹⁷³ Miniserie de 11 capítulos estrenada en septiembre de 2002 en América TV. Dirigida y escrita por Adrián Caetano. Protagonizada por Germán Palacios, Carlos Belloso, Alejandro Urdapilleta. Producida por Sebastián Ortega e Ideas del Sur

¹⁷⁴ *Okupas* fue programada nuevamente en mayo de 2001 y a finales de 2002 por el mismo canal. *Tumberos* tuvo una segunda programación en los primeros meses del 2003 también en el Canal de origen.

uso de jergas, vestimentas, peinados, música, conductas). En principio, como manifestación de la idea de compromiso con la periferia social, que se inicia por la adopción de su apariencia y continúa con la expectativa de obtener allí algunas respuestas existenciales. Podría decirse que las dos figuras de culto señaladas por Sylvia Molloy (1994) en la cultura argentina de fines del siglo XIX, el viaje, los cuerpos, son retomadas y puestas al día en estas versiones más rústicas del nuevo milenio¹⁷⁵. En las renovadas “políticas de la pose” de comienzos del siglo XXI los cuerpos marginales se leen –y se presentan para ser leídos– como declaraciones ideológicas, políticas y simultáneamente culturales. Las visiones de cada una de estas series televisivas sobre el submundo social hasta hace poco ignorado de la pobreza, responden sin embargo a estéticas diferentes. En cierto sentido, *Okupas* realiza concesiones a aquellos parámetros descriptos con imágenes más apegadas al verosímil realista.¹⁷⁶ Narrativamente parte de la idea del itinerario como aventura, con encrucijadas que dejan lugar a la opción de un regreso posible del protagonista y narrador al mundo de la “normalidad” de su clase social. En la propuesta de *Tumberos*, en cambio, los códigos de la marginalidad integran una escena global, sin orilla salvadora, como condición tentacular que abarca por igual territorios y personas que viven a uno y otro lado de la frontera en idéntico desconocimiento de toda norma.¹⁷⁷

Así como Martel en *La ciénaga* y Vivi Tellas en *La casa de Bernarda Alba* encierran y engranan los rasgos de la decadencia dentro de muros domésticos que remedan cárceles, las imágenes de Caetano, no menos somáticas, transcurren literalmente en un interior carcelario ruinoso, poblado por hombres en condiciones infrahumanas de existencia. A través de ellos y por la condensación extrema de situaciones de penuria o furor, es que

¹⁷⁵ Véase Sylvia Molloy, “La política de la pose”, en Josefina Ludmer (comp.) *La cultura de fin de siglo en América Latina*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1994

¹⁷⁶ *Okupas* mostró en once capítulos, con un hiperrealismo desconocido hasta ese momento en la televisión argentina la dura realidad en la que viven los marginados de las grandes urbes. En la trama Ricardo, un muchacho de clase media, es convencido por su prima para instalarse en una casa abandonada que le pertenece y evitar que la misma sea tomada. Pero allí conoce al “Pollo”, Walter y el “Chiqui”, tres marginales que le brindarán experiencias nuevas e irresistibles. La historia de la iniciación de Ricardo en un mundo totalmente desconocido por él, desde sus problemas con las drogas hasta la lealtad y el amor por los amigos.

¹⁷⁷ La historia de *Tumberos* se desarrolla entre dos búsquedas: la que emprende una joven abogada para conocer la verdad sobre el crimen adjudicado a Ulises Parodi, el protagonista; y el sondeo que éste lleva dentro de la cárcel para penetrar sus códigos feroces y moverse entre quienes alguna vez envió a ese mismo lugar en nombre de la ley. Esa doble exploración motoriza un relato marcado por la violencia latente o desbordada en la cárcel o fuera de ella. Los eventos demuestran que los secretos del poder encierran consecuencias tanto o más letales que la violencia entre los reclusos. Parte sustantiva de la trama se dedica al intercambio entre éstos y los guardias, hasta el amotinamiento del final para la toma de la cárcel, que culmina con una represión sangrienta. Cada movimiento le permite sólo avanzar en círculos descendentes hacia el infierno, en conflicto primero y en solidaridad después con los códigos bárbaros, con el Otro en estado puro.

la cárcel de *Tumberos* obra finalmente como una sinécdoque del país y de su funcionamiento social. Los pasajes de la trama que establecen una relación en cierto modo directa entre los acontecimientos de uno y otro lado de las rejas (las líneas de la traición que enlazan riqueza, política, mafia, mundo del espectáculo y brujería; las líneas de supervivencia y solidaridad de las familias desamparadas de los presos), llevan a inferir los signos de una descomposición generalizada de la sociedad. El efecto de realidad que logra Caetano sin embargo, no funciona en clave alegórica. El exceso visual en el límite del grotesco disuelve con su artificio la alegoría, pero se convierte en la prefiguración de una caída cuya dimensión sólo puede ser imaginada por la ficción.

178

Mostrada desde el punto de vista del recién llegado, la cárcel aparece con las características del infierno (un espacio claustrofóbico de barroca acumulación de cuerpos, rostros y objetos similar al realismo visual de las pinturas de la artista plástica Diana Dowek, y que por momentos alcanzan la cualidad abstracta de los cuerpos y rostros implosionados de Bacon).¹⁷⁹ La puesta en escena de los condenados es contradictoria, sin embargo, a partir de la indistinción o la contradicción de conductas y de valores de cada personaje. Entre antagonismos, pactos y alianzas finalmente se consuma, en ese “otro lado”, el salto del abatimiento a la rebelión, el del cansancio a la resistencia.¹⁸⁰

¹⁷⁸ La elección de arrancar de la representación algún tipo de saber –un concepto, una idea que está detrás de los hechos mismos- forma parte del régimen con el que Caetano registra los márgenes. A pesar de la brutalidad de sus escenas, nada es concreto. A fuerza del artificio de las construcciones visuales –también de la organización narrativa, como en la versión de *western* urbano que imprime a *Un oso rojo* (2002), film protagonizado también por un ex presidiario que aplica justicia propia en los extramuros de la ciudad - toda ferocidad pierde su espesor inmediato para alumbrar algo parecido a un reconocimiento o a una percepción del funcionamiento social. Esta es una elección recurrente en las películas de Caetano, en las que lo social como “pueblo” está exiliado de la pantalla, o en todo caso es representado por medio de las víctimas que pagan siempre un precio, ya sea cuando interactúan con sus reglas o cuando las transgreden. Esas víctimas personalizadas de una injusta situación colectiva protagonizan su primer medimetraje *La expresión del deseo* (1997), aparecen como la violencia discriminatoria con los inmigrantes en *Bolivia* (2001), con el ex presidiario de *Un oso rojo* (2002), antes con los jóvenes lumpenes de *Pizza, birra y fasso* (1996). En cada uno de sus films los personajes hacen sistema con la geografía que los rodea y contiene. Podría decirse que Caetano ajusta la cámara a un registro “roselliniano” para acompañar la deriva de sus protagonistas por las estaciones de tren o más allá de las terminales del colectivo, por el país del segundo cordón bonaerense, de las fábricas cerradas, de desocupados, lumpenes y prostitutas. Es decir, más allá de los géneros y del aparente realismo en los que inscribe su narrativa, recupera estos mundos desde una modernidad cinematográfica que consiste menos en la organización “clásica” del montaje, que en la libertad de su registro y en la verdad que alcanzan esos cuerpos en su lugar.

¹⁷⁹ Véase el estudio realizado por Gilles Deleuze en *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (2002)

¹⁸⁰ En la confrontación entre el mundo cultivado con conductas primitivas y salvajes hay una continuidad con *La cautiva*, el relato de Esteban Echeverría que Caetano adaptó para televisión en octubre de 2002 iniciando un ciclo de cuatro adaptaciones de obras literarias argentinas co-producidas por el canal 7 y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. A partir de la lectura en off de fragmentos del original literario que expresa aquella oposición desde la voz del indio, Caetano representó la oposición por el choque antagónico entre forajidos actuales (en lugar del malón indígena) y los rehenes arrancados por éstos de su tranquilo mundo familiar, contienda que Caetano resuelve del mismo modo expeditivo que en *Tumberos*, cuando las fuerzas “del orden” eliminan a sangre y fuego a todos por igual. *La cautiva* fue adaptada y dirigida por A. Caetano, con Gastón Pauls, Paola Krum entre otros intérpretes.

Lo que a primera vista en *Tumberos* parece obedecer a una mostración excesiva de contundencia realista, es organizado por Caetano como una suerte de “abstracto” visual y narrativo en el que prevalece la discontinuidad, la fragmentación. Prevalecen, además, los desencuadres, las perspectivas extravagantes, la inestabilidad, la ausencia de vínculos narrativos. Los planos y escenas que se suceden en una cadena tácita, sin lazos de subordinación, no organizan otra cosa que una fábula inconclusa sobre los efectos de un acontecimiento al que tácitamente se alude, pero que queda fuera de la representación.

El realismo del medio histórico, geográfico o espacial es traducido por Caetano por medio de sus excedentes más oscuros y pulsionales. Están las locaciones de la ex cárcel de Caseros, actores (incluso presidiarios reales) que interpretan todas las gamas de afectividad extrema: ira, astucia, violencia, maldad, traición, tristeza, rostros feroces de risas torcidas y desdentadas, fealdad, cuerpos abyectos, entre otros rasgos consecuentes con el imaginario extendido sobre la apariencia del “otro” popular. Por un lado, los personajes individuales (el abogado mediático, el diputado, los políticos mafiosos, la bruja que pacta la muerte de su propia hija, la novia adolescente del preso embarazada, el líder sádico del pabellón y su amante travesti, el cabecilla “pensante” de la banda rival de presos); por el otro, las figuras colectivas y las conexiones entre ellos con intercambios entre víctimas y victimarios, presos y guardianes, un conjunto de enemigos y simultáneamente aliados, todos mártires. La cárcel como gótico del desecho –a semejanza de un conglomerado social– termina por ahogar, por quebrar los contornos igualando personajes y objetos hasta hacer desaparecer toda individualidad y potenciar el espacio como laberinto imposible, real y abstracto a la vez. Un espacio sin fondo, un agujero negro sin perspectiva, por lo cual aunque la amenaza y el conflicto en *Tumberos* están en primer plano, no van acompañadas ni surgen previsiblemente del uso funcional de sombras y contraluces expresionistas.

Entre las categorías que destina a las estéticas del espacio y los lugares en el cine, Deleuze llama “abstracción lírica” a aquellas opciones que, al contrario del expresionismo y sus principios de oposición y conflicto, muestran que “un acto del espíritu no es una lucha, sino una alternativa” (1984:264). Con alternativa se refiere a la alternancia de los términos en que los personajes de un relato pueden estar comprometidos: el bien, el mal, la incertidumbre o la indiferencia entre ambos,

disyuntivas que conducen por lo tanto a una elección entre el estado de las cosas y una posibilidad. Cuando los condenados de *Tumberos* sin diferencias de rangos o de niveles de abatimiento, eligen rebelarse y tomar la cárcel, adhieren a esta alternativa bajo una forma estética que reemplaza la representación de la violencia física por la focalización en la determinación de cada recluso a plegarse a la revuelta. Decisión que concediendo a los rasgos –visuales y narrativos– que Deleuze describe como “abstracción lírica”, se presenta como pasional, pulsional y ética a la vez. La pasión es la que convierte a los personajes de Caetano en prisioneros que resisten, antes que en víctimas o mártires. En aliados disímiles sumidos por igual en una abyección degradante y en una pulsión tanática, pero capaces de ejercitar un movimiento hacia la salida.

Las imágenes de la rebelión de los “tumberos” recuerdan, entre la metáfora y el homenaje, a las luchas armadas de los setenta, aludidas en la bandera cuyos colores repiten los de una de aquellas organizaciones subversivas (la del Ejército Revolucionario del Pueblo, ERP), que los amotinados izan en el patio de la cárcel cuando cae bajo su control. Un control precario, interrumpido por la masacre final cumplida por fuerzas militares con un accionar represivo brutal e indiscriminado. Si este macabro comentario final adhiere a una ética de la repetición (la cita del pasado) que en sí misma condenaría de antemano toda acción al fracaso, la serie agrega un desvío al futuro. Un atisbo de espiritualidad, de pulsión de vida triunfante asoma en el gesto final de Ulises Parodi –sobreviviente a la represión y prófugo–, que en su huída encuentra el punto de precipitación entre la violencia y la afectividad, entre la destreza adquirida en el uso brutal del cuchillo (“faca”) carcelario y el pequeño juguete que guardaba para su hija entre sus ensangrentadas manos. El gesto anticipa una suerte de tímido legado, de cierta idea de destino, como la que ejercita el padre ex convicto de *Un oso rojo*, cuya trayectoria delictiva como garantía de la red familiar podría considerarse, invirtiendo la cronología de aparición de ambas obras, una continuidad de *Tumberos* en términos de relato. En ambos casos, la experiencia final del viaje por los corredores de la miseria social culmina en una escena, o en una imagen donde esa experiencia se transmite generacionalmente como un legado.¹⁸¹

¹⁸¹ *Un oso rojo* comienza y termina con una foto de familia, la primera vez en la cárcel como documento sobre el hogar perdido para el padre, la segunda como garantía del afecto de la hija que el ex convicto buscó recomponer. Después de la caída y sin la utopía del regreso al hogar, la violenta travesía del Oso por territorios del margen y sus códigos traza sutilmente la historia de los afectos y las lealtades en una micro red familiar. Si en los “film suburbio” no suele haber padre, en *Un oso rojo* hay dos –el real y el adoptivo– que conforman un triángulo edípico móvil, mezcla de solidaridad mutua y adecuación económica. En el vértice, un asocial que se reivindica como padre convertido en una máquina del bien con dinero robado a sangre y fuego en una asunción personal del salvajismo

3. “Imagen-síntoma” y temporalidad en Lucrecia Martel

El tiempo cumple un rol fundamental en la narración filmica, sea en el ritmo de sucesión de las acciones, en el orden cronológico que tengan en el relato, en la duración que se adjudique a los hechos representados. En estrecha relación con el espacio y el punto de vista el tiempo en el cine clásico tiende a una dirección en sentido único, de principio al final. Esta convención temporal narrativa es adaptada del relato biográfico humano, enclavado entre nacimiento y muerte y bajo la cual, las historias son estandarizadas para espectadores cautivos. Más aún en el cine, donde espacio y punto de vista son literales y precisan de la mediación del movimiento y sobre todo del montaje para garantizar la fluidez de una sintaxis maleable, la ilusión de una continuidad sin sobresaltos. Es a partir de esta suma de dependencias, de esta representación indirecta de la temporalidad, que Deleuze reflexiona sobre ella como una cuestión de “emancipación”, de liberación de la imagen *del* tiempo, y su representación indirecta en tanto depende del movimiento, del espacio y el montaje, para conquistar una presentación temporal *directa* (1987: 251). Esto no implica obviamente desprenderse de algo fundamental al cine como el movimiento, pero sí transformarlo en un movimiento anormal, un movimiento “aberrante” como califica Deleuze (253) al efecto de atascar la fluidez del relato filmico, de transformar la relación del presente con el pasado en un vínculo conflictivo, de representar lo real no como un espejo sino como pura tensión y misterio.

El movimiento “aberrante”, traducido por distintos rangos de alteración, ya sea en las disposiciones espaciales, en la disipación de centros narrativos, por conexiones insospechadas o direcciones imprevisibles, promueve que la noción de tiempo emerja directamente, desprendida de toda dependencia sintáctica, es decir, de aquella dada por la manipulación espacial y el montaje. La independencia del tiempo en un relato se transforma así en un problema no sólo cinematográfico sino filosófico. La “imagen-tiempo” de Deleuze es una condensación conceptual en la que confluyen cuestiones de ambos campos, el del cine y el de la filosofía, confluencia que él se ocupa de expandir en numerosas posibilidades y variaciones.

capitalista. “Toda guita es afanada. Dale esto a mi hija. Mandale saludos”, dice antes de desaparecer como un pistolero legendario de *western*, dedicado a reponer el patrimonio y la integridad familiar al mismo tiempo.

La “imagen-síntoma” de Georges Didi-Huberman (2006) prolonga las reflexiones sobre temporalidad de Deleuze, acentuando los rasgos disfuncionales o paradójales de las imágenes cuando permiten movimientos no orientados, o discordantes al punto de transformar el tiempo en un devenir, más que en un regulador de la historia. El “síntoma” sería aquello que se pone en evidencia cuando el curso normal de la representación es asaltado por “contratiempos”, capaces de alterar la historia cronológica. No se trata de la mera alteración de la sucesión lineal del relato. Narrar las historias de final al principio es un procedimiento frecuente en el cine contemporáneo que pocas veces recibe justificación narrativa.¹⁸² Contar a los saltos una simultaneidad de acciones y personajes resulta una operación corriente y no menos arbitraria, ambas están en vías de constituir una nueva convención temporal: el presente entrecortado en su sucesión, como reemplazo retórico de la devaluada figura narrativa del *flashback*. Los “contratiempos” señalados incumben, en cambio, a un régimen temporal de las imágenes más complejo y más impuro que su obtención por un simple artificio de procedimientos de montaje. Complejidad e impureza pueden encontrarse en *La ciénaga*, el film de Martel mencionado antes, con su mundo detenido o en vías de extinción segregado por una serie de colisiones espaciales y temporales entre las que se destaca, en principio, la inédita ecuación que se establece entre cuerpos y temporalidad. Deleuze sitúa al cuerpo en la serie de la imagen-tiempo no sólo porque se llega a atisbar, dice, el interior de las personas a través del cuerpo (1987: 251) –una afirmación que este filósofo ilustra con el cine de Antonioni–, sino por la síntesis de experiencias pasadas que pueden establecerse en él. Sus definiciones aluden al cuerpo como una suerte de superficie donde se inscriben los signos de una vida vivida, un documento potencial de enlace entre pasado y presente, de coexistencia virtual de épocas a través de los gestos, de actitudes cotidianas reveladoras casi instintivas de un “antes” y un “después” del cuerpo.

Entre las películas argentinas, *La ciénaga* es quizás la que permite percibir un sentido excepcional de la temporalidad expresada, precisamente, a través de las actitudes y posturas del cuerpo, de la repetición ritualizada de las acciones más corrientes, más triviales. Es decir, desde la teatralización directa que realiza de los cuerpos, cuyas

¹⁸² Para citar dos ejemplos en el cine de estreno comercial: el film *Irreversible*, 2002, Argentina-Francia, del realizador argentino Gaspar Noé, que inicia con una escena de violación extremadamente violenta, a partir de la cual construye el relato hacia atrás en el tiempo sin ninguna justificación narrativa del procedimiento. Por el contrario la película *Memento*, 2000, de Christopher Nolan apoya su alteración temporal en una trama protagonizada por un joven que ha perdido la facultad de la memoria cercana..

posiciones parecen determinar por sí mismas la trama de acontecimientos, trama sometida a la cadencia lenta de la detención, o las repeticiones, pero también a otros ritmos y *velocidades*. Puede decirse que hay en *La ciénaga* una velocidad doble, en la medida que cada generación de sus protagonistas, la de los adultos y la de los niños y adolescentes, adscribe sus gestos y movimientos a una velocidad diferente. Por cierto, este efecto de duraciones múltiples, de tiempos heterogéneos nacidos de la combinación de presencia física, movimientos y posiciones espaciales, se recorta singularmente de las políticas contemporáneas de la imagen, con su exaltación redundante de cuerpos marginales o juveniles de ademanes abandonicos, violentos, inconsecuentes o histéricos, con sus dosis de objeción o conflicto, pero casi siempre portadores de “realidad” o sociología. *La ciénaga* se encuentra en cambio entre aquellas películas que confían totalmente en el poder de los cuerpos y de los gestos. Los cuerpos, en su materialidad física, no se afianzan simplemente en lo visual, sino que llevan la lógica narrativa, por ejemplo en su capacidad para habitar el plano y exponerlos como “síntoma”. Volveré sobre esta cuestión.

Gonzalo Aguilar reconoce dos tendencias en las producciones de la primera etapa del Nuevo Cine Argentino, la de “los descartes del capitalismo”, donde predominan la delincuencia y el vagabundaje hacia el mundo de los desechos, y la línea “sedentaria”, centrada en los mundos claustrofóbicos de desintegración familiar. (2006: 42). Establece una división temática alrededor de autores o films específicos, en lo que determinadas películas y autores serían prototipos de la primera tendencia (*Mundo Grúa y Pizza, birra y faso*) en tramas que visibilizan el submundo de la desocupación y el de la criminalidad marginal desde materiales densos que se atribuyeron al realismo más referencial, mientras que *La ciénaga* lo sería de la segunda. La división resulta forzada en cuanto coagula en lo masculino y marginal la práctica del nomadismo y destina la experiencia de la crisis femenina a los interiores domésticos. Numerosas películas de realizadoras mujeres del cine nacional, por ejemplo, enfocan otro tipo de nomadismo en el que las mujeres sobrellevan sus conflictos en la intemperie.¹⁸³

¹⁸³ En el cine nacional, las obras de las realizadoras reflejan a menudo el nomadismo femenino impulsado por una crisis personal. En la deriva geográfica, las actitudes corporales femeninas aparecen como signos de ese desarreglo interior, como reveladores de una subjetividad en crisis, de una temporalidad propia y modos específicos de reacción frente a una encrucijada crítica. A diferencia del nomadismo masculino, sus reacciones, se manifiestan en privado, en el intercambio íntimo de encuentros, lo que no quiere decir exclusivamente domésticos. Es la tendencia que manifiestan las películas de las cineastas francesas Agnès Varda o Chantal Ackerman, la de la mexicana María Novaro. Los personajes femeninos de las cineastas argentinas son nómades que atraviesan no sólo lugares, sino etapas, situaciones. Sandra Gugliotta que planteó su versión urbana transhumante en *Un día de suerte* (2002); Paula Hernández en *Herencia* (2002), con la obsesión latente en su personaje de migrar de país; Celina Murga en *Ana y los*

En el polo opuesto se sitúa *La ciénaga*, que en efecto, es íntegramente sedentaria, con personajes reducidos a la clausura y la repetición de la cotidianidad doméstica, en un mundo ficcional trazado bajo coordenadas rigurosas. Si las sagas familiares tienden en lo narrativo a una cadena horizontal de acciones y de emociones, en este caso los enlaces de acciones sucesivas se reemplazan por un movimiento entrópico. El tipo de movimiento que se dirige implosiona hacia adentro, hacia la intimidad doméstica y el interior de los personajes. Sin una “historia” precisa o apenas entrevista en la fugacidad de movimientos, de acciones laterales, del recurso informativo de un ademán o una postura, la narración en *La ciénaga* sólo es producida por los rasgos materiales, físicos pero también psíquicos que componen el mundo en miniatura de las sociedades familiares. Martel adopta la mirada meticulosa de la antropóloga atenta a todos los detalles, como si los sacara de la memoria para exponerlas en tanto “síntomas”, con el ritmo del sueño, de latencias y de crisis. Ninguna jerarquía asoma entre hechos importantes o minúsculos, elección estética que puede interpretarse desde la idea benjaminiana de que la historia, en realidad la Historia es, en palabras de T. Adorno (1995:12) “finalmente segregada por aquellas cristalizaciones más leves de la existencia”.

El minimalismo dramático apela, para construirse, a datos básicos de tiempo y lugar. Hay un tiempo cronológico: lo narrado transcurre en verano, durante los días de carnaval, señalado como un fuera de campo permanente donde transcurre ese tiempo de máscaras y de liberación de los cuerpos, al que acceden los de otra clase social que no es la de las familias protagónicas, la de los pobres. El carnaval ingresa a la trama con la escena del baile, no para mostrar la confluencia o la convivencia armónica con la que el cine argentino imagina siempre el espacio de la “fiesta”, sino el choque radical (choque literal, en este caso, en el que el “niño bien” resulta herido), entre personajes de un lado y otro de la frontera social.

Martel se concentra en la materia social de la que pretende dar cuenta, la clase media provinciana (con formas definidas de maltrato y humillación de sus sirvientas). Tiende lazos con los subordinados desde la mirada y el deseo de su protagonista adolescente, pero la vida de aquellos, con sus rituales y valores, transcurre en los márgenes del relato. En el campo de lo visible se definen los lugares: interiores domésticos y

otros (2003), describe un trayecto hacia el pasado personal, mientras la búsqueda de Albertina Carri en *Los rubios* (2003), tiene el motor de una memoria temporal más amplia.

naturaleza, que rivalizan como escenarios de ese tejido de viscosidad y supervivencia construido con los gestos y actitudes de hombres y mujeres, de niños y adolescentes que bordean la latencia de una catástrofe a cuyos signos todos parecen impermeables.

4. Formas de la precipitación

La detención, la inercia, la aguda percepción de anulación del tiempo que transmiten estos elementos reunidos no tienen entonces otra salida que derivar en los efectos de la atracción de la física y confluir en la figura de la *precipitación*. En *La ciénaga* las caídas forman parte de la ficción y sellan su desenlace, aunque todos los procedimientos narrativos son infiltrados por la ley de gravedad. La precipitación es entonces un estado que rige los movimientos del mundo representado y, a la vez, es un movimiento alegórico de la ficción. Pero si las figuras de la caída y la precipitación habilitan a pensar en “otra escena”, no lo hacen con el impulso pedagógico de la alegoría. Ellas articulan en un solo eje la disposición del tiempo interna al film y la del tiempo histórico de referencia, relación en la que el presente de la sociedad aparece aludido desde el título, a la imagen del cenagal que aspira a animales (literalmente) y a humanos (metafóricamente).

“Siempre hay que esperar que las cosas sucedan conforme a la gravedad, salvo que intervenga lo sobrenatural”, escribió en la *Gravedad y la gracia* Simone Weill (1994:96) filósofa y mística alemana convertida al catolicismo, que Martel mencionó en una entrevista entre sus autoras favoritas.¹⁸⁴ Weill despliega en este libro las múltiples relaciones entre tiempo y espacio, ligándolas a lo alto-bajo, que en su perspectiva se relacionan con el cielo y la tierra. Analizando desde este sentido espacial y físico las relaciones interpersonales y los conflictos familiares de *Rey Lear*, por ejemplo, Weill no dudó en calificarlos como tragedia de la gravedad. En la misma dirección, Martel asume en *La ciénaga* que la transmisión del desasosiego, o de cualquier otro movimiento que conduzca a la perdición o a la salvación, tienen a la gravedad física como estatuto inevitable. Y también que las cláusulas de la termodinamia resultan funcionales para traducir el mundo —el mundo bajo el modelo de las relaciones familiares, en este caso como una mecánica humana destinada al movimiento descendente antes que ascendente. “Intentar la liberación por medio de la propia energía sería hacer como la

¹⁸⁴ Entrevista de Mariana Enríquez, en *Radar*, *Página 12*, 2 de mayo de 2004

vaca que tira de la traba y cae de rodillas” (55), dice Simone Weil en una de esas fulgurantes imágenes en las que cruza lo inmaterial con las leyes físicas.

En la ecuación de levedad –algo que, como Weill, Martel parece asociar con la luz o la gracia de la esperanza, la fe en el milagro o la simple creencia- y pesadez, con su movimiento de derrumbe, *La ciénaga* se inclina al segundo de los términos con la polea de los cuerpos. Con la preeminencia concedida a los gestos, a los movimientos, como dije antes, a las actitudes corporales y el ritmo de su posición en el cuadro que lleva a coreografía la más banal de las posiciones, finalmente, con la potencia simbólica de una figuración que despliega su historia entre dos caídas (la de una madre derrumbada por el alcohol y la de un niño que se mata). De una caída a otra, adultos y chicos se desploman en el suelo o sobre charcos, reposeras, camas tumba, piscinas infectas, y contra objetos punzantes que los desgarran o mutilan, como si en la imposibilidad de estar erguidos o estar siempre echados, encontraran su verdadero cumplimiento, o una suerte de revelación. De este modo, a la horizontalidad de formato del plano filmico, Martel le hace corresponder la horizontalidad del campo de la imagen, a partir del eje horizontal que asumen la postura de los cuerpos. Los referencia desde fijaciones subhumanas, cerca de las posiciones de la animalidad, un procedimiento en cierta medida similar a las regulaciones corporales de Beckett, que cuestiona los privilegios de la verticalidad con personajes siempre sentados o directamente echados, expresión directa del cansancio (Deleuze 1996). Con la elección de la perspectiva horizontal, inclinada, Martel apuesta a una pedagogía de la percepción de un mundo que se ha derrumbado, o que ha estallado y sólo se deja percibir en fragmentos no encadenados. Percepción que, a la vez, sitúa a los cuerpos y sus posiciones no como liturgia estética sino como testimonios sociales y políticos del presente. A diferencia de los cuerpos del cine latinoamericano de los sesenta y setenta, por ejemplo, cuerpos de los revolucionarios y militantes, verticales y resistentes a la ley de gravedad,¹⁸⁵ estos cuerpos de Martel no comunican utopías sino derrota.

De la relación del cuerpo con la serie del tiempo señalada al comienzo, emerge un antes y un después, es decir, lo que queda en él de experiencias pasadas y lo que pre-anuncia el futuro. *La ciénaga* exhibe las dos direcciones, la huella del pasado y la percepción del porvenir en todas las actitudes del abandono y la fatiga. Y hay orden del tiempo también

¹⁸⁵ Excluyo de esta caracterización el cine del brasileño Glauber Rocha, cuyos personajes resuelven en el suelo sus transe y conflictos públicos y privados, Cf. y *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) *Terra en transe* (1967), *Antonio das Mortes* (1969), tendencia que acentuó en la última etapa de su filmografía de los primeros años ochenta

cuando revelan lo individual y lo social que los compone y dejan aparecer el tiempo en el “entre” de estas dos disposiciones, en el intersticio de ambas. Estas razones explican por qué los cuerpos de *La ciénaga* no quedan atrapados por los nuevos manierismos cinematográficos (notoriamente, la línea del desplazamiento, el viaje, las derivas urbanas, los traslados inconsecuentes, entre otras) y sí, en cambio, se recortan desde lo singular de su *horizontalidad*.

La imagen-tiempo puede nacer de esta relación paradójica, en la que la detención es segregada por cuerpos y actitudes, mientras el espacio se ausenta. Las distintas generaciones de personajes representados en *La ciénaga* están todas de un modo u otro atentas a un presentimiento, al desasosiego de una espera, de probables iluminaciones o respuestas de un *más allá*, sea geográfico (las madres cavilan si viajar o no desde Salta a Bolivia a comprar útiles para los chicos), o celestial (las apariciones de la Virgen a la joven vecina). Si todo acontecimiento se relaciona con un lugar ajeno que sirve para depositar una expectativa banal, o algo tan conmocionante como un milagro o una creencia, el problema se define por un punto del afuera. También el centro de la imagen responde a ese afuera en donde finalmente se sitúa el punto de vista de una observación exterior, la de la narración, que sólo en ocasiones coincide con la mirada interna de Momi, personaje adolescente que, en el juego de oposiciones imperceptibles entre el sueño y el despertar, es el único en percibir los datos de un “problema”, o que “ve de más” aunque al final se resigna a su fracaso como vidente cuando pretenda mirar las huellas materiales del milagro.

Pero hay sutiles y también grandes diferencias temporales que interfieren en la repetición engranada de los elementos y alteran la organización pasiva de los componentes visuales y narrativos de *La ciénaga*. Estas variaciones se traducen a través de los distintos tiempos genealógicos que cohabitan en el presente de esa casona decadente en los cerros salteños y que se expresan en términos de dos velocidades y ritmos. Por un lado está el mundo de los adultos, regido por el movimiento inseguro del alcohol. No es que trastabilen, sino que conquistan una postura inclinada, la de los alcohólicos, unida a la clausura que preanuncia la parálisis, como el recorrido que lleva a la madre de un interior a otro hasta terminar en el circuito de su habitación, sin moverse de la cama. Los niños y adolescentes por el contrario, saltan de una cama a otra recuperando otra velocidad y el movimiento del juego. Juegan a replicar el mundo de los adultos, crean su propio mundo dentro del grande con los mismos elementos, pero con otro ritmo. Aunque adopten distintas combinaciones echados en la cama de la

madre, solos o abrazándose de a dos, de a tres, otorgan otra valoración de lo que sucede en el suelo o acostados, interrumpen abruptamente el letargo motriz con un sentido imprevisto de la velocidad y la violencia de los movimientos descoordinados de sus carreras y persecuciones. La temporalidad, detenida y sometida a la ley de gravedad, es interrumpida o “atravesada” por estas fugaces explosiones en las que el tiempo se expresa como velocidad, ligada exclusivamente a los ritmos de la infancia.

Frente a los adultos como bloque de percepciones anestesiadas (parecen no registrar una caída, lastimaduras propias o ajenas, ni siquiera la mojadura de la lluvia), los cuerpos infantiles comunican de una manera asombrosa, atravesando en montón promiscuo y ruidoso los espacios exteriores (el bosque, el jardín, las calles de la ciudad cuando huyen de las bombitas de agua del carnaval: las apariciones infantiles energizan el movimiento interno de los planos), o perturbando el reposo doméstico con gestos desmesurados y voces chillonas. En todo caso, son la única fuente en *La ciénaga* del imprevisto y del desarreglo del presente a través de sus cuerpos vulnerables.

“Un niño que juega inventa las condiciones de su saber y de su historia”, describió Benjamin (1987:56). Hay un estado de la experiencia en su relación con el mundo y las cosas, colocada entre la potencia táctil y olfativa de los chicos –que deviene una manera de sobrevivir– diferente a la de la existencia embotada de los adultos. Allí donde éstos establecen un corte radical con el entorno (con los hijos, la familia, los amigos, los objetos), los niños reponen una relación con el mundo, con el afuera, con los semejantes, con el otro. Adscriben a otro tipo de percepción espacial, que incorpora la idea de trayecto, noción sostenida por Paul Virilio como ideal de recuperación del espacio físico, psíquico y cultural relaciones que este autor considera perdidas a partir de la globalización tecnológica (1997: 159).

La “trayectividad” que postula Virilio como base indispensable de la relación entre sujeto y objeto es una noción que en *La ciénaga* se insinúa –parcialmente, quizás como única utopía– sólo en la generación de los niños y en los adolescentes, pero como energía sin dirección, fundamentalmente incontrolable y finalmente apropiada por la inercia. Entre los dos tipos de recorrido, hacia abajo por la ley de la gravedad con la anulación del tiempo, o el horizontal del trayecto infantil intempestivo como recuperación de la velocidad y del espacio dentro de las coordenadas temporales objetivas que demanda la existencia del mundo y la presencia del Otro, de los Otros, los personajes de *La ciénaga* quedan, sin embargo, atrapados entre la promesa de vida y una amenaza aterradora a esta plenitud. Así, en la tensión entre velocidad del

movimiento infantil y la lentitud de la materia, gana esta última. La materia se amontona, como el agua de la piscina fermentada, y se obstruye, pura acumulación de deshechos. En ese cúmulo de materialidades (en la materia de los cuerpos y de cosas arruinadas, en los juegos de los niños, en los hábitos de lenguaje, en los comportamientos decadentes), se manifiesta algo así como la prehistoria de una cultura, como si cada uno a su manera fuera la huella o el vestigio de ese pasado.

El pasado que en *La ciénaga* es, por todo lo que dijimos, un indicador psicológico antes que dramático, recurre también a la lengua para su evocación y el traspaso de parte de los adultos a las nuevas generaciones. “Los niños son representantes del paraíso”, dice Benjamin (*Pasajes*, Ms 470) hasta que recaen sobre él las imposiciones del lenguaje. “Los niños son presos políticos”, dice Deleuze más pesimista aún que Benjamin en ese aspecto de las herencias. Niños presos en esta película de versiones aberrantes de la transmisión, de un magma informativo incomprensible sobre vínculos y traiciones mutuas. En el sistema doméstico el lenguaje adulto se manifiesta sólo en la redundancia de órdenes, falsedades y mandatos contradictorios, que los niños resignifican en narraciones habitadas por imaginarios monstruosos.

Hasta llegar a la muerte de un niño. En realidad todo el film avanza con la prefiguración de esa muerte. Son los mismos niños los que hacen presente cotidianamente la muerte al experimentar con sus juegos ese enigma. Son los únicos que pueden jugar a ser cadáveres, a “hacerse el muerto”, a negarse a respirar, a ensayar poéticas paradójales de supervivencia o simplemente a una desintegración imaginaria que asume la muerte *como* verdadera: están todos en continuo roce con el riesgo de poner el cuerpo en el trayecto de una bala, de perderse, de ahogarse en el agua podrida de una piscina. Estos antecedentes en sucesivas escenas de la trama son los que verosimilizan la muerte final del niño, al convertir su crueldad casi arbitraria en “necesidad” dramática. En *La ciénaga* un niño muere, hecho brutal que la ficción recorta como irremediable en la atormentada novela familiar. El niño muere en silencio, sin lenguaje. Es una muerte sin imagen ni sonido, un hiato temporal en el fluir de las repeticiones cotidianas, una fractura que permanece fuera de la imagen (el encadenamientos entre planos se realiza en Martel como sustracción; el intervalo entre la acción de un plano y el siguiente anula cualquier reacción, o ésta rebota más lejos en la trama, como sucede en el corto *Rey Muerto*), e interrumpe abruptamente esa repetición, para iniciar tal vez otra pero desde la declinación generalizada de toda creencia o certidumbre.

5. Un Epílogo

El pesimismo y la cancelación de la idea de futuro es un tópico recurrente en el cine argentino actual – también en el cine global– realizado, como *La ciénaga*, en la bisagra de los siglos, o en la inauguración de uno nuevo. Traté hasta aquí de destacar, sin embargo, las elecciones narrativas de Martel, que, aún tomando a la familia como lugar de observación de la sociedad, elude la pinza de psicologismo y crisis moral tan común a ese programa y propone, en cambio, un abordaje que se deja descifrar como documento antropológico: edades y generaciones, hábitos y actitudes de hombres, mujeres, niños, como reveladores de modalidades heterogéneas del tiempo y sus ritmos (presente, pasado y futuro, detención, repetición, velocidades) en tanto clave formal de una poética, y, al mismo tiempo, cifra de la reproducción privada del trauma colectivo.

CONCLUSIONES

En el inicio de este trabajo me propuse explorar las modalidades de manifestación de lo político en producciones del cine argentino de las últimas dos décadas del siglo pasado y del nuevo milenio. El trayecto realizado entre épocas y obras me permitió establecer, a través del abordaje analítico de los films seleccionado, las transformaciones de la relación tendida entre el mundo filmado y su referente sociopolítico, histórico y cultural. También el desplazamiento de sentidos que la categoría de “lo político” tuvo en casi tres décadas en Argentina.

El contexto considerado fue el que se inició con la postdictadura en 1983 y la etapa iniciada con el nuevo siglo. Creo haber demostrado que entre estos dos momentos, el devenir histórico político y el del cine argentino se configuró con continuidades, renovaciones y/o rupturas (generacionales, gubernamentales, socioculturales) que tuvieron consecuencias éticas y estéticas. Comencé planteando como problema la relación entre política y estética: la política pensada en términos de asuntos públicos y en ese sentido con potencia de definición histórica y cultural, y la estética, que constituye su representación en el plano simbólico. Establezco a través de mis análisis que el vínculo entre estética y política ha estado presente en el contexto argentino por varias décadas, alcanzando resoluciones político-formales muy singulares. La interrelación que busqué dejar de manifiesto entre dispositivo y política, entre forma y política – en la que ninguno de los elementos de la ecuación actúa en forma aislada o autónoma– me llevó a destacar la cuestión de la memoria como operadora de la historia. Y también como eje articulador de los procedimientos visuales y representativos en el cine argentino. Demuestro en este sentido que la articulación de mundos discursivos en una trama sociopolítica profundamente afectada por el horror del exterminio de los setenta, impuso el sello de la memoria sobre la violencia acontecida a una parte sustantiva de la producción cinematográfica argentina. Entre un extremo y otro del arco tendido por la memoria, postulé como núcleos temáticos el peronismo y la profunda crisis político institucional de principio de este siglo. En mi investigación partí de la idea de que estas cuestiones (la memoria, el peronismo, lo social) interpelan el propio estatuto de la prácticas artísticas. También las categorías de análisis y los protocolos críticos, ya que su abordaje no podía restringirse a su tratamiento como tema. En el estudio de los films y de otras expresiones artísticas, creo haber dejado expuesto el

necesario pasaje de la obra como representación a la idea de las obras como construcción, como producción (y no re-producción) de sentidos.

Los familiares de las víctimas de la dictadura genocida recurrieron, en sus intervenciones públicas, a creativas formas de expresión en sus demandas de justicia. Con el abordaje de la intensa producción de lenguajes que desplegaron durante la postdictadura espero haber dejado en evidencia el repertorio notable de recursos y figuraciones públicas de la memoria. En ese muestrario, he destacado la actividad documental de los hijos de las víctimas (las películas *Los rubios*, de Albertina Carri, *Papá Iván* de María Inés Roqué, *El tiempo y la sangre*, de Natalia Bruschstein y en *Encontrando a Víctor*, de Alejandra Almirón, entre las principales) que afirman de este modo una fuerte presencia generacional para interpelar un tramo especialmente violento de la historia política como fueron los setenta, en la que la generación de sus padres fue protagonista. Si los hijos estuvieron ausentes de aquellas experiencias, sus películas permiten ser leídas desde una interrogación sin concesiones y como expresiones del recuerdo y el olvido que los involucra.

Además de considerar la memoria en sus expresiones discursivas y documentales testimoniales referidas particularmente a las consecuencias del terrorismo de Estado en los setenta, juzgo que el “sello de la memoria” opera en el imaginario colectivo argentino incorporando períodos históricos extensos, que en términos de causas y consecuencias preceden a la última dictadura y continúan hasta el presente.

En esa dirección, compruebo que entre los temas de una política de la memoria que hoy siguen en disputa figuran centralmente las narraciones en pugna sobre los años setenta. Dejo en evidencia además la importancia que en esa trama que liga historia y memoria, han adquirido las reconstrucciones del peronismo en la última década. Las películas ficcionales y documentales de autores identificados con esa perspectiva política me permitieron explorar esa fuerza política como fuente de mitos y conjunción de múltiples retóricas y descifrar su potencia de definición histórica y cultural en Argentina. Las películas realizadas de un extremo al otro del arco temporal comprendido en esta investigación (*Sur*, 1987 y *Argentina latente*, 2007, ambas de Fernando Solanas, *Perón. Sinfonía del sentimiento*, Leonardo Favio y *Pulqui. Un instante en la patria de la felicidad*, 2007, de Alejandro Fernández Moujan) y las pinturas de Daniel Santoro conforman un mapa temático y visual que repolitiza una estética, en conexión con procedimientos y temas (épicas obreras, poder de la técnicas,

felicidad comunitaria, diseño popular de imágenes, simbologías combatientes) y procedimientos.

En el marco del debate actual sobre el retorno histórico en el terreno del arte (retorno a temas, discursos e iconografías) en un tiempo en el que sentidos e ideologías parecen desmoronarse, sostengo con Hal Foster (2001) que antes que pensar en el esquema del antes y después, causa y efecto, origen y repetición, la acción artística de retomar alternativas del pasado convierte las limitaciones de estos modelos en una conciencia crítica de la historia a partir de una elaboración reflexiva. La perspectiva freudiana de la noción de *repetición* o acción diferida (aquella que resignifica posteriormente un trauma del pasado), entiende que si todo acontecimiento es experimentado la primera vez de manera traumática, recién en la repetición logra constituir una red simbólica. Esta formulación aplicada como metáfora para entender la operación retrospectiva de los cineastas arriba mencionados resultó productiva. A partir del dispositivo crítico que apliqué a la relación expresiva entre las cuestiones señaladas y la forma cinematográfica instrumentada por estos autores, demuestro que mientras Solanas apela al mito racionalista, Favio despliega todas las variantes del mito angélico, fundiendo el peronismo en un molde cristiano. El mito como montaje de relatos que aspiran a la verdad, define una de las posiciones en debate en Argentina respecto de las estéticas de alguna manera relacionadas con el peronismo. Desde un enfoque opuesto, las narraciones míticas —entendidas como una vía falsificadora de la realidad y como una de las herramientas ideológicas del “populismo”— forman parte de los argumentos destinados a impugnar las derivaciones actuales, tanto políticas como estéticas, relacionadas con aquel movimiento.

Consideré importante destacar que la noción de “populismo”, por su lado, noción que forma parte de disputas culturales centradas en diversas interpretaciones de este término, cuenta con antecedentes culturales connotados en Argentina y continúan operando en los debates culturales contemporáneos, con fuertes intervenciones destinadas a la descalificación ideológica de esta noción en el presente latinoamericano. Lo que me interesó poner de relieve a través de las películas analizadas es la correlación que su significado establece entre presupuestos políticos —en los cuales el peronismo es la clave de referencia para el caso argentino, con su específica caracterización de lo “popular”, y del “pueblo”— y su transferencia al plano estético. Es decir, que impugnaciones en el terreno político-ideológico respecto de esta cuestión involucran problemas estéticos que no se reducen sólo a la política.

Mi exploración enfatiza en el clima de revuelta popular que acompañó la crisis económica e institucional de 2001 y 2001, como punto medular de la realidad histórico política argentina de profundo impacto en el imaginario y en la memoria de la sociedad. Subrayo que de la crisis emergió un repertorio de escenas y formas visuales traducidos por distintos lenguajes estéticos (mediático, teatral, plástico y filmico), cuyas principales motivos de representación figurativa caractericé como “irrupción”, “cansancio”, “transmisión”, “identificación”, “precipitación”. Estos análisis contribuyen a recalcar que tales núcleos de significación –histórica y representacional– se enmarcan en la memoria, cuyas manifestaciones en lo personal y colectivo acentúo como uno de los rasgos políticos dominantes en los distintos géneros filmicos y otros lenguajes examinados.

La revuelta popular (la “pueblada”, como se califica estas manifestaciones en Argentina), se constituyó como figura de cruce de lo político y lo estético. Animada por un fuerte sentimiento antipolítico, configuró escenas que en el 2001 revelaron un síntoma –la rebelión controlada de las capas medias, la furia de los marginales– y a la vez ofrecieron una fotografía de la sociedad que inspiró imágenes significativas en la creación artística.

La revuelta misma es una figura de fuertes consecuencias políticas y estéticas, con su característica de “irrupción”. La irrupción, en su doble sentido de emergencia abrupta y de ocupación o invasión impensada, es un término con el que enmarqué y destaqué las latencias, obstáculos y paradojas como efecto cultural de las acciones políticas. Con el concepto de “imagen-síntoma” (Deleuze, 1987), por la que cuerpos, objetos y ruinas ofrecen en su literalidad un inventario óptico de la temporalidad y la experiencia de una etapa histórica), espero haber demostrado que la corporalidad forma parte de la “lógica figurativa” (Brenez, 1998) con las que los films argentinos de la nueva generación de cineastas construyeron las representaciones de la crisis. Es la lógica que rige, por ejemplo, la desmesura interna y externa de la serie carcelaria de Adrián Caetano (*Tumberos*), o la invención de formas figurativas de lo inerte en las películas de Lucrecia Martel.

Finalmente, busqué poner de manifiesto –también en los films de la nueva generación–, que en sus diversas opciones estéticas y temáticas aparecen invariablemente aludidos los universos familiares, más precisamente las problemáticas que se anudan y desanudan a través de las relaciones de filiación, de la relación padres-hijos (o hermanos-hermanas), como motor dramático de experiencias privadas y/o como

metáfora extendida de los avatares de la sociedad. Mis indagaciones a través del corpus elegido ayudaron a explicar cómo ingresa la política en lo privado y, a su vez, cómo el mundo privado puso de relieve la singularidad histórica argentina. El ejemplo de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo es el más claro acerca del protagonismo de los familiares de las víctimas de la violencia dictatorial en asumir las prácticas más audaces y novedosas de la política en sus demandas de justicia y estrategias de reconstrucción de la memoria. En el corpus fílmico considerado, lo ejemplifico a través del mundo calustrofóbico de desintegración familiar de las películas de Lucrecia Martel. La escena doméstica y las singularidades que la habitan no conforman en las películas de Martel modelos ni prototipos, pero en su conjunto devienen un dispositivo (estético) que pone en escena valores y climas del presente (histórico y político) de una comunidad.