

El desvío emocional frente a la memoria

BUENOS AIRES VICEVERSA (1996) de Alejandro Agresti

Bernhard Chappuzeau (Berlín)

RESUMEN: Alejandro Agresti concentra posiciones irreconciliables sobre los efectos tardíos de la dictadura militar en los años 1990 en escenas aisladas de víctimas, perpetradores y espectadores que se vinculan con los mismos espacios públicos de la gran ciudad en los tiempos del neoliberalismo. Este artículo propone una reinterpretación de BUENOS AIRES VICEVERSA (1996), en especial acerca de la dramatización y el papel del espectador, aplicando la investigación sobre el giro subjetivo y la latencia del pasado a la configuración escénica específica.

PALABRAS CLAVE: drama; Agresti, Alejandro; Cassavetes, John; latencia; Weigel, Sigrid; giro subjetivo; Sarlo, Beatriz

Entre el melodrama y el cine político: el itinerario incierto de un personaje polémico

La filmografía de Alejandro Agresti, un protagonista de la generación intermedia, encajada entre el cine político revolucionario de los años 1960 y 1970 y la generación del nuevo cine independiente a partir de la apertura del festival Bafici en 1999, está marcada por el vaivén entre sus sedes productivas, primero entre los Países Bajos y Argentina, y luego entre Argentina y EUA. A lo largo de los últimos 30 años, desde la posdictadura hasta la actualidad, Agresti sigue un itinerario incierto entre el cine político, el nuevo cine antindustrial y el cine comercial de género (comedia, drama, melodrama). La aclamación de BUENOS AIRES VICEVERSA (1996) y VALENTÍN (2002) contrasta con críticas muy duras de otras obras, estrenos extremadamente postergados en algunos casos y declaraciones polémicas del mismo cineasta contra la presunta hipocresía y falta de imaginación de sus colegas. Las múltiples presentaciones y entrevistas en *Página 12* muestran una imagen impresionante de este proceso controvertido. El último ejemplo hasta la fecha sobre este cineasta “volcado en el campo del cine argentino”¹ queda plasmado a través del

¹ Alan Pauls, “Cine, Literatura, Buenos Aires... y viceversa”, *laFuga* (2005), consultado el 30 de junio 2016, www.lafuga.cl/cine-literatura-buenos-aires-y-viceversa/477.

diagnóstico hecho a su última película, *MECÁNICA POPULAR* (2015), donde se afirma que “atrás unos treinta años en términos de representación y algo más de un siglo en lo ideológico”².

La discusión sobre el valor de *BUENOS AIRES VICEVERSA* para la “historización y la politización del sujeto”³ después de la dictadura está vinculada con la polarización en los ámbitos productivos de la época de transición⁴, la continuidad de la dimensión simbólico-cultural del cine político⁵ a pesar de la distancia del Tercer Cine⁶, los textos políticos de Agresti sobre la aniquilación del pensamiento de una generación⁷ y, sobre todo, con el discurso sobre la memoria de dos personajes comentaristas en los primeros largometrajes *EL AMOR ES UNA MUJER GORDA* (1987) y *BUENOS AIRES VICERVERSA*. Sus enunciados representan al director en estructuras monológicas que luego denuncia Gonzalo Aguilar como moralejas pedagógicas al “bajar línea” e instalar un “personaje ético” monolítico e irrefutable fuera de la película.⁸

La “dimensión social del espacio de la ciudad neoliberal” forma la contraparte de este discurso sobre las dinámicas en la sociedad argentina de la

² Ezequiel Boetti, “El mundo fue y será una porquería, ya lo sé”, *Página 12* 28 de junio de 2016, consultado el 30 de junio 2016, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-38681-2016-04-28.html.

³ Christian Gunderman, “Filmar como la gente: la imagen-afección y el resurgimiento del pasado en ‘Buenos Aires viceversa’ (1996) de Alejandro Agresti”, en *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*, ed. por Ana Amado y Nora Domínguez (Buenos Aires: Paidós, 2004), 85–109, aquí 91.

⁴ Véase la contraposición “Lo malo, Lo nuevo” en la portada de la revista *El amante* 40 (1995) donde se critica duramente a los clásicos del cine de autor tomando como ejemplo *NO TE MUERAS SIN DECIRME ADÓNDE VAS* (1995) de Eliseo Subiela y se elogia la compilación de cortos *HISTORIAS BREVES* (1995), como promesa de la nueva generación de estudiantes de cine.

⁵ La interpretación de Gunderman se corresponde con la continuidad del cine político entre los años 1980 y la primera década de 2000, según Ana Amado, por “considerar el cine desde su propuesta ética (la justicia)”: Ana Amado, *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 11.

⁶ En los años 1990 surge una contraposición al cine de la posdictadura y los documentos del Tercer Cine antes de la dictadura en las formas de evitar narraciones alegóricas y mostrar (no interpretar) historias cotidianas indeterminadas con un estilo errático de presentación. Véase Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006), 23–31, 135–46, en comparación con los manifiestos del cine político en Susana Velleggia, *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano* (Buenos Aires: Altamira, 2009), 171–3.

⁷ Alejandro Agresti, “El suicidio de una palabra”, en *Testimonios a 25 años del golpe: nunca más*, ed. por Gustavo Fascowickz (Buenos Aires: Página 12), 22–9.

⁸ Véase Aguilar, *Otros mundos*, 26, sobre la forma de “dar lecciones” en *EL AMOR ES UNA MUJER GORDA*.

época que proponen la descodificación de estructuras simbólicas para leer la película como advertencia sobre el “costo social de las amnistías (Ley de Obediencia Debida, Ley Punto Final)”⁹. Esta dimensión social fue concebida, según las convenciones del cine de la mirada dentro de un estilo fragmentario y una continuidad de ciertos espacios públicos transitorios de la gran ciudad, caracterizados por Marc Augé [1992]¹⁰ como espacios de anonimato saturados de sobremodernidad. De esta forma se destacó la reflexión sobre la interacción entre el pasado de la dictadura y el presente “de la violencia de la sociedad neoliberal, heredera y continuadora del Proceso” (de Reorganización Nacional)¹¹ que fue proclamado por los militares el día del golpe de Estado en 1976.

El estilo fragmentario de *BUENOS AIRES VICEVERSA* descompone el melodrama tradicional bajo la experiencia de la familia truncada por la desaparición forzada, la tortura y el asesinato de miles de personas en el país. Muchos jóvenes sufren de ser huérfanos o de estar aislados de sus familiares, lo cual se refleja por medio de “un nomadismo que los arranca de los hogares”¹². Las cuatro unidades temáticas centrales están situadas en un albergue transitorio (el “telo” argentino cuyas habitaciones se pagan por turnos), un comedor de una casa privada con televisor, los espacios transitorios de las calles y un *shopping mall*, donde se cruzan de una forma accidental o se miran de lejos los personajes, como en una novela de la gran ciudad a partir de los años 1920 y 1930. Sus enfoques siguen sobre todo los caminos de tres jóvenes y sus conocidos: Daniela (Vera Fogwill), la hija de desaparecidos que toma contacto con los padres de una desaparecida y graba a personas y escenarios de la ciudad para ellos, Damián (Nicolás Pauls), un supuesto hijo de desaparecidos y “botín de guerra” que aparece como un chico extraviado en una familia de supuestos simpatizantes de la dictadura y que trabaja como recepcionista en el albergue transitorio, y una chica ciega (Laura Melillo) en plan de separación

⁹ Adriana Bergero, “Front-stage/back-stage: segundas vidas en la dimensión social del espacio de la ciudad neoliberal. ‘Oído absoluto/Buenos Aires viceversa’”, *Amerika: Mémoire, Identités, Territoires* 9 (2013), consultado el 30 de junio 2016, www.amerika.revues.org/4440, s. pag., párr. 30.

¹⁰ Marc Augé, *Los ‘no lugares’ espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona: Gedisa, 2005).

¹¹ Gunderman, “Filmar como la gente”, 87.

¹² Ana Amado, “Potencias del afecto: el melodrama familiar en América Latina”, en *Escrituras de la diferencia sexual*, ed. por Raquel Olea (Santiago de Chile: LOM, 2000), 89–100, aquí 91.

de su novio y que tiene que defenderse de un hombre, identificado como el tío de Damián y vigilante en el *shopping*, que se aprovecha de ella.

Sin embargo, Agresti no se conforma con este enfoque de la juventud en conflicto con la generación involucrada en los tiempos de la dictadura o que se encuentra a una distancia no transitable de ella, que es sin duda el enfoque protagónico en el cine independiente emergente, a partir de la ópera prima RAPADO (1992) de Martín Rejtman. La cuarentona adicta a los peores programas de televisión (Mirta Busnelli) y su técnico (Carlos Roffé) que le arregla el televisor (el alter ego constante de Agresti que pronuncia los monólogos políticos ya mencionados) representan dos contrapuntos, comediante y melancólico, y están acompañados por temas musicales típicos del cine popular que alteran y desestabilizan el planteamiento dramático. En efecto, el *collage* y su mediatización resisten la contextualización histórica que postuló Gunderman como un “filmar como la gente”, al identificar un estilo similar al cine directo revolucionario dedicado a las “caras del pueblo”, que se proponía penetrar “la realidad misma” de la gente pobre con la “estética del hambre” de Glauber Rocha.¹³ La película nos sigue confrontando con una serie de elementos que estorban debido al discurso sobre los medios y la identificación con ellos, a una cámara subjetiva en movimiento continuo con actuaciones de una improvisación estudiada, a grabaciones documentales de la pobreza combinadas con el *Adagio para cuerdas* (1938) de Samuel Barber, a espacios escénicos saturados de elementos sumamente artificiales en los momentos cruciales del desenlace dramático.

La fricción entre los elementos y las posturas irreconciliables destacan siempre la puesta en escena, es decir, la escenificación que alude al contacto entre el pasado y el presente, sin aclarar esta relación. Es significativo que las dos escenas más llamativas de la película en la crítica estén siempre relacionadas con la memoria colectiva de la dictadura aun cuando esas escenas no desarrollen un discurso sobre esta relación o una repetición del pasado. El encuentro entre el vigilante del *shopping* y la chica ciega, en el que el supuesto ex colaborador de la dictadura la engaña, acosa y humilla en extremo, pero sin forzarla físicamente, establece en la mirada interna del espectador un acto de tortura, un abuso relacionado con las salas de tortura de los centros clandestinos de detención, fuera de un tiempo y contexto reales. Se produce una extraña coincidencia entre la organización del espacio, la dramaturgia y la actuación que proporcionan este desplazamiento mental. Otra coinciden-

cia semejante produce la escena del “gatillo fácil” del vigilante en el *shopping* contra un niño callejero indefenso, Bocha (Nazareno Casero), al que Daniela llega a conocer en sus grabaciones de la ciudad. La coincidencia de la gran mayoría de los personajes en el mismo momento lleva a la condensación del discurso político sobre las continuidades institucionales después de la dictadura, el ocultamiento indebido de los medios cómplices y la pasividad inevitable de los espectadores frente a los impulsos de los ex perpetradores y su impunidad en el presente de los años 90. Sin sumarse a la interpretación melodramática de otros críticos, resalta en la interpretación de Adriana Bergero el “poderoso marcador emocional” frente a la “cognición sensorial/afectiva acerca de qué merecerá el abrazo de nuestras emociones”¹⁴. BUENOS AIRES VICEVERSA no solo nos confronta con diferentes registros (la fragmentación que representa la ciudad fragmentada) y una exageración del desorden (los no lugares de la ciudad neoliberal), sino también con lógicas de segregación y dramatización del cuerpo grotesco que exceden del orden de representación.

La breve observación de marcadores emocionales y elementos cognitivos relacionados con la orientación sensorial del espectador (que finaliza el estudio de Bergero) abren un campo de estudio que somete la construcción de realidad en BUENOS AIRES VICEVERSA a un experimento con la dinámica del cuerpo en relación con el espacio y la dramaturgia. Escenificar y abrir un espacio de la imagen mental no implica necesariamente una reflexión distante, una experiencia procesada, como aclaran las apelaciones ambiguas de las imágenes que muestran al mismo tiempo su artificialidad. El texto presente se propone un análisis de esta actuación, puesta en escena y su montaje específicos, para reflexionar sobre su contribución al nuevo “laboratorio de ideas”¹⁵ que surge en el cine argentino a finales de los años 90, a partir de la apertura del Bafici, y fortalece las relaciones entre las estéticas del cine independiente emergente a nivel internacional. Este cambio de perspectiva permite la reconsideración de la dramaturgia relevante que establece el modelo de John Cassavetes en la obra de Agresti para la realización de BUENOS AIRES VICEVERSA.

¹⁴ Bergero, “Front-stage/back-stage”, s. pag., párr. 33.

¹⁵ Sergio Wolf, “Introducción”, en *Cine argentino: estéticas de la producción*, ed. por Sergio Wolf (Buenos Aires: Bafici, 2009), 7–11, aquí 8.

¹³ Gunderman, “Filmar como la gente”, 96–7.

La superficie perceptible y el concepto de turbulencia en BUENOS AIRES VICEVERSA

Agresti siempre ha expresado su profunda admiración por el cine de Cassavetes y su método de improvisación en el trabajo con los actores.¹⁶ El cine de Cassavetes fue rechazado durante los años 60 y 70 hasta recibir primeros reconocimientos en los años 80 y 90. La publicación de Ray Carney (1994), cinco años después de la muerte de Cassavetes, es decisiva en nuestro caso porque estimula, hacia 1995 por primera vez, la consideración detallada de los conceptos estéticos del cineasta estadounidense a nivel internacional y lo convierte en un modelo destacado del cine independiente emergente.¹⁷ El mayor rasgo común entre ambos es el reemplazo del cine narrativo por un cine perceptivo dedicado a la emergencia del instante.

La interpretación de Carney aclara que el cine de Cassavetes no se distingue por el surgimiento de singularidad expresiva, sino por ser siempre un cine opositor a las tendencias narrativas de su tiempo. De esta forma, Cassavetes se opone al cine de la mirada (del “point of view shot”), representado entonces en la teoría del cine por el modelo de Alfred Hitchcock. La intersubjetividad del cine de la mirada se basa en el concepto general del cine estadounidense del siglo XX sobre la creación del carácter central como centro organizador de la narración y convención expresiva. Todos los elementos están vinculados íntimamente con el campo perceptivo, el conocimiento y el cuadro emocional de los protagonistas: “We see through their eyes and experience what they experience”¹⁸. Dentro de la estructura se garantiza siempre un orden relacional. El espectador permanece informado a pesar de todos los cambios y conexiones erróneas de la trama. Por el contrario, Cassavetes rechaza este acceso de plano y reemplaza el cine de acción (“event driven”) por una puesta en práctica (“appreciation of acting”)¹⁹. Se perciben superficies

¹⁶ Como un ejemplo entre otros menciono la portada “Yo amo a Cassavetes: Alejandro Agresti y Seymour Cassel: una conversación bajo influencia”, *Haciendo Cine* 18 (2000). Se supone que el parentesco imaginario con el cineasta estadounidense corresponde también a su posición sumamente conflictiva en sus ámbitos de producción respectivos.

¹⁷ Ray Carney, *The Films of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism, and the Movies* (Cambridge: Cambridge University, 1994). Muchos aspectos de la obra de Cassavetes se discuten de nuevo recientemente. Véanse también los comentarios sobre las publicaciones sobre Cassavetes, su personalidad conflictiva y la repercusión actual de su cine en Jonathan Rosenbaum, “Reviews of Five Books About John Cassavetes”, consultado el 30 de junio 2016, www.jonathanrosenbaum.net/2016/01/reviews-of-five-books-about-john-cassavetes, s. pag.

¹⁸ Carney, *The Films of John Cassavetes*, 77.

¹⁹ Carney, *The Films of John Cassavetes*, 100.

de caracteres, elementos de ambientación independientes y dinámicas entre los cuerpos y sus entornos que ya no cuentan una historia, sino remiten a estados de ánimo aislados. Para seguir la película, el espectador tiene que dedicarse a cada instante dentro de un conjunto heterogéneo y accidental percibido como turbulento: “Cassavetes’ fundamental cinematic effort is to hold the viewer on the turbulent perceptual surfaces of life and prevent him from diving beneath them into calmer conceptual depths”. La estrategia de atención (“second-by-second progress”) produce un cortocircuito inconsistente entre los sentidos del espectador y el sentido de la escena: “to bring him to his senses by keeping him in the realm of the senses”²⁰.

El rechazo del establecimiento de la escena, su continuidad expresiva y ordenamiento simbólico (“Cassavetes abrogates conventional ‘establishing practice’) favorece una corporeidad instantánea (“embodiment”) que resiste el análisis intelectual: “It won’t hold still long enough for us to take a conceptual snapshot of it. [...] In the face of such robust, concrete physicality, thought is stymied; feeling is the only human capacity quick and capacious enough to deal with this material”²¹. La capacidad creativa en el ejercicio de improvisación del actor llega a un estado de abandono del personaje en relación consigo mismo y con el mundo, por lo cual se produce un modo no formulado del ser: “identity shimmers. It fluctuates with possibility, without stabilizing itself around any fixed role or stance. The self is put in process. It represents less a formulatable identity than a capacity of energetic movement away from identities”²². El brillo ambiguo de las superficies se convierte en el acontecimiento más importante y las dinámicas del movimiento ya no llevan a la identificación del espectador.

La noción de asalto en la pérdida del control intelectual establece en la obra de Cassavetes un síntoma decisivo del estado de ánimo en parejas acomodadas de la clase media a partir de los cambios político-sociales en los años 1960: “Cassavetes’ work is about intellectual pattern breaking and emotional opening”²³. Las interacciones ilógicas y sumamente vitales en las escenas de Cassavetes están encerradas en los espacios privados de las parejas. Su brusquedad ilimitada y no simultánea en su compromiso con el instante amplía sobre todo las relaciones personales. En cambio, la fluidez performativa en BUENOS AIRES VICEVERSA está vinculada con el espacio público y sus lugares

²⁰ Carney, *The Films of John Cassavetes*, 78.

²¹ Carney, *The Films of John Cassavetes*, 84.

²² Carney, *The Films of John Cassavetes*, 100.

²³ Carney, *The Films of John Cassavetes*, 114.

transitorios marginales. Las nociones de performatividad y perceptibilidad están íntimamente ligadas con su localización. Las superficies turbulentas de Agresti cuestionan la responsividad de la imagen audiovisual dentro del espacio intermedio entre el pasado de la dictadura y el presente de una sociedad amnésica.

Los procedimientos de actuación y filmación tomadas del cine de Cassavetes caracterizan el albergue transitorio Venecia, como un espacio céntrico y aislado, invisible para la gran mayoría y solo identificado para ciertas personas informadas, con una serie de particularidades que aluden al discurso sobre la puesta en escena del erotismo en los años 70. Un espacio separado de lo común aparece, como en los estudios de Roland Barthes, como un lugar inviolable, articulado por sus sesiones dentro de las habitaciones temáticas, sometido a operadores de frases, teatralizado en cuanto a una presencia del escenógrafo.²⁴ Es un “espacio otro” en la heterotopía de Michel Foucault, con una sistemática de apertura y cierre, cuyo ilusionismo denuncia el espacio real “como más ilusorio todavía”²⁵. Daniela y su novio Mario, hijo del dueño, ocupan este territorio con la capacidad de entusiasmo de los jóvenes, sonriendo a los espejos, jugando con el equipamiento de la habitación. La *performance* espontánea en el baño se agiliza con una cámara subjetiva, el cambio frecuente entre el plano de conjunto y el primer plano, el salto de imagen y el zoom. La inestabilidad de los momentos entre la pareja apoya una disposición positiva, un trato equiparado y cariñoso entre ellos que permite también el intercambio de la posición de las personas en la imagen y un cruce del eje escénico sin una pérdida del balance.

Poco tiempo después introduce el énfasis carcelario y vigilante de las imágenes del Venecia, el discurso sobre el poder y la disciplina que postula Foucault como un carácter permanente y omnipresente en la aplicación de la cárcel a otras instituciones: “la disciplina no puede identificarse ni con una institución ni con un aparato. Es un tipo de poder y una modalidad para ejercerlo, implicando todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos”²⁶. El recepcionista del Venecia pincha las conversaciones y los gemidos de diferentes parejas por medio de un dispositivo de escucha. La vigilancia, el pasillo oscuro con música irritante, las puertas cerradas con ventanilla pasaplatos y una cantidad considerable de cables evocan la mutación constante

entre el albergue y un centro clandestino de detención. La sensación de encerramiento detrás de las puertas es decisiva. Se separan los interiores y los exteriores mientras que el único umbral transitable consiste en el control del panóptico armado por el dispositivo técnico fuera del dominio de las personas que entran en las habitaciones. Esta es la disposición para el encuentro del tío de Damián con la chica ciega, a quien atrae el viejo con falsos pretextos para que se meta en una habitación del albergue, como una niña atrapada. La coreografía de humillación a continuación está organizada en un triángulo constante entre el sobrino recepcionista que intercepta la escena en la habitación sin intervenirla, el tío que repite una situación de humillación del pasado (“me recuerdas a esa zurdita”, “tenía todas que quería yo, teníamos a todas, y nos la pasábamos una por una”) y la ciega que pasa de la irritación y el miedo a la comprensión y la rabia contra el agresor al que supuestamente luego reconoce como ex colaborador de un centro clandestino de detención en los tiempos de la dictadura militar.

La estructura de la escena y la *performance* de los actores son más que irritantes desde el inicio hasta el final. El acto introductorio del lavado de manos excesivo en el baño llama la atención como un trastorno obsesivo-compulsivo del tío que luego no se corresponde con sus acciones. En lugar de llevar a la chica a una posición sumisa o servil empieza con el juego de la gallina ciega, haciendo payasadas y brincando alrededor de ella, en una alusión grotesca al cine de John Cassavetes y de Luis Buñuel. Ella le pide su bastón y él la llama con ruidos, movimientos del bastón en el aire y al final empieza a peinarla mientras que el registro de su habla intercala los deseos (“dame un besito”) en una serie de insultos (“hija de puta, zurda de mierda”). A pesar de la confusión, por el uso del primer plano y plano detalle con pocos planos de conjunto dentro del movimiento continuo en un escenario medio oscuro, Agresti deja clara siempre su preferencia por mantener un eje del escenario y una distribución fija de la imagen, a pesar de las posiciones múltiples de la cámara: el hombre agresor a la izquierda y la ciega indefensa a la derecha. Se mantiene un orden sensorial entre la posición agresora y la posición reactiva a pesar del tumulto. Aquí podemos notar la mayor influencia de la improvisación estudiada en el cine de Cassavetes. Cassavetes siempre establece ciertos patrones para las posturas de sus personajes, a pesar de la falta de un argumento, el vaivén de emociones mezcladas y los cambios frecuentes del eje de la cámara. En BUENOS AIRES VICEVERSA la corpulencia del agresor con la camisa sudada y la risa ofensiva contrastan con la delgadez

²⁴ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Madrid: Cátedra, 1997), 10–2.

²⁵ Michel Foucault, “Los espacios otros”, *Astragalo* 7 (1997): 84–91, aquí 90.

²⁶ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002), 218.

y postura moderada e introspectiva de la mujer. La luz puntual agudiza la situación con una acentuación de los perfiles.

Al mismo tiempo se intuye una derivación asociada con lo no dicho, un discurso no pronunciado ni referido a un fuera de campo (la sensación de la habitación cerrada sin ventana o puerta frente a una multitud de espejos). El conflicto abre un espacio paralelo entre el juego de poder relacionado con otro tiempo (la pregunta repetida del agresor: “¿Quién crees que soy yo?”) y la rendición del joven espectador cómplice que sigue escuchando sin intervenir en la escena en un montaje paralelo. La ciega empieza a gritar y demoler los espejos (“¿Dónde estás, hijo de puta?”) en presencia del agresor que pierde su posición dominante y se rinde mientras que Damián se pierde en un estado melancólico que se extiende después a una visita de un parque de juegos infantiles (el presentir de la infancia robada). Agresti agrupa una serie de escenas por medio del *Adagio para cuerdas* de Barber, que introduce también el largo monólogo de su alter ego (“Yo no fui”) con la parálisis depresiva del intelectual, pero termina con la participación de la ciega en una manifestación de los jueves de las Madres de Plaza de Mayo y cierra con el plano de la pancarta “La única lucha que se pierde es la que se abandona”. La unidad escénica asociada con la música deja confluír una polifonía de posiciones y actitudes irreconciliables.

Con una cierta alusión a los dispositivos de vigilancia de los centros clandestinos de detención provoca la puesta en escena de Agresti una serie de desaciertos. Aparte de pocos indicios sobre el pasado, este no se puede recuperar ni tampoco aclarar su relación con un presente absurdo que provoca estados melancólicos de parálisis. El escenario impide el desarrollo de un argumento por parte del espectador, quien se pierde entre los indicios y solo percibe estados de ánimo cambiantes, elementos violentos que no terminan en una violencia pronunciada, el surgimiento de emociones que no se cumplen, el temor constante no dirigido a un objeto concreto. Un desplazamiento entre tiempos y espacios estrictamente separados socava los diferentes discursos implicados: el discurso de la memoria histórica (verdad y justicia), el discurso de poder y erotismo (Barthes, Foucault), el discurso de los espacios transitorios de anonimato no relacionales ni idénticos (Augé).²⁷ Cada construcción cede ante una mezcla de operaciones que exige la atención instantánea del espectador en cada momento. La única constante en la dinámi-

²⁷ La orientación consumista y no relacional (la soledad y similitud de las personas no identificadas) en Augé, *Los ‘no lugares’*, 106–7.

ca escénica en el albergue transitorio es la sensación del espacio cerrado y su anticipación por medio de un acto indebido: la complicidad con la persona *bystander* que aprovecha un dispositivo de vigilancia sin tomar medidas. La puesta en escena del recepcionista Damián cuestiona el buen lugar del espectador que se acerca a Damián por fuera del vidrio y se convierte al mismo tiempo en un reflejo del personaje del otro lado del vidrio de la recepción, donde está conectado con los sucesos en la habitación. Se establece una relación incómoda con Damián que flota entre la abstención y la conformidad. El argumento de *BUENOS AIRES VICEVERSA* está concentrado en la posición del espectador.

Acerca del giro subjetivo en los estudios sobre la memoria y su relevancia en *BUENOS AIRES VICEVERSA*: hacer perceptible lo no descriptible y lo no discutible

Posteriormente al tiempo del estreno de *BUENOS AIRES VICEVERSA* e independientemente del discurso sobre la (des)memoria de la dictadura militar en Argentina surge a finales de los años 90 en los estudios culturales un vínculo entre el concepto de memoria de Walter Benjamin, basado en la figura del trauma en *Más allá del principio de placer* [1920] de Sigmund Freud, y en nuevos resultados de estudios psicológicos sobre el impacto latente de los traumas de la Shoah en las generaciones posteriores. La figura freudiana niega la consolidación de las huellas del pasado y observa en cada escritura sobre el acontecimiento una sobreescritura como síntoma del trauma, sin permitir el acceso a su interior, el vacío reemplazado por una sobrecarga en la excitación del cuerpo. En los estudios culturales emerge una disposición empática hacia los fenómenos transgeneracionales que convierten esta disposición somática personal en un entrelazamiento de las generaciones. La construcción de lo no descriptible y lo no discutible ya no se debe a un acto de reflexión distante o a una reconstrucción crítica al comprender y valorar la incapacidad de desarrollar un diálogo constructivo después de las atrocidades del pasado, cuya latencia sobrepasa las generaciones involucradas.²⁸ La noción de

²⁸ La influencia del trauma como modelo cultural de interpretación surge en los estudios culturales con los escritos de Sigrid Weigel, que aplica la lectura de Sigmund Freud en la estética mediática de Walter Benjamin: Sigrid Weigel, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin: una relectura* (Buenos Aires: Paidós, 1999), 192–3. Su vínculo con la psicología se basa en las observaciones de Dan Bar-On después de dos décadas de trabajo con tres generaciones afectadas por la Shoah. Bar-On enfatiza en los aspectos generales que resultaron de este proceso de investigación en comparación con otros casos traumáticos que muestran los mismos me-

melancolía se convierte en un modo controvertido, amenazante y salvador, con una función paradójica entre el aislamiento y la comunicación.²⁹

La transgresión ética acerca de la solidaridad fallida se comunica a través de silencios que se transmiten entre las generaciones. El reconocimiento de la inaccesibilidad de la historia traumática se enfrenta a un modo de abandono surgido en el trauma de una persona (“departure”) que se relaciona con los oyentes y se dirige también a ellos, como dice Cathy Caruth: “history, like the trauma, is never simply one’s own [...] history is precisely the way we are implicated in each other’s traumas”³⁰. En un proceso de poshistoria, frente a lo irrepresentable en los silencios subraya Sigrid Weigel el nexo entre las generaciones y enfatiza en un contacto sensible, más allá de la representación discursiva. La mezcla de aspectos corporales y simbólicos, una universalización del trauma, un acceso fantasmático y la mezcla de constelaciones víctima-victimario con relaciones sexuales (tal como lo sugieren escenas de BUENOS AIRES VICEVERSA) proyectan un campo de investigación intenso en los años 1990:

Donde la historia está traducida a la genealogía generacional, en el transporte de huellas mnémicas en el inconsciente de las generaciones, se les atribuye claramente una importancia especial a las formas de simbolización cuyas imágenes retoman la figura de la reproducción. No es casual que el dinero, las carreras y otros *affaires* sean en este sentido el foco de atención cuando hoy hay discusión en la memoria de poshistoria.³¹

canismos: Dan Bar-On, *The Indescribable and the Undiscussable: Reconstructing Human Discourse After Trauma* (Budapest: Central European University, 1999).

²⁹ Tomando como ejemplo los escritos de Primo Levi en relación con el seminario de Jacques Lacan sobre el objeto perdido, la melancolía representa un proceso de desintegración personal, apoyo necesario para seguir viviendo y un síntoma de una transgresión ética: “to have failed in his duty with regard to human solidarity”. Geneviève Morel, “Testimony and the Real (Psychoanalytical Elucidations)”, en *Trauma und Erinnerung = Trauma and Memory: Cross-Cultural Perspectives*, ed. por Franz Kaltenbeck y Peter Weibel (Wien: Passagen, 2000), 113–29, aquí 124.

³⁰ Cath Caruth, “Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History”, *Yale French Studies* 79 (1991): 181–92, aquí 192.

³¹ Sigrid Weigel, “Télescope en el inconsciente: sobre la relación entre el trauma, el concepto de historia y la literatura”, publicado en alemán: “Télescope im Unbewussten: zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur”, en *Trauma: zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, ed. por Elisabeth Bronfen, Birgit Erdle y Sigrid Weigel (Köln: Böhlau, 1999), 51–76, aquí 76: “Wo Geschichte in die Genealogie von Generationen übersetzt ist, kommt beim Transport von Erinnerungsspuren im Unbewussten der Generationen offensichtlich jenen Symbolisierungsweisen eine besondere Bedeutung zu, deren Bilder an die Figur der Fortzeugung anschließen. Geld, Karrieren und andere Affären stehen insofern

La cita de Weigel, tomada de un contexto lejano de la situación del liberalismo tecnocrático y la legislación a favor de la impunidad en Argentina, aclara que la relación con los mercados neoliberales y su influencia en los motivos sobre la medialidad de la memoria a nivel global no es casual ni dependiente de una constelación nacional. La película BUENOS AIRES VICEVERSA se sitúa en un discurso multilateral que transforma en los años 90 el concepto clínico del trauma en un concepto cultural con mayor relevancia de la figura de la latencia en la construcción de diferentes memorias.

Beatriz Sarlo es una de las primeras investigadoras que aplica esta conciencia del giro subjetivo a una revisión crítica del testimonio en Argentina para aclarar las homologías en la construcción de las memorias y destacar las diferencias y falsas analogías históricas con la memoria de la Shoah.³² Frente al padecimiento, la experiencia no produce un conocimiento más profundo acerca del estado límite. La aplicación consciente de la inflexión imaginaria y el desplazamiento del punto de vista representan complementos indispensables para la construcción crítica:

Para conocer, la imaginación necesita ese recorrido que la lleva fuera de sí misma, y la vuelve reflexiva; en su viaje, aprende que la historia nunca podrá contarse del todo y nunca tendrá un cierre [...], la narración así pensada no podría sostener una identidad ni una tradición, tampoco dotar de legitimidad a una práctica. No cumple funciones de fortalecimiento identitario ni de fundación de leyendas nacionales. Permite ver, precisamente, lo excluido de las narraciones identitarias reivindicadas por un grupo, una minoría, un sector dominante o una nación. La óptica de esta historia no es lejana sino desplazada de lo familiar: como lo sugiere Benjamin, es la óptica de quien soporta el desplazamiento del viajero, que abandona el país de origen.³³

El temor de Sarlo frente a una “imaginación que se establezca demasiado firmemente ‘en casa’, y lo reivindique” se refiere a un estado temporal de la memoria de la dictadura militar en Argentina en los tiempos de BUENOS AIRES VICEVERSA y los años posteriores. La posición solitaria e intransigente de Agresti a mediados de los años 1990 se puede asociar con el pensamiento nómada que refleja Sarlo como una posición prometedor para la construcción de la memoria. La desconfianza del presente y la falta de testimonios

nicht zufällig im Rampenlicht, wenn es heute Streit gibt im Gedächtnis der Nachgeschichte”.

³² Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005), 46–7. Se basa en: Hugo Vezzetti, *Pasado y presente* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002).

³³ Sarlo, *Tiempo pasado*, 54–5.

más allá de la propia experiencia (la posición frágil y dudosa de la generación intermedia) resulta de una desconfianza de la relación con el pasado y el olvido, tal como muestra el conjunto de escenas relacionado con el escenario del albergue Venecia y sus diferentes constelaciones. El espacio cambiante y su mediatización compleja presentifican una confluencia de resonancias de discursos y posturas irreconciliables y una coexistencia de tiempos y espacios estrictamente separados en los discursos sociales, como ya se resume en el análisis de las escenas.

La elaboración de las experiencias traumáticas rodea, como dice Leonor Arfuch, a lo indecible en condiciones temporales, dependiendo del modo de la latencia: “hay, como es sabido, temporalidades de la memoria, cosas que solo pueden aflorar paulatinamente, a medida que pasan los años y la distancia atenúa la angustia, libera el secreto o la prohibición”³⁴. Al mostrar sus condiciones dudosas, BUENOS AIRES VICEVERSA remite a una investigación incierta del pasado y su influencia en el presente que sobrepasa claramente un mero complejo de síntomas de la desmemoria en los tiempos del neoliberalismo. El acto de cuestionar las condiciones de la construcción de la memoria no termina en una nueva postura ideológica. En este sentido, la película representa una contraparte importante del cine de la segunda generación que se destaca por su forma de no “interpretar” o “concientizar” la historia.³⁵ Lejos de la manifestación de identidades posdictatoriales de la transición, ese cine de segunda generación propone un presente opaco y ambiguo, donde el pueblo y su pasado permanecen inaccesibles, como dice Gonzalo Aguilar.³⁶

Dan Bar-On aclara que los hechos silenciados crean siempre un marco propio de legitimidad cuya verdad histórica puede quedar en el olvido y, sin embargo, pueden convertir el patrón de silenciamiento en una verdad no narrativa que forma parte del comportamiento, la relación con el entorno y su percepción, tal como se propone en la puesta en escena de Agresti:

In order not to see [an embarrassing picture], [a person] has to have some loose contact with its location, so he may know where not to look. This kind of loose contact is based on a certain mixture of structure and randomness, just like knowing and not knowing at the same time. The analogy is a picture (frame of mind) which has to remain out of sight (discourse). One keeps

³⁴ Leonor Arfuch, *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013), 25.

³⁵ Véase Aguilar, *Otros mundos*, 23–8, sobre la ruptura con la narrativa de los años 1980.

³⁶ Aguilar, *Otros mundos*, 143–57.

away from it but also close enough to it, through the boundary area of sight (discourse) itself.³⁷

En la relación víctima-victimario, las consecuencias negativas de la víctima suelen ser irreversibles al separar lo discutible de lo no discutible en un diálogo focalizado en cómo excluir los hechos silenciados. Estos silencios se transmiten a la generación posterior sin poder aclararse. La experiencia y reacción de la ciega en BUENOS AIRES VICEVERSA, que se acerca a la manifestación en la Plaza de Mayo en un cruce entre la ficción y el documental al tocar las figuras de papel maché representantes de las atrocidades del pasado, es crucial para la elaboración consciente de esta relación telescópica. Asimismo, la flexibilización del impedimento requiere de un espectador distante que desconozca o ignore el marco establecido. Romper la transmisión negativa de lo no discutible entre las generaciones significa también aprender a vivir con muchos vacíos e interrogantes.

El análisis presente indica la habilidad del cineasta en el uso de modelos internacionales, como la dramaturgia de Cassavetes, para las imágenes anacrónicas y desplazadas de BUENOS AIRES VICEVERSA que anticipan varios motivos impactantes del giro subjetivo en la formación de la memoria. En este sentido nos alejamos del microrrelato fragmentario y de la experiencia de la ciudad fragmentada como hilo conductor. La “simultaneidad y convergencia de la vida cotidiana como única dimensión posible del cuerpo y de la cultura”³⁸ es el resultado de una reflexión distante que se propone componer un cuadro, a pesar del aislamiento omnipresente en la película. Mi impresión es que Agresti utilizó los modos de dramatización improvisada de sus actores en una constelación compleja, imaginaria e irracional para valorar experiencias no descriptibles y divergentes en su momento de emergencia. La relación telescópica como alienación e identificación lejana que emerge después en relación con estas imágenes es el resultado de una no simultaneidad estricta en su forma de marcar los tiempos y espacios no accesibles, y de transmitir historias entre dobles muros de silencio que siguen separando ambos lados que no se comunican ni permiten una recepción del otro lado. Los recursos metafilmicos implicados ya no conceden un punto de vista e interpretación a las imágenes, sino que ponen la atención sobre el dispositivo

³⁷ Bar-On, *The Indescribable and the Undiscussable*, 157, con mención de Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony* (New Haven: Yale University, 1991).

³⁸ Bergero, “Front-stage/back-stage”, s. pag., párr. 26.

fílmico para cuestionar sus efectos ilusorios. El contacto entre la escena y el espectador no se manifiesta en un campo simbólico.

Veinte años después de su estreno, *BUENOS AIRES VICEVERSA* todavía sigue produciendo una sensación incómoda porque su estética opta por una puesta en escena teatral con un marco normativo no compartido por el espectador, cuyo diálogo constructivo implica el reconocimiento vital de la situación abusiva con diferentes modos de participación y distanciamiento del espectador. Sus interrogantes no solo representan una crítica de la desmemoria como nuevo manifiesto del cine político sino que establecen también un acto primario en el cine argentino para la creación de una sensibilidad a las historias herméticamente guardadas que producen “identificaciones alienantes inconscientes” en las generaciones posteriores: “los descendientes recibirán la carga de tomar para sí aquello que corresponde a una historia que en parte no les es propia y deberán realizar con ella algún tipo de trabajo psíquico plus, destinado a la elaboración de lo que las generaciones anteriores dejaron en suspenso”³⁹.

³⁹ Véase Alicia Werba, “Transmisión entre generaciones: los secretos y los duelos ancestrales”, *Psicoanálisis* 24, 1/2 (2002): 295–313, aquí 296–7; con referencia a Haydée Faimberg, “El telescopaje (encaje) de las generaciones (acerca de la genealogía de ciertas identificaciones)”, en *Transmisión de la vida psíquica entre generaciones*, ed. por René Kaës, Micheline Enriquez, Haydée Faimberg y Jean-José Barane (Buenos Aires: Amorrortu, 1996), y la “tópica de la cripta y el fantasma” de Nicolás Abraham, Maria Torok, *L'écorce et le noyau* (Paris: Flammarion, 1987).