

Wolfram Nitsch,
Christian Wehr (ed.)

Cine de investigación

Paradigmas de la revelación y del ocultamiento en el cine argentino



ROMANISCHE STUDIEN

**Wolfram Nitsch,
Christian Wehr (ed.)**

Cine de investigación

Paradigmas de la revelación y del
ocultamiento en el cine argentino

ROMANISCHE STUDIEN
Beihefte

www.romanischestudien.de
redaktion@romanischestudien.de

HERAUSGEBER

Red. REGENSBURG
Französisch/Italienisch

PD Dr. Kai Nonnenmacher
Universität Regensburg
Institut für Romanistik
Red. *Romanische Studien*
D-93040 Regensburg
nonnenmacher@romanischestudien.de

Red. WÜRZBURG

Iberoromanistik/Lateinamerikanistik

Prof. Dr. Christian Wehr
Universität Würzburg
Neuphilologisches Institut – Romanistik
Red. *Romanische Studien*
D-97074 Würzburg
wehr@romanischestudien.de

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Prof. Dr. Wolfgang Asholt | Osnabrück/Berlin, *Frz. Gegenwartsroman*
Prof. Dr. Ursula Bähler | Zürich, *Geschichte der Romanistik*
Prof. Dr. Rudolf Behrens | Bochum, *Lit. Anthropologie, Imagination, Rhetorik, Macht/Wissenschaft u. Lit.*
Prof. Dr. Brigitte Burrichter | Würzburg, *Frz. Mittelalter u. Frühe Neuzeit*
Prof. Dr. Marc Föcking | Hamburg, *Ital. Mittelalter u. Frühe Neuzeit*
Prof. Dr. Andreas Gelz, | Freiburg i. Br., *Spanische Literatur der Moderne*
Prof. Dr. Thomas Klinkert | Zürich, *Französische Literatur der Moderne*
Prof. Dr. Peter Kuon | Salzburg, *Ital. Lit. der Moderne*
Prof. Dr. Hans-Jürgen Lüsebrink | Saarbrücken, *Frz. Kulturwissenschaft*
Prof. Dr. Jochen Mecke | Regensburg, *Span. Kulturwissenschaft*
Prof. Dr. Olaf Müller | Mainz, *Um 1800 und 19. Jahrhundert*
Prof. Dr. Wolfram Nitsch | Köln, *Span. Mittelalter u. Frühe Neuzeit*
Prof. Dr. Christiane Solte-Gresser | Saarbrücken, *Allg. u. Vergl. Lit.wiss.*
Prof. Dr. Isabella v. Treskow | Regensburg, *Ital. Kulturwiss. u. Gewalt*
Prof. Dr. Jörg Türschmann | Wien, *Medienwissenschaft*
Prof. Dr. Gerhard Wild | Frankfurt, *Katalanistik u. Lusitanistik*

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

REDAKTIONSASSISTENZ

Dominik Bohmann (Lektorat/Satz)
bohmann@romanischestudien.de
PD Dr. Kurt Hahn
hahn@romanischestudien.de
PD Dr. Matthias Hausmann
hausmann@romanischestudien.de
Jonas Hock (Rezensionen)
hock@romanischestudien.de



Die Artikel der Zeitschrift *Romanische Studien* und der Buchreihe „Romanische Studien: Beihefte“ stehen unter einer Creative Commons Attribution 4.0 License.

AVM – Akademische Verlagsgemeinschaft
München 2017
ISBN 978-3-95477-080-9
www.avm-verlag.de

Índice general

Cine de investigación	7
Paradigmas de la revelación y del ocultamiento en el cine argentino Christian Wehr y Wolfram Nitsch	

Investigación de la historia: desde el Peronismo hasta la dictadura militar

Mujeres en el cine del primer peronismo.	15
Entre el melodrama y la propaganda Clara Kriger	
El terror en escenas	27
Un estudio arqueológico del cine argentino en la postdictadura Hugo Vezzetti	
Visibilizaciones ambivalentes	39
Poéticas del marco y factores del riesgo en TANGOS, EL EXILIO DE GARDEL de Fernando Solanas Berit Callsen	
Crítica política y continuidad estética	57
El cine argentino durante el terrorismo de Estado y la democracia (1976–1985) Emilio Bernini	
La memoria fragmentada de una infancia clandestina	79
EL PREMIO (2011) de Paula Marcovitch Patricia Torres	

Investigación y crimen: transformaciones del cine policial

Los engaños delictivos y la indagación de la verdad en las películas policiales de Don Napy.	93
La pesquisa como trabajo colectivo en el cine policial del peronismo Román Setton	
Una investigación fílmica en un laberinto literario.	107
EL CRIMEN DE ORIBE de Leopoldo Torre Nilsson (1950) Matthias Hausmann	
“El mejor jugador”	123
Investigación y juego en EL AURA de Fabián Bielinsky Wolfram Nitsch	

Memoria y (re)construcciones del sujeto	139
El filme EL SECRETO DE SUS OJOS (2009) de Juan José Campanella y la novela <i>El secreto y las voces</i> (2002) de Carlos Gamerro	
Gaston Lillo	

**Investigación y archivos:
tendencias del documental**

La paradoja de la investigación en el cine documental de Fernando Solanas	159
Christian von Tschiltschke	
Investigando a papá	173
Un análisis del documental DESOBEDIENCIA DEBIDA de Victoria Reale (2010)	
Victoria Torres	
Entre lo oficial y lo maldito.	185
Sobre la investigación cinematográfica en TIERRA DE LOS PADRES de Nicolás Prividera	
Silvia Schwarzböck	
Pasado, historia y primera persona	199
El uso del archivo en FOTOGRAFÍAS de Andrés di Tella	
Agustín Díez Fischer	
Reconstrucción épica, poesía digital y material de archivo	213
PERÓN, SINFONÍA DEL SENTIMIENTO de Leonardo Favio	
Wolfgang Bongers	

**Lugares de una antropología fílmica de la investigación:
entre identidades individuales y colectivas**

Géneros, códigos y poética de lo no dicho en MOEBIUS y LA SONÁMBULA	231
Pablo Brescia	
“Sentirse como un Simbad”	249
La película de carretera como cine de investigación	
Maria Imhof	
Vicisitudes del cine glocal	271
Lo nacional y lo transnacional en el <i>trailer</i> latinoamericano (el caso de NUEVE REINAS)	
Álvaro A. Fernández	
Mitología de la frontera y tácticas urbanas	291
Investigaciones sobre la crisis en UN OSO ROJO de Adrián Caetano (2002)	
Christian Wehr	
Conflictos sociales, estéticos y éticos en EL HOMBRE DE AL LADO (2009).	307
Karim Benmiloud	
La ira de Dios	327
Sobre RELATOS SALVAJES de Damián Szifrón	
Gonzalo Aguilar	

**Investigación y fragmentación:
perspectivas actuales y futuras del cine argentino**

El desvío emocional frente a la memoria	339
BUENOS AIRES VICEVERSA (1996) de Alejandro Agresti	
Bernhard Chappuzeau	
El cine de Lisandro Alonso	355
Una guía de viaje para investigar la estética de la libertad	
Jörg Türschmann	
Cine experimental argentino	369
Ocultamientos, revelaciones y continuidad	
Alejandra Torres	

Apéndice

Índice alfabético	385
-----------------------------	-----

Cine de investigación

Paradigmas de la revelación y del ocultamiento en el cine argentino

Christian Wehr y Wolfram Nitsch (Würzburg/Köln)

PALABRAS CLAVE: cine argentino; investigación; géneros fílmicos

Introducción

La investigación, el objeto de estudio de los presentes trabajos, se manifiesta ya en la historia del cine argentino desde su época clásica, influenciada por Hollywood desde el punto de vista estético y por el peronismo a nivel político. Se configura como un elemento dramático fundamental en numerosos *films noirs* y melodramas. En la última etapa de los años 60 del siglo xx, la investigación periodística se convierte ya en uno de los principales focos de interés del cine argentino. El papel que ocupa el reportaje de Rodolfo Walsh, OPERACIÓN MASACRE (1957), en los inicios del periodismo de investigación, se ve representado en el cine documental con LA HORA DE LOS HORNOS (1968), la obra monumental de Fernando Solanas. Sin embargo, en este film la investigación no constituye un tema en sí, sino que se trata de una característica programática del cine de denuncia, tendencia que no se reduce de ninguna manera a los géneros de la no ficción.

Tras la dictadura militar (1976–1983), una buena parte de la producción cinematográfica se ha entregado a la ardua tarea de recuperar la memoria de la fase más oscura de la historia del país. Las consecuencias del terrorismo de Estado siguen estando presentes en la Argentina contemporánea y urge conocer la verdad histórica que ha permanecido latente durante treinta años. Esta necesidad la documentan dos películas premiadas con el Oscar: LA HISTORIA OFICIAL, de Luis Puenzo, estrenada en 1985 pero filmada ya durante el periodo dictatorial, y EL SECRETO DE SUS OJOS (2009), de Juan José Campanella. La guerra de las Malvinas, que en 1982 supuso el comienzo del fin de la Junta Militar, constituye otro trauma nacional del que también se han ocupado con un afán interpretativo diversas producciones cinematográficas. Lo mismo puede decirse de la época clásica desarrollada en el cine argentino.

Algunos estudios recientes sobre el cine de la época peronista han mostrado que, a finales de los años 40, el séptimo arte no se utiliza solo como medio de propaganda oficial, sino también como portavoz secreto de una crítica latente de corte investigativo contra las prácticas dictatoriales del gobierno.

**

En el plano dramaturgico se puede cuestionar en qué sentido la investigación, en tanto tema cinematográfico, constituye algo más que el desvelamiento de una realidad pasada. Existen muchos indicios de que la investigación no solo hace visible su objeto en el acto consecutivo de poner al descubierto, sino que en dicho proceso cumple a su vez un rol constitutivo. Su dialéctica específica radica justamente en proponer acercamientos hipotéticos a un arcano para ir ajustándolo, a su vez, con las perspectivas y los conocimientos alcanzados. De esta manera, la investigación recoge su impulso partiendo de reconstrucciones tentativas sobre un vacío inicial, lo que la convierte no solo en un acto analítico, sino también constructivo y creador. Este doble movimiento específico entre revelación e invención permite hablar, en el sentido más inmediato del término, de una dramaturgia propia o de una poética de la investigación. En el momento en el que construye verdades potenciales para contrastarlas con la realidad empírica, la investigación entra en la dimensión de la creación estética. Los actos de denuncia resultan particularmente apropiados para hacer patente la diferencia entre la ficción y la realidad. Como muestra el panorama histórico, las expresiones de esta autorreferencialidad latente y siempre presente del acto de investigación resultan variadas. Van desde los enigmas del *film noir* clásico, cuyo ejemplo más destacado en el cine argentino lo marca la película *INVASIÓN* (1969) de Hugo Santiago, hasta el predominio de las construcciones mediales o lúdicas de una realidad que solo puede reconocerse de manera latente y se ve reducida a algo virtual, como en la película de Michelangelo Antonioni *BLOW UP* (1966), basada en el cuento *LAS BABAS DEL DIABLO* de Julio Cortázar, o en la comedia *NUEVE REINAS* (2000) de Fabián Bielinsky.

Por último, las investigaciones fílmicas se vuelven completamente suplementarias en la frontera entre la realidad referencial y la construida en los casos en los que se trata de la exploración y reconstrucción de vacíos históricos reales. En este sentido, se debe pensar sobre todo en el tema de las personas que desaparecieron bajo el régimen de terror de la Junta Militar. En los numerosos y continuos intentos, si no de cerrar la herida, sí al menos de paliarla con los medios de la ficción cinematográfica, se muestran las apo-

rías de un enorme esfuerzo de suplementación, ya que el trauma solo llega a superarse temporal y simbólicamente, pero nunca de manera definitiva. La recurrencia de este tema evidencia justamente que la puesta en escena de la investigación en el cine argentino no se limita a un juego autorreferencial. Como bien muestra el panorama histórico, existen profundas afinidades con determinados capítulos de la historia política del país. Se pueden encontrar importantes presupuestos formales de estas investigaciones cinematográficas en algunos géneros específicos que van desde el reportaje periodístico de investigación hasta las exploraciones melodramáticas y criminológicas de los grandes traumas nacionales.

**

Los diferentes géneros fílmicos que se encuentran también representados en la historia del cine argentino se corresponden fundamentalmente con actos específicos de la investigación. Sobresale en este sentido la repetida superposición de los diferentes géneros y sus correspondientes formas de investigación. El melodrama clásico, que se caracteriza por la exploración y puesta en escena de conflictos psicológicos y de su hipóstasis simbólica y espacial, se manifiesta de manera particularmente representativa en la filmografía de Leopoldo Torre Nilsson. A menudo interfieren en la misma los modelos del melodrama con otros géneros: *LA MANO EN LA TRAMPA* (1960) y *DÍAS DE ODIOS* (1954) muestran, por ejemplo, características de una exploración cinematográfica de los fantasmas, traumas y secretos familiares con elementos del cine policial. *SUR* (1988), de Fernando Solanas, es tanto un melodrama como una exploración surrealista fantasmática y una tematización del inconsciente. *INVASIÓN* (1969), de Hugo Santiago, puede leerse igualmente como melodrama y como alegoría política, pero sobre todo se trata de un *film noir* en la tradición del cine estadounidense de gánsteres. A diferencia del cine policial, la investigación tiene lugar al margen o más allá de la ley. El misterio de una amenaza difusa se corresponde igualmente con elementos de un subtexto político, interpretado ya muchas veces en relación con dicha película. En el largometraje de ciencia ficción *LA SONÁMBULA* (1988), de Fernando Spiner, la investigación de los agentes a la manera del cine de suspense tiene lugar en el marco de un estado policial altamente tecnificado. El ejemplo más prominente y actual de una estructura genérica diversificada, que apunta a su vez a los correspondientes objetos de investigación, lo constituye *EL SECRETO DE SUS OJOS*. La visión introspectiva de una historia de amor melancólica y melodramática avanza en paralelo con la pesquisa

jurídica de un delito para, al final, desembocar en el tipo de investigación al margen de la ley propio del *film noir*. Las películas de Fernando Solanas de los años 80, sobre todo TANGOS, EL EXILIO DE GARDEL (1985) y SUR (1988) constituyen híbridos genéricos contruidos con gran maestría. En oposición a ello, sus documentales obedecen a las reglas que van de lo abierto a lo agresivo del periodismo de investigación, por lo que escenifica los lados oscuros del neoliberalismo de manera penetrante y a menudo polémica.

Dentro del cine de investigación se encuentra, por último, el caso particular que ocupa el drama histórico. El melodrama CAMILA (1984), de María Luisa Bemberg, retrata la sociedad argentina de los primeros años de la Independencia siguiendo todas las reglas de una puesta en escena de época. Tras la minuciosa reconstrucción se deja entrever de manera sutil la conexión entre el caudillismo del siglo XIX y la dictadura militar recién finalizada como una consecuencia de esa herencia histórica. De esta manera tiene lugar una investigación cinematográfica en tanto escenificación evocadora del inconsciente histórico. Dichas tendencias e interferencias muestran que en la intersección de los géneros y los tipos de investigación correspondientes se abren numerosas perspectivas para el análisis: la introspección e investigación psicológica en el melodrama, la investigación periodística en el documental, la de carácter detectivesco al margen de la ley en el *film noir*, la oficial en el cine policial, la investigación apoyada en la tecnología en la ciencia ficción y, finalmente, la investigación del inconsciente individual y colectivo en el surrealismo y la vanguardia.

**

Tales aspectos históricos, genéricos y estructurales de la investigación fílmica y sus interferencias se reflejan en las secciones del presente volumen, constituyendo en total cinco ejes del análisis. El panorama histórico de la primera sección se extiende desde el peronismo hasta la dictadura militar. Los respectivos trabajos abarcan cuestiones de género, escenificaciones del terror en el cine de la posdictadura, estrategias de visualización en historias de exilio, construcciones de identidades extraterritoriales y memorias fragmentadas como efectos del terror estatal. En el centro de la segunda sección se analizan las afinidades narrativas, temáticas y epistemológicas que existen entre el cine policial y el tema de la investigación. Si las obras clásicas del género combinan la tradición hollywoodense con una fuerte dimensión literaria, las transformaciones más recientes acentúan, por una parte, los elementos lúdicos del policial e integran, por otra, la dimensión de la memoria

colectiva. Las investigaciones de los archivos históricos en el documental se analizan en la tercera sección. Lejos de una mera reproducción objetiva de los hechos, las películas evocan una gran variedad de acercamientos y perspectivas subjetivas a distintos temas biográficos, políticos, sociales y económicos. Entre ellas se hallan la investigación paradójica en las obras de Fernando Solanas, la construcción de una perspectiva femenina en algunos documentales sobre la guerra de las Malvinas, la experiencia subjetiva del terror y su dimensión estatal, las configuraciones del archivo entre recuerdo y clasificación y, finalmente, las exploraciones experimentales del pasado político. Como muestran las contribuciones de la cuarta sección, la dinámica constructiva de la investigación se manifiesta también en su capacidad de crear identidades individuales y colectivas dentro de una gran variedad de contextos. Entre los paradigmas analizados figuran una poética de lo “no dicho”, la perspectiva inestable de la película de carretera, las ambivalencias entre lo local y lo global, las escenificaciones de la gran crisis del 2001, la dimensión antropológica y cinematográfica de la arquitectura, y reflexiones fílmicas sobre la ira. Resumiendo, los trabajos convergen una y otra vez en una dinámica paradójica de la investigación. En lugar de aclarar los temas políticos, sociales y estéticos, la labor investigativa desemboca repetidas veces en una multiplicación de los puntos de vista, de las perspectivas y de las versiones de un tema determinado. Ese proceso de diseminación se presta, como lo muestra la última sección, a una poética vanguardista de la fragmentación y de la alusión. En este sentido, las estructuras episódicas, las libertades estéticas y los experimentos formales pueden leerse como efectos de una dinámica implícita de la investigación hacia lo abierto, lo incompleto y lo indefinido.

*Investigación de la historia:
desde el Peronismo hasta
la dictadura militar*

Mujeres en el cine del primer peronismo.	15
Entre el melodrama y la propaganda Clara Kriger	
El terror en escenas	27
Un estudio arqueológico del cine argentino en la postdictadura Hugo Vezzetti	
Visibilizaciones ambivalentes	39
Poéticas del marco y factores del riesgo en TANGOS, EL EXILIO DE GARDEL de Fernando Solanas Berit Callsen	
Crítica política y continuidad estética	57
El cine argentino durante el terrorismo de Estado y la democracia (1976–1985) Emilio Bernini	
La memoria fragmentada de una infancia clandestina	79
EL PREMIO (2011) de Paula Marcovitch Patricia Torres	

Mujeres en el cine del primer peronismo

Entre el melodrama y la propaganda

Clara Kriger (UBA/ARGENTINA)

RESUMEN: El texto se propone estudiar las representaciones de la mujer en las películas de propaganda estatal durante el peronismo clásico. Estos documentales permanecen ocultos en la historiografía del género, entonces el objetivo no se reduce a ponerlos en valor, sino también a revelarlos como antecedentes del cine político posterior. El análisis teje un entramado con los personajes femeninos de los melodramas prestigiosos del período, y la trama que resulta de esta articulación evidencia una distribución de personajes para el documental y la ficción, teniendo en cuenta los signos que caracterizan la vida pública y privada. Estas articulaciones entre representaciones vinculadas al mundo real y al ficcional aluden tanto a las transformaciones en la arena social, como a las sumisiones al orden familiar dominante.

PALABRAS CLAVE: cine documental; propaganda; estudios de género; peronismo

Este texto se centra en el cine de propaganda que se produjo desde las oficinas del Estado durante el primer peronismo. En varios de mis trabajos anteriores me ocupé de demostrar que en el cine de ficción de ese período no podemos encontrar propaganda política explícita, es decir que no existen largometrajes sobre las fechas caras al peronismo ni sobre otros rituales; no se filmaron biografías de Juan Domingo Perón o Eva Perón y ni siquiera aparecieron dentro de ningún relato en calidad de personajes secundarios.¹

La propaganda política circulaba por el cine documental, una concepción hegemónica en la época. Los funcionarios del área pensaban el cine de ficción solo como un entretenimiento, mientras entendían que los documentales eran la vía privilegiada para difundir ideas y políticas de Estado, así como apuntalar la imagen de los líderes partidarios. A pesar de ello, aparecen en Argentina, durante los años peronistas, las hibridaciones fílmicas. Estas películas que tensionan al documental y la ficción registran antecedentes locales desde el cine mudo, el ejemplo más evidente es la película *EL ÚLTIMO MALÓN*

¹ Para ampliar, véase Clara Kriger, *Cine y Peronismo: el estado en Escena* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).

(Alcides Greca, 1919), donde es posible ver la reconstrucción ficcionalizada de una revuelta indígena²; pero la gran novedad que se produjo a partir de 1950 fue la realización, por parte del Estado, de una serie de docudramas. Se trata de documentales que recurren tanto a la reconstrucción ficcional, como a las dramatizaciones sin más.

A la hora de abordar este material me encontré con que no existían fuentes que puedan informar sobre la producción o circulación de estas piezas filmicas. En muchos casos no se conoce el nombre del realizador. El golpe de Estado, que en 1955 derrocó a Perón, llegó junto con una campaña de destrucción de archivos y documentación estatal, que dejó a salvo solo un número de piezas filmicas finalmente rescatadas por el Archivo General de la Nación³. Ante la falta de datos se imponen todo tipo de conjeturas acerca de quiénes fueron los ideólogos de los filmes, qué objetivos tenían, cuáles eran las fuentes de financiación y un largo etcétera. Fue esta ausencia de fuentes confiables por la que decidí conducir mi estudio en otra dirección, poniendo los documentales en diálogo con los largometrajes de ficción de la época. En ese entretejido descubrí que los personajes y conflictos que se dirimían en la ficción eran bien distintos a los del documental. Mientras las áreas iluminadas de los largometrajes comerciales pertenecen al mundo privado, los documentales tradicionales, pero especialmente los docudramas, dejan ver un costado inédito: la vida de los personajes en la escena de lo público, sus preocupaciones sociales, sus vocaciones políticas. Sin distinción de edades ni pertenencias sociales, los protagonistas de las recreaciones o insertos ficcionales se reconocen como parte de una sociedad, se cuestionan en relación

² Alejandra Rodríguez realiza un análisis completo de la película en *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional* (Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes Departamento de Ciencias Sociales, Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia Serie Investigación, 2015).

³ Debido a la destrucción de los catálogos del Archivo Gráfico de la Nación no tenemos datos ciertos acerca de la cantidad de cortometrajes producidos en la época. Según Eugenia Izquierdo, el Archivo Gráfico de la Nación fue el primer organismo estatal que se dedicó, entre otras cosas, al archivo de filmes producido por el Estado. Después de 1955 su acervo se derivó al Archivo General de la Nación (AGN). En 1959 se elaboró y publicó un Catálogo General de Películas de las reparticiones nacionales y organismos autárquicos, editado por la Secretaría de Informaciones del Estado. En ese catálogo se contaban 628 títulos, sin incluir las películas que tenía el AGN. En la actualidad ese organismo cuenta con más de cien piezas en su repositorio. Cf. Eugenia Izquierdo, *El campo de la preservación cinematográfica en Argentina, desde su conformación en 1940, hasta la sanción de un marco jurídico específico y la declaración del estado de emergencia del patrimonio filmico nacional en 1999* (Buenos Aires: Tesis de doctorado, Facultad de ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2014).

con su devenir y producen discursos con claro contenido didáctico acerca de las posibles formas de leer la realidad política. En ese marco, analizaré algunas tensiones que es posible observar en las representaciones que se construyen acerca de las mujeres en los docudramas. Aunque es imposible encontrar comunes denominadores dentro de un conjunto tan vasto y variado de cortometrajes documentales, intentaré mostrar signos y sentidos que se repiten en algunos de ellos.

Por otro lado, señalaré la importancia de estas piezas que se asumen como cine político. La historiografía del cine subestimó estas experiencias filmicas, así como la de los documentales anteriores mudos y sonoros de los primeros años del siglo xx, para establecer que el cine político en Argentina se inicia con la figura de Fernando Birri en Santa Fe. El análisis que propongo intenta desocultar la existencia de estos cortometrajes y revelar que son parte protagónica de las tradiciones de representación del cine político argentino; un género que mostrará mayor dinámica y relevancia en la década siguiente.

Protagonismo femenino

En los documentales tradicionales, por lo general, los personajes femeninos se ubican en el segundo plano acompañando a hombres y niños. Los hombres llevan adelante la lucha contra las langostas, la explotación del carbón, explican los planes de vivienda y muestran las comodidades de las instituciones estatales que dan refugio tanto a los estudiantiles como a los ancianos⁴. Es decir que hasta la década del 50 no se confiaba a los personajes femeninos el peso de la propaganda o difusión de ideas, o de logros acumulados por políticas estatales. La excepción a esta regla era la presencia de Eva Perón, a quien se veía hablando a las multitudes, entregando premios, saludando a altos mandatarios y poniendo en práctica acciones de política social.

En esos años aparecen los primeros docudramas protagonizados por mujeres que tienen la particularidad de hablar acerca de sus prácticas cívicas y políticas. Aquí solo presentaré dos de esos docudramas. El primero es LA MUJER PUEDE Y DEBE VOTAR, realizado en 1951⁵ en derredor del proceso de

⁴ Películas como: CARBÓN ARGENTINO (producida por Secesos Argentinos, presumiblemente en 1950) Legajo 1183, Tambor 1052 AGN; AGUA PARA LA PATRIA (producida por el Noticiero Panamericano, dirigida por Carlos Borcosque en 1951) Legajo 1275, Tambor 238 AGN; LA LUCHA CONTRA LA LANGOSTA (sin datos) Legajo 1127, Tambor 1852 AGN.

⁵ Producido por el Noticiero Panamericano (Argentina Sono Film), con la colaboración del Registro Nacional de las personas del Ministerio del Interior y la Junta Electoral de la Capital Federal.

empadronamiento que generó la ley sancionada en 1947 para otorgar derechos cívicos a las mujeres.⁶

El filme se inicia con las informaciones que proporciona la voz over sobre la ley de referencia. Esa voz que representa al Estado se empalma con otra que sale de una radio hogareña para ingresar a la secuencia ficcional. La acción se sitúa en el *living* de una familia burguesa con hogar a leña, sillones de estilo, cuadros y candelabros. Allí se encuentra reunido un grupo familiar (hombres y mujeres de distintas generaciones), una parte de esa familia toma una posición conservadora que la lleva a argüir que el voto femenino es “innecesario”, y la otra parte, liderada por una de las mujeres, considera que se trata de una conquista. Ese personaje será la pieza central (su traje y peinado recuerdan a Eva Perón), al afirmar frente a los demás, con tono exclamativo, que la indiferencia ante la nueva ley “es absurda y antipatriótica”.⁷

Utilizando el modelo clásico, la secuencia reproduce signos propios del melodrama familiar, como el dispositivo escenográfico, la presencia de vínculos que se presumen filiales, así como la exposición de un conflicto que opone la tradición a la modernidad, y monta un universo dicotómico que quiebra el orden familiar. Es posible pensar que la familia que ahora se instala en el living se relaciona con la que se reunía en el comedor de *ASÍ ES LA VIDA* (Francisco Mugica, 1939) para mostrarnos charlas y discusiones que también daban cuenta de la renovación de ideas y prácticas en la sociedad. Ahora bien, es interesante notar que mientras las películas de ficción sostienen una postura conservadora que no anuncia las buenas nuevas para las mujeres, los documentales se muestran modernistas. Su enorme caudal didáctico se dirige a la “ciudadana” para explicarle la importancia de la nueva ley y la operatoria del empadronamiento y el sufragio.

La puesta en escena es sencilla porque reproduce en términos espaciales la discusión, ya que nos muestra a los familiares en distintos planos cuando se enfrentan, y en el mismo plano cuando logran aunar ideas; dispersos en el living cuando explican su posición, y reunidos en torno del personaje que finalmente se impone. Mientras una mujer pregunta... “¿Quiere decir entonces que nosotras también decidiremos?” y otra replica, con reparos, “para no-

⁶ La campaña de difusión del voto femenino atravesó los distintos medios de comunicación, por ejemplo en la radio se programó el ciclo “La mujer debe votar”, seis discursos de Eva emitidos entre el 27 de enero y el 19 de Marzo de 1947.

⁷ Perla Mux es la actriz que encarna a la defensora de la ley y por esos años se desempeñaba como secretaria del Ateneo Cultural Eva Perón.

sotras es mucha responsabilidad”; la protagonista remata la escena con una arenga inconfundiblemente peronista.

Esta escena ficcional le da carnadura al término “ciudadana”, la actriz proporciona un rostro y una voz determinadas, y el personaje se construye a partir de vínculos domésticos. Más adelante el documental recrea el día de la votación y muestra a nuestra protagonista decidiendo en el cuarto oscuro, introduciendo una boleta en el sobre y luego el sobre en la urna. Como en muchos docudramas de la época, las imágenes documentales y la voz over explicitan que la sociedad está transitando un proceso modernizador, pero también asumen un discurso instructivo sobre las conductas adecuadas que debe observar el ciudadano moderno. Esta representación de la mujer pública, de la ciudadana activa, que conjuga el verbo decidir, también incluye imágenes sobre la militancia femenina. Ellas militan en lo que la voz over llama “unidades básicas políticas”, pero que en realidad son locales partidarios identificados con fotos de Eva Perón.

Si miramos los largometrajes comerciales argentinos de la época, veremos una renovación muy marcada en las representaciones sobre la mujer, en correlato con muchas películas extranjeras que se estrenan en la plaza local. Sin embargo, es necesario subrayar que esas representaciones continúan forzando el desempeño de los personajes femeninos, casi exclusivamente, en el ámbito de las relaciones privadas. Las locaciones privilegiadas son los interiores de las casas, y en menor medida los lugares de trabajo o algunos sitios reservados al entretenimiento, donde los personajes femeninos despliegan conflictos personales con familiares o amigos. No se encuentran en estos textos fílmicos menciones a las actividades públicas y políticas que las mujeres desarrollan ya masivamente en los años 50. Es llamativo que mientras las estrellas de cine militan en el Ateneo Cultural Evita y sus acciones políticas son registradas en fotografías para las revistas del espectáculo (fotos que las muestran sencillamente vestidas y exentas de todo glamour), las películas de ficción no contengan ni siquiera un comentario sobre el voto femenino. Esos temas se reservaron para el ámbito documental.

Mujeres que trabajan

También quiero llamar la atención sobre la representación de las mujeres trabajadoras, ya que en este punto también se presenta una gran diferencia en la construcción de personajes entre los largometrajes de ficción y los docudramas.

La forma de representar a las mujeres en el cine argentino de ficción fue cambiando desde finales de los años 30. Si en los primeros años de la industria primaban el modelo de la ingenua y joven casadera frente a la pecaminosa cancionista, en el final de la década el realizador Manuel Romero arribó a las pantallas para poblarlas de muchachas que trabajan fuera del hogar o viven solas en pensiones. Estas mujeres trabajaban en sectores de servicios, eran manicuras (Niní Marshall y Sabina Olmos en *CASAMIENTO EN BUENOS AIRES*, 1940) o vendedoras (Paulina Singerman en *ELVIRA FERNÁNDEZ, VENDEDORA DE TIENDA*, 1942). Eran invariablemente mujeres solteras que, aunque desarrollaban una vida pública en sus ámbitos de trabajo, buscaban ser felices en el interior de sus hogares.

Una década más tarde surgen en el cine de ficción otras representaciones femeninas a la luz de los cambios sociales y de las modificaciones que se van gestando en el interior de los géneros narrativos. Así aparecen nuevos personajes femeninos entronizados por relatos que se ven obligados a transgredir las normas conservadoras. Ellas son las dignas y felices madres solteras y las trabajadoras de todos los niveles laborales. Mientras Zully Moreno se transforma en abogada para *COSAS DE MUJER* (Carlos Schlieper, 1951) y en decoradora de interiores para *CRISTINA* (Francisco Mugica, 1946), Tita Merello es la obrera dedicada en *PARA VESTIR SANTOS* (Leopoldo Torre Nilsson, 1955) y la puestera que vende pollos en *MERCADO DE ABASTO* (Lucas Demare, 1955). Patricia Castell es empleada contable en *LA CALLE GRITA* (Lucas Demare, 1948), Elisa Galvé es médica en *SALA DE GUARDIA* (Tulio Demicheli, 1952), y hasta podemos ver a una mujer manejando una flota de camiones en *PASÓ EN MI BARRIO* (Mario Soffici, 1951).

Como ya apunté, en los largometrajes ficcionales las mujeres no salen del ámbito privado. Lo vivido puertas afuera de la familia son, por lo general, experiencias individuales, que no proponen problemáticas o reivindicaciones colectivas. Mientras tanto, la representación de la trabajadora en el documental está dirigida a difundir la toma de conciencia en calidad de trabajadora, y especialmente de obrera. Mirta Lobato afirmó, al analizar registros documentales de la entronización de la Reina Nacional del Trabajo, que el peronismo produjo una ruptura relevante en las formas de representar el trabajo femenino y, aunque es cierto que buena parte de su discurso político

marcaba la importancia de la mujer en el hogar, en la práctica otorgó poderosos impulsos a la participación gremial y política.⁸

En el docudrama *RECUERDOS DE UNA OBRERA*⁹ la voz over, siempre masculina, nos informa acerca del “incremento prodigioso” de la industria y “los derechos del trabajador, merced a la doctrina justicialista que hoy impera protegiendo a todos por igual”. Luego esa voz, que otra vez habla en nombre del Estado, incurre en un aparte teatral para dialogar con el espectador y señalar a una obrera “al azar” sobre la que se contará su experiencia de vida. Esta estrategia narrativa es utilizada en varios docudramas, consiste en una operación metonímica para aludir a la masa, suponer que la historia de uno es la de todos. El *racconto* de esa vida se hará a partir de las fórmulas de la biografía romántica. En este caso se presentará a la joven y humilde Amanda Fernández (“era una muchacha del pueblo que necesitaba ayudar a mi familia”) en el ascenso social que consigue labrar en base al trabajo y la capacitación, dentro de una fábrica que se representa como una pequeña comunidad organizada. A la manera del diseño peronista de una sociedad donde reina la armonía social, la fábrica cuenta con espacios públicos (el comedor, salón de estar, proveduría, guardería) donde se disuelven “las categorías” y con un personal jerárquico, como la supervisora que, en lugar de reprimir, concientiza a la obrera acerca de sus derechos.

Es llamativo que en ningún momento del *racconto* se aluda a la vida sentimental de estos personajes femeninos, solo ocupan la pantalla en calidad de trabajadoras. El final feliz está dado por el triunfo de hacerse a sí misma, no por la promesa de casamiento.

En la última escena, Amanda vuelve al presente, es el día en que pasa a ser una empleada administrativa, mientras otra mujer anónima ocupa su puesto de trabajo en la máquina de coser. Las últimas imágenes están destinadas a asegurarnos que Amanda no perdió su identidad, ya que su voz interior

⁸ Mirta Zaida Lobato, ed., *Cuando las mujeres reinaban: Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005).

⁹ Sobre esta pieza no tenemos datos de producción o realización. Inicia con el cartel “Servicios Internacionales Cinematográficos del Estado”, que puede aludir a una Sección o Dirección Cinematográfica que se originó en cancillería para difundir “representaciones diplomáticas y consulares de la república que reflejen temas interesantes del progreso argentino”, en *Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto: 1949–1950. Sección Difusión. Sección Cinematografía* (Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación Argentina, 1950), 308–9.

reivindica su dignidad y su lugar en el marco social: “yo he sido, yo soy obrera argentina”.

Es obvio que el tratamiento del personaje de Amalia se diferencia de la mujer del melodrama de la época por sus objetivos e intereses, por los conflictos que protagoniza y por el tipo de final feliz que construye. Pero Amalia no es una excepción, en el repositorio del Archivo General de la Nación es posible encontrar otros documentales del mismo tipo, protagonizados por mujeres que viven en la Casa de la Empleada o por enfermeras, ocupación emblemática para las mujeres durante el peronismo porque implicaba un desarrollo profesional a la vez que una militancia político-social.

Lecturas sobre la propaganda

En principio se advierte que los documentales estatales de primera mitad de siglo XX tienen muchos elementos novedosos, quizá más de los que podemos encontrar en los largometrajes que se ofrecen en el mercado. La historiografía se acostumbró a mirar estos documentales solo como discursos emitidos desde las usinas del poder, es decir, discursos disciplinadores y tendientes al control social. En ese sentido, se subrayó correctamente, en múltiples ocasiones, el didactismo político partidario que construye el peronismo como parteaguas de la vida pública argentina. En el comienzo del cortometraje *LA MUJER PUEDE Y DEBE VOTAR* se asegura que la señora Eva Perón es la “única gestora del voto femenino” y se roza muy levemente la larga historia de lucha por el sufragio para la mujer en Argentina. En la misma dirección, muchos documentales borran la historia de las luchas de sectores subalternos para instaurar a los líderes peronistas como únicos defensores de los desposeídos. El paso siguiente consiste en naturalizar las imágenes que confunden o unifican las instituciones del Estado con las estructuras partidarias, dejando casi sin espacio, legal o legítimo, a los opositores al justicialismo. Es así como los documentales del período no registran imágenes de opositores políticos, ni fotografías de líderes no peronistas. La omisión de otros sectores o partidos políticos es total, lo que permite establecer como opositores a figuras más indeterminadas como “los oligarcas” o “los antipatria”.

Ahora bien, me propongo señalar que en estos documentales hay más elementos para observar y analizar. Como dije, en lo formal se advierte la producción de formatos híbridos utilizados para comunicar mensajes a la vez emocionales y persuasivos. Esta voluntad del Estado por arriesgar sus mensajes a través de nuevos formatos, nos habla de un aspecto del gobierno pe-

ronista que aún no ha sido estudiado y consiste en la modernidad comunicacional que se había alcanzado en ese ámbito. La afirmación toma más fuerza aún si tenemos en cuenta que se suele considerar el año 1952 como la fecha del nacimiento del *marketing* político¹⁰, momento en que se potencian, local e internacionalmente, las técnicas de persuasión, frases hechas, medias verdades, exageración, glorificación y promoción de la sensación de felicidad. Además es necesario establecer relaciones de similitud entre los documentales y las propuestas formales del medio publicitario. En ese sentido, Alejandro Pizarroso y muchos historiadores de la propaganda afirman que plantearse la relación entre propaganda política y publicidad comercial en el siglo XX es como plantearse el problema “del huevo o la gallina”. No cabe duda de que la propaganda política recoge numerosas técnicas desarrolladas previamente por la publicidad comercial.¹¹

Por otra parte, las representaciones de personajes femeninos son un tanto disruptivos del modelo que puede verse en la ficción y en la publicidad de la época, ya que ubican a la mujer activamente en la esfera pública. Pero no se trata de mensajes lineales; tanto las películas comerciales como los documentales estatales plantean las tensiones existentes entre las tareas domésticas y las profesionales. En el primer caso la tensión se clausura con el matrimonio feliz y la vuelta de la protagonista a las tareas domésticas del hogar, en los documentales que citamos es posible observar la misma tensión a partir de una omisión muy significativa de toda referencia a las formas de socialización en el ámbito privado. Además, los finales no cierran completamente la diégesis, indicando que la protagonista inicia algo que aún es incierto: una nueva vida como empleada administrativa o como ciudadana responsable. De todas maneras, la idea de futuro jubiloso y próspero dialoga con los finales felices que frecuentaba el cine clásico. Esta ambigüedad (también señalada en muchos textos analíticos de los discursos de Eva Perón) puede relacionarse con el momento de transición en las prácticas sociales y públicas de las mujeres en los años 50, que se radicalizarían una década más tarde.

La mixtura entre lo que Nichols llama documental expositivo y las escenas dramatizadas es, en estos documentales, la materia que vincula el adoctrinamiento a favor de las iniciativas de la macro política con las enseñanzas de las actividades políticas cotidianas. Por un lado, la voz del saber adoctrina

¹⁰ Ya que es el primer año en que se utilizaron spots políticos en elecciones presidenciales. Para ampliar: Antonio Pineda Cachero, “Propaganda y publicidad comercial: un principio diferenciador”, *Questiones publicitarias*, I, N° 12, (2007): 107–28.

¹¹ Alejandro Pizarroso, *Historia de la propaganda* (Madrid: Eudema, 2^a 1993), 326.

acerca de la nueva legislación, o de los alcances de ciertas instituciones, luego es el/la intérprete quien enseña y explica cómo es la forma de compromiso personal. Estas escenas y secuencias regidas por señas melodramáticas expresan la subjetividad y los afectos de las personas alcanzadas por las políticas estatales. Allí se evidencian algunas viñetas de las vidas cotidianas de la democracia populista, detallando cómo se entra en el cuarto oscuro, cómo se debe relacionar una trabajadora con su superior, qué se hace con el aguinaldo cobrado, cómo lograr el ascenso social, cómo reivindicar la dignidad del trabajador, cómo ser ciudadana y mujer moderna en el marco de sus derechos civiles y laborales. También es posible que estas piezas les hayan ofrecido a las mujeres de la época ciertas herramientas de legitimación para imponerse en los lugares donde se dirimían sus propios conflictos entre lo público y lo privado.

En síntesis, mientras en la arena del espectáculo las representaciones de la mujer aluden a la consumidora y la modernización se vincula solo con el mercado, el Estado agrega algo que se hallaba elidido: las representaciones que construyen ciudadanía.

Para definir la conformación conceptual de estos documentales, se debe pensar en un entramado que incluye tres elementos fuertes. El primero está dado por un didactismo dirigido a un ciudadano de nuevo cuño que, sumado a las resoluciones formales híbridas, remite directamente al documental social europeo de entreguerras, creado también en el marco del ascenso de las democracias de masas.

El segundo elemento a considerar es el efecto sobre el género documental de las técnicas publicitarias que se desarrollaron ampliamente y que también tuvieron la retórica de los documentales de la segunda guerra mundial y de la posguerra.

En tercer lugar, todos estos elementos se asientan en una tradición de representación política local que el peronismo profundizó especialmente. En ese sentido, es interesante reconocer en la fotonovela publicada en la REVISTA ALPARGATAS, de 1942, una narrativa similar a la utilizada en RECUERDOS DE UNA OBRERA, aun cuando regía en el país un marco político muy diferente al del peronismo. Es decir que en este terreno, como en tantos otros, es posible advertir que en el período peronista se trabaja sobre prácticas y tradiciones ya existentes. Esta afirmación también se verifica dentro del ámbito cinematográfico con ejemplos como LA OBRA DEL GOBIERNO RADICAL, realizado por Cinematografía Valle a pedido del comité de propaganda elec-

toral del partido Unión Cívica Radical con motivo de la campaña electoral que proclamaba la fórmula Irigoyen-Beiró para las elecciones de 1928. Allí ya se presentaba la confusión entre lo relativo al Estado con la gestión gubernamental, una narrativa que asocia el tiempo pasado con el oprobio y el tiempo presente con la solución, así como la voluntad de mitificar la figura de los líderes políticos.¹²

Tiendo a pensar las representaciones documentales de la época que estamos explorando como textos que construyen memoria e historia. Estas piezas fílmicas generaron entramados de sentidos comunes para sus contemporáneos que son de imprescindible lectura para poder percibir el pasado desde múltiples perspectivas. Es interesante revisarlos y deconstruirlos porque de ese modo se podrá entender la complejidad de fuerzas que se tejen en sus enunciados e imágenes. Pero también es importante ponerlos en valor porque nos entregan lecturas que la sociedad consagró sobre sí misma, significantes que fueron (y en algunos casos son) vehículos identitarios de vastos sectores de la sociedad. Es por eso que estas piezas nos desafían a leer la construcción de memoria de otras generaciones y a reconocer las tradiciones de representación, así como las formas en que permearon estos textos, figuras y mitos en muchas de las películas políticas y ficcionales que se realizaron en los años posteriores.

El documental estatal producido por el peronismo fue un documental político porque tuvo voluntad de intervención a favor de un proyecto concreto de país, y, por lo tanto, es necesario leer allí el antecedente del cine político argentino que se desarrolla en los años 60. Se impone una nueva perspectiva historiográfica que otorgue legitimidad a las fuentes de diversos orígenes. Durante muchos años, los estudios sobre cine se adhirieron fuertemente a los manifiestos revolucionarios de los realizadores sesentistas sin entender que son fuentes de la historia que nos hablan de una generación que se identificó con el valor de las rupturas. En ese mismo camino debemos considerar las fuentes que aquí detallamos con voluntad de puntualizar en las continuidades para concebir las tradiciones que se fueron construyendo en el cine argentino.

¹² Para ampliar: Clara Kriger, "Los trabajadores, entre el uniforme y la fiesta", en *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, ed. por Mirta Mestman y Mariano Varela (Buenos Aires: Eudeba, 2013), 89-103.

El terror en escenas

Un estudio arqueológico del cine argentino en la postdictadura

Hugo Vezzetti (Buenos Aires)

RESUMEN: Me propongo indagar figuras y narraciones sobre la violencia y el terror de los años setenta en algunos filmes de ficción realizados en la postdictadura. Continúo, en ese sentido, una investigación de escenas que han alimentado una experiencia del presente. El foco no es tanto la evocación o el retorno del pasado sino las formaciones o condensaciones que dan cuenta de una actualidad del pasado. Ese es el sentido del propósito “arqueológico” enunciado en el título. El objeto abarca tanto la represión del régimen militar como la violencia de la guerrilla insurgente. Trataré de indagar los cambios y las recurrencias, desde las narraciones de los ochenta hasta las más recientes, en una serie, no demasiado extensa, de filmes de ficción: LA HISTORIA OFICIAL (Luis Puenzo, 1985), LA NOCHE DE LOS LÁPICES (Héctor Olivera, 1986), INFANCIA CLANDESTINA (Benjamín Ávila, 2012) y SECUESTRO Y MUERTE (Rafael Filippelli, 2010).

PALABRAS CLAVE: cine argentino; dictadura; memoria; terror; arqueología

El cine es una plataforma fecunda en la investigación de la memoria histórica, particularmente cuando aborda de un modo más o menos deliberado situaciones o relatos arraigados en la experiencia social y política. En el período abierto en la postdictadura argentina diversos filmes de ficción han tomado el tema de la violencia política y el terrorismo de Estado. Para este trabajo he armado una serie un poco arbitraria, un *corpus* de escenas que apuntan y rodean la representación del terror: secuestros, capturas de niños, allanamientos, torturas, asesinatos. ¿Cómo retornan acontecimientos excepcionales, situaciones límite de la experiencia social? En principio, una arqueología de la memoria en el archivo del cine apunta a describir y analizar diversas dimensiones o capas de sentido. La memoria histórica está hecha de escenas y relatos y en esa materia se mezclan la realidad y la ficción. También está hecha de temporalidades que se superponen y se desplazan. He puesto en el título un “estudio arqueológico” y quizá ese título promete demasiado. Tiene un sentido general, no define con precisión herramientas o recursos. Podría decir que se refiere a una inspiración freudiana en cuanto apunta a la construcción y al desciframiento de capas de sentidos latentes; y recoge de

Foucault la idea del archivo y la serie. Es una línea de trabajo que me llevó a ocuparme de ELEFANTE BLANCO en un trabajo anterior.¹

LA HISTORIA OFICIAL (1985) plasma una primera narración de la violencia, de los agentes, las víctimas y de cierto marco de sentido de la experiencia de la sociedad bajo la dictadura. La historia es conocida y transcurre en el final de la dictadura, después de la Guerra de las Malvinas. Alicia es una profesora de historia en un colegio secundario; Roberto, su marido, es un empresario que hace negocios turbios con un general en los que también aparece un empresario norteamericano. Gaby es la hija pequeña adoptada en circunstancias que se van tornando sopechosas. Ana es una amiga de Alicia que retorna del exilio: había sido secuestrada y torturada a partir de una vieja relación de pareja con Pedro, un militante revolucionario que no aparece en el film y del cual no se sabe casi nada. El drama se completa con la presencia de una Abuela de Plaza de Mayo que busca a su nieta, que parece ser Gaby.

La historia es también la de un cambio en Alicia, un personaje que parece encarnar un prototipo social: representa inicialmente una posición de conformidad pasiva e ignorancia frente a las condiciones represivas de los años de la dictadura. Es la historia de una progresiva toma de conciencia que la acerca a la búsqueda de la Abuela. La trama incluye la presencia de los jóvenes estudiantes que discuten las versiones de la historia política nacional y que, a través de las visiones revisionistas sobre la revolución y la independencia, en el siglo XIX, hablan de modo bastante transparente de la situación presente. Y se completa con algunos planos que dan cuenta de la activación y la creciente movilización en la sociedad en esos años, alrededor de la Plaza de Mayo; sobre todo a propósito de la denuncia y el reclamo por los desaparecidos.

Se trata probablemente de una de las películas más vistas en la Argentina. Ofrecía, para decirlo rápidamente, una visión que reconciliaba moralmente a la sociedad con ese pasado inmediato a través de las figuras de esas mujeres, un encuentro de madres, una verdadera alianza materna en la que se esbozaba cierto camino de reparación a través de la restauración de la identidad de la nena y del encuentro con su abuela. En fin, ese reencuentro no está en el relato, pero queda como una esperanza. Y se corresponde con un mo-

¹ Hugo Vezzetti, "Archivo y memorias del presente. *Elefante Blanco* de Pablo Trapero: el padre Mugica, los pobres y la violencia", *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina* 12, 1 (2014) (North Carolina State University, Raleigh NC), acceso diciembre de 2015, <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1310>.

mento (1985) de esperanza en la situación política, que es el de los primeros años del gobierno del Presidente Alfonsín.

Además, la película encontró también un público y tuvo un gran éxito en el exterior. Fue muy premiada. Además del Oscar a la mejor película, obtuvo premios en Cannes, en Italia y España.² Puede pensarse que el modo en que enlazaba el drama privado con la denuncia pública excedía la experiencia argentina. Si se recupera la vieja idea aristotélica de la *catarsis* como activación y purificación de las pasiones (en este caso, el amor materno, el miedo, la compasión) el dispositivo narrativo la promovía en un sentido globalizado. Y coincidía, creo, con los modos en que ciertas tragedias y crímenes masivos han sido llevados al cine desde que el tópico del Holocausto o la Shoa ha irrumpido como un género, en un tiempo más o menos contemporáneo.³ El foco está en la memoria de los crímenes, sobre todo de los que afectaron a las víctimas más desvalidas, niños y adolescentes, madres, ancianos, etc.

En la Argentina corresponde a un momento de movilización de la sociedad en el espacio público: eso se muestra en el film, en correlato con esa otra movilización en el terreno emocional y moral de la protagonista. Y desde luego es bastante explícito el propósito de reunir o hacer converger esa dimensión del drama privado con la historia pública, comenzando por el título: la historia "oficial" es la que Alicia enseña como profesora, pero también es la que ha vivido hasta el descubrimiento paulatino de que hay otra historia, trágica y violenta; y se ve enfrentada a decidir si va a quedar del lado de los victimarios o de las víctimas. La película además acentúa, un poco excesivamente, esa apertura a la historia argentina en las escenas que se representan en el aula, donde los alumnos discuten su visión de la historia y recitan los textos libertarios de los héroes civiles de la revolución de la Independencia, Moreno y Castelli.⁴

² LA HISTORIA OFICIAL ganó el *Golden Globe* (concedido por los miembros de la Asociación de la Prensa Extranjera de Hollywood), el *Premio del Jurado* en Cannes, el *Cóndor de Plata* (Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina), y Norma Aleandro obtuvo varios premios como mejor actriz: *David di Donatello* (Academia del Cine Italiano), New York Film Critics Circle Awards y Festival Internacional de Cine de Cartagena.

³ Por ejemplo la serie norteamericana HOLOCAUST, en 1978.

⁴ Esa proyección sobre la historia argentina está reforzada por el título; y se corresponde con cierto lugar común de revisión de la historia que en esos mismos años se exponía en LA REPÚBLICA PERDIDA, 1983; la segunda parte es de 1986. Véase Tulio Halperín Donghi, "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina", en VVAA, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar* (Buenos Aires: Alianza, 1987), 77-9.

La narración despliega una peculiar novela familiar, sobre todo materna: una madre que se identifica con otra madre, doblemente. Por un lado con la madre biológica: el dilema es si entregó la criatura voluntariamente, es decir, si ella recibe a esa hija como un *don* o si la tiene como un botín, que la pone del lado de los apropiadores. Por otro, con la abuela, la madre de la madre, en una alianza así sea implícita que la incluye en un cierto orden legítimo del parentesco.⁵

La experiencia de la violencia está contada a través del prisma de ese drama: es una violencia que agravó vínculos primarios, en una visión bastante sacralizada de las funciones maternas. Hay dos escenas o modos de aparición de la violencia. Una está muy directamente puesta en Gaby, en una evocación de una escena de allanamiento y secuestro mostrada o actuada a través de un grupo de niños que juega a la guerra e irrumpe como un grupo de tareas en la habitación de Gaby, con armas de juguete, pateando la puerta y la amenaza. El “trauma” se repite y la niña parece revivir esa experiencia en la posición de madre porque abraza a su muñeca. La reacción parece confirmar que se trata de una hija de militantes apropiada en algún operativo represivo. Pero la violencia no se pone en escena de modo directo, sino a través de ese artificio de la representación por el juego de los chicos. La otra escena que recupera la violencia y el terror lo hace en el modo que ha sido dominante en el registro documental, incluso en las imágenes de los procesos judiciales: el testimonio de Ana. Pero también aquí la experiencia cruda de la represión, el secuestro y la tortura se integra en ese registro del drama privado porque no cae como una militante, sino porque estuvo en pareja con un militante, quizá un guerrillero.

En síntesis, las pasiones primarias del orden del amor (de una madre, una abuela o una esposa) proporcionan el prisma que abre los sentidos del conflicto político y sostienen la denuncia moral del terror de Estado. Y en una escena clave para el sentido común sobre la violencia, Ana enfrenta a Roberto y en la única referencia a Pedro, el militante, seguramente muerto, le dice: “era un hijo de puta igual que vos”, lo que puede interpretarse como un rechazo y una cierta igualación de la violencia represiva y la insurreccional.

En ese régimen de representación del terror –indirecto, por la alegoría en el juego y por el testimonio–, lo que queda destacado es una condición de ple-

⁵ Dejo de lado otras latencias en ese fantasma de engendramiento, una filiación entre madres en la que el padre casi no aparece. El fantasma materno se reafirma porque la abuela es la madre de la madre primaria; sobre el padre de Gaby no se sabe nada y la abuela paterna no está.

na inocencia de las víctimas, separadas nítidamente de cualquier ejercicio de la violencia. Por supuesto eso queda muy destacado en la figura de la pequeña niña; pero también en el testimonio de Ana. En la violencia o la guerra están los otros, los represores, pero también esa figura oscura del revolucionario, Pedro.

Los jóvenes estudiantes no son niños, tienen pasiones políticas y hasta pueden enseñarle a su profesora cómo interpretar la historia; pero también excluyen la violencia: quedan nítidamente separados de Pedro, el militante; y recuerdan a los revolucionarios del pasado como líderes de ideas y no como jefes políticos que no se privaron de usar las armas. Literalmente capturados por la historia, no hay nada que los asocie a la violencia política, aunque comparten las mismas ideas y esa disposición a encarnar la historia pasada de las guerras de la Independencia que llevó a otros jóvenes a denominarse Montoneros y a actuar en consecuencia.

Quiero seguir en la serie de películas que elegí los desplazamientos y variaciones de la figura de los jóvenes como protagonistas y víctimas. Los jóvenes, muy jóvenes, como víctimas directas del terrorista estatal son el núcleo de la narración sobre el terror en *LA NOCHE DE LOS LÁPICES* (1986), una de las películas emblemáticas y más vistas de la postdictadura. Aquí las escenas del terror son explícitas y exhibidas con la mayor crudeza: probablemente es la primera película que se propone mostrar directamente un centro clandestino de detención. Es una denuncia y al mismo tiempo se propone como un registro de lo que realmente sucedió; algo que queda acentuado por la participación de uno de los sobrevivientes, Pablo Díaz, que figura en los títulos a cargo de un “asesoramiento testimonial”. Esa función de testimonio se continuó en los usos del film que ha sido incorporado en los colegios como un documento capaz de transmitir esa historia. Pocas películas han sido tan eficaces en la función de fijar un sentido a un trozo del pasado. Se presenta como un ejercicio de la memoria del terrorismo de Estado y agrega la voluntad de contarle de modo que sacuda la conciencia y la sensibilidad.

Estos jóvenes, a diferencia de los de *LA HISTORIA OFICIAL*, ya no recitan a los próceres de la Independencia. Son militantes, hablan del presente, mencionan la guerrilla. Pero permanecen ajenos al mundo de la lucha armada y las armas: respetan el tabú de las armas y de la sangre. Hay dos rasgos o núcleos de sentido en esa narración: la posición de las víctimas y el carácter del testimonio. Tentativamente, se puede establecer una correlación entre ese registro de la violencia focalizado en los crímenes y las víctimas, y lo que

en esos primeros años de la postdictadura pasaba en la escena judicial: los testimonios debían ser ciertos y directos, sometidos a un régimen de verdad referido a los “hechos” y a la formación de la prueba. Por otra parte, los relatos de la militancia que van a crecer y hacerse más visibles hacia los noventa, que constituyen un género en la literatura y en el documental, mantienen en general esa omisión de las armas.⁶

Ahora bien, lo eludido vuelve con otros testimonios que someten a revisión la historia contada en *LA NOCHE DE LOS LÁPICES*. Así relatada no resultaba satisfactoria para quienes querían reivindicar el compromiso revolucionario de esos jóvenes. En unos años se hacían evidentes ciertos cambios en los modos de evocar la relación entre la militancia y la violencia. La narración de la película fue rectificada por el hermano de Claudia Falcone, una de las secuestradas y desaparecidas. Dice Jorge Falcone: “[...] no fuimos perejiles como dice la película de Héctor Olivera; [...] en el departamento donde cayó mi hermana guardábamos el arsenal de la UES de La Plata.”⁷ Es decir, se trató de un crimen ilegal e inhumano cometido desde el Estado. Un operativo contra un grupo colateral de la organización Montoneros. Incluir lo eludido en esa narración permite pensar y discutir en todo caso la naturaleza del conflicto que unos y otros concebían como una guerra. Fueron masacrados porque pertenecían o se creía que pertenecían a una organización combatiente.⁸ Y fueron los propios compañeros de los caídos los que rechazaron ese relato para restaurar lo suprimido en ella: la militancia y las armas.

INFANCIA CLANDESTINA (Benjamín Ávila, 2012) corresponde a otro momento, más cercano, de las memorias de la violencia política y de la dictadura en el cine. Es la historia de una pareja de militantes montoneros que

⁶ Se podría señalar la afinidad con un libro de testimonios: M. Caparrós, E. Anguita, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, tres tomos (Buenos Aires: Planeta, 1997-1998). Y también con un documental como *CAZADORES DE UTOPIAS*, 1996.

⁷ Cf. Jorge Falcone, *Memorial de guerralarga. Un pibe entre cientos de miles* (La Plata, De la Campana, 2001), 84. Federico Lorenz, “‘Tomala vos, dámela a mí’. La noche de los lápices: el deber de memoria y las escuelas”, *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*, comps. Elizabeth Jelin y Federico Guillermo Lorenz (Madrid: Siglo Veintiuno de España, 2004). Viviana Gorbato, *Montoneros, soldados de Menen: ¿Soldados de Duhalde?* (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), 97-8. Puntualiza Emilce Moler, otra de las sobrevivientes, “No creo que a mí me detuvieran por el boleto secundario, en esas marchas yo estaba en la última fila. Esa lucha fue en el año ’75. Todos los chicos que están desaparecidos pertenecían a la UES”, Victoria Ginzberg, “Lo más importante es que mis hijos no me vean derrotada” (15/09/98), 12.

⁸ Cf. H. Vezzetti, *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos* (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina, 2009), 111-4.

regresa en 1979, regreso que se conoce como la “contraofensiva”. Retornan con su hijo Juan, de 11 años. La película combina una mirada sobre la militancia y sobre la represión con las dificultades para mantener una vida familiar, afectos, celebrar un cumpleaños, mantener el vínculo con la abuela, asistir a la escuela bajo nombre falso y vivir su primer amor. Todo eso está en el film: la militancia y las armas junto con los afectos y la familia. *INFANCIA CLANDESTINA* fue producida por Luis Puenzo, director de *LA HISTORIA OFICIAL*. Se ha dicho que podría ser pensada como una “precuela” de aquella.⁹

Me interesa destacar alguna continuidad y también diferencias en esta serie que vengo recorriendo y que incluye también *LA NOCHE DE LOS LÁPICES*. El director, Benjamín Ávila, reconstruye su propia infancia como hijo de una militante montonera, detenida y desaparecida en circunstancias parecidas a las que se narran. La carga testimonial es muy fuerte, aunque se narre como ficción. De entrada se dice que está “basada en hechos reales”; y en los títulos del final se ven fotografías de Bejamín, su madre y sus hermanos. Está dedicada a su madre Sara Zermoglio, a su padre y hermanos, y a “hijos, nietos y militantes”. Son indicadores de verdad dentro de la ficción.¹⁰

¿Qué es lo que esta película ofrece para el análisis dentro de la serie? Se ha señalado que aborda como nunca antes el funcionamiento de una célula guerrillera. Y en efecto, lo novedoso respecto de las otras, sobre todo de *LA NOCHE DE LOS LÁPICES*, es que están las armas, muy visiblemente y todo el tiempo, incluso al alcance del niño protagonista. El primer plano dice “Argentina 1975” y muestra a los jóvenes militantes disparando contra los ocupantes de un Falcon verde. Ese es el tabú que rompe la narración respecto de las historias de la militancia que dominaron en la primera etapa de la postdictadura que mostraban las pasiones y las ideas pero no las armas. Acá tienen un lugar destacado en esta historia que anuda la política, la militancia y los jóvenes: ya no son adolescentes idealistas, sino cuadros político-militares, parte de una organización armada combatiente. Y por lo tanto emergen las cues-

⁹ Juan Pablo Russo, “La (otra) historia oficial,” *escribiendocine*, acceso diciembre de 2015, <http://escribiendocine.com/critica/0001535-la-otra-historia-oficial>.

¹⁰ Para quien conozca mínimamente la historia de esos años, los hechos aluden al retorno de Horacio Mendizábal, miembro de la conducción de Montoneros, en pareja en esos años con Sara Zermoglio, la madre del director. Retornan como parte de la Contraofensiva en 1979. Mendizábal fue herido y capturado el 17 de septiembre y murió dos días más tarde. Su compañera fue secuestrada el 13 de octubre del mismo año y permanece desaparecida. Roberto Baschetti, “Mendizábal, Horacio Alberto”, “Zermoglio, Sara Ernesta”, *Militantes del peronismo revolucionario uno por uno*, acceso diciembre de 2015, <http://robertobaschetti.com/biografia/m/167.html>.

tiones de la disciplina, las jerarquías, los rituales militares, los combates y la guerra. Y no recuerda a las víctimas como tales, sino a los caídos, que cargan con muchos de los atributos del guerrero: el coraje y los “huevos”. Todo eso está en la película, narrado bajo la mirada fascinada de un niño que es espectador, pero a la vez parte de una aventura. El punto de vista infantil se traslada a las escenas de violencia y terror, narradas con animaciones en el formato del *comic*.

Al mismo tiempo, mantiene el foco sobre los afectos primarios, sobre la *trama familiar*, el amor de la madre y el amor de la abuela, y sobre el primer amor de la pubertad, es decir, la inocencia de un niño arrastrado por violencias que no controla. Todo eso puede ser abordado como una evocación del drama de LA HISTORIA OFICIAL en otras circunstancias. El director ha declarado que era uno de los propósitos principales: “Que en primer plano estuviera la historia que se cuenta, una historia de amor, de niños, en ese contexto y con esa familia”.¹¹

Se puede decir que la película de Ávila expone y combina esos dos tópicos que han sido muy significativos en las memorias de la militancia, la familia y los afectos, por un lado, y por otro la organización militar y la “fría máquina de matar” de la que hablaba el Che. La historia de amor, materno, fraternal, pero también de compañerismo en la militancia y, a la vez, la historia de la violencia y las derrotas, contada como una tragedia, se encarnan en el cuerpo y el alma del niño, Juan. No sólo ofrece el punto de vista, sino que encarna el dilema trágico que sostiene esa narración, ya que está en una posición imposible, repartido o fracturado entre esos dos mundos, el del encierro en la organización clandestina (él mismo es llamado “soldado”, manipula las armas), y el de la vida en un espacio humano de vínculos, afectos y los conflictos propios de un chico que entra en la pubertad.

Ahora bien, en la medida en que en esta mirada sobre la violencia domina el mundo infantil, las añoranzas y fantasías de la infancia, en la mirada del niño no caben juicios ni pueden abrirse preguntas sobre decisiones, proyectos y responsabilidades. Si la película aborda un tópico suprimido (o casi) de las representaciones de los años setenta, el de la violencia guerrillera, la mirada que arroja deja fuera la política. En el relato ese tópico se bifurca entre al drama familiar de la intimidad y los afectos (lo que sintoniza con LA HISTORIA OFICIAL) y la militancia como aventura y riesgo, sostenida en figuras heroicas,

¹¹ “Benjamín Ávila: ‘En la ficción uno puede construir lo que quiere decir’”, *espacio cine*, acceso diciembre de 2015, <http://espaciocine.wordpress.com/2012/10/06/avila>.

cas, contada por un niño a modo de un *comic* para otros, de los que se espera que suspendan las preguntas por el sentido, el alcance y las consecuencias. El homenaje a sus padres renuncia a juzgarlos. Destaca las virtudes humanas de esa militancia: solidaridad, fraternidad, compromiso. En ese punto, finalmente, puede decirse que se mezclan y superponen esas dos dimensiones, *la familia y la guerra*. Es lo que está en el punto de partida: un ejército atípico que lleva a los niños al teatro de operaciones. Y la organización política, en esa mirada, por momentos se asimila a un grupo primario, una trama de afectos, deseos, ilusiones, una gran familia arrastrada a hacer la guerra en las peores condiciones.

Finalmente, cierro la serie con SECUESTRO Y MUERTE (Filippelli, 2010), una película atípica, diferente de las otras. Aquí la asociación entre afectos, familias, militancia, queda excluida. El prisma sobre la violencia no son las relaciones primarias, sino la política y la voluntad; el contenido excluye los afectos y los reemplaza por las ideas. Algo de eso ya estaba en los filmes anteriores de Filippelli en los que el espacio de exploración de las relaciones entre política y violencia se situaba en el espacio público y político: la ciudad, la calle y el sindicato. En fin, no hay madres, ni abuelas ni nada que pueda asociarse al registro de la inocencia de los niños o los adolescentes. Si la historia vuelve sobre el tópico de los jóvenes y la violencia, el registro que elige es el de las acciones, las responsabilidades y las consecuencias.

Ante todo, rompe con las películas comentadas en la relación que propone con lo real de los acontecimientos y con el lugar atribuido al testimonio. Las otras películas reiteran los signos o las declaraciones explícitas de que narran hechos reales. Por supuesto, en el *ranking* de la proximidad a lo real la primera es la película de Olivera, que usa los nombres verdaderos del episodio e incorpora a uno de los sobrevivientes como testigo en los títulos. También es la que más abiertamente ha sido refutada por otros testimonios. INFANCIA CLANDESTINA se presenta como una ficción pero, como vimos, incluye ese índice de realidad al anunciar que está “basada en hechos reales”, en la evocación de la madre del director y las fotos de su infancia.

La película de Filippelli, en cambio, introduce signos que buscan mostrar que no es una película histórica y que no debe ser juzgada como tal. Sin embargo el *acontecimiento*, el secuestro y muerte del General Aramburu, está ahí, irrumpe y sobre todo inquieta al espectador capaz de incluir lo que está ausente en la narración: el curso ulterior, el desemboque en una secuela de asesinatos, represión y la masacre desde el Estado. En este punto, la película se

asoma a una suerte de escena originaria de la violencia política y el terror. No es histórica y, sin embargo, guarda una relación inherente con la historia. La historia está “en suspenso” (tomo esta expresión de Merleau-Ponty) en la medida en que el acontecimiento se abre a otro tiempo que, por otra parte, es completamente desconocido para esos protagonistas, arrastrados por ese tiempo nuevo, más víctimas que agentes de la historia.¹²

El tema central en la película es el terror y la justicia, y no la guerra. Quiero insistir sobre este punto porque hay cierta confusión. Se trata de las relaciones entre la revolución y la virtud, para decirlo en el lenguaje jacobino.¹³ Es algo muy diferente de las narraciones sobre la violencia y el coraje y la pasión por las armas, que han proliferado en tantos testimonios sobre la guerrilla y que se reflejan en la mirada fascinada del niño que Ávila elige para contar su historia. El ensayo fílmico de Filippelli es completamente ajeno a ese género y a esa mirada; se propone sobre todo como una película de ideas; algo que se destaca porque tiene un punto de partida en un ensayo de Beatriz Sarlo, una de las guionistas.¹⁴ Allí donde toca esa representación de un grado cero del acontecimiento, de la irrupción de la violencia como radicalización de la justicia, adopta la forma de un tribunal, donde lo destacado es la palabra. Sobre todo la de ese general, un poco inverosímil, ilustrado, casi jacobino, por ejemplo en el modo en que define la diferencia entre una dictadura y una revolución. Es una ficción en un sentido epistemológico, si se quiere, porque en esa confrontación de voluntades emerge una dimensión de verdad, o una voluntad de verdad, que se impone sobre las exigencias de verosimilitud. Y lo más notable es que cuando el general habla sobre el poder, sobre la soledad del jefe y las responsabilidades del mando, sobre la excepción y la

¹² “Pues también nosotros hemos vivido uno de esos momentos en que la historia en suspenso, las instituciones amenazadas de nulidad, exigen del hombre decisiones fundamentales, y donde el riesgo es total porque el sentido final de las decisiones tomadas depende de una coyuntura que no es totalmente conocible.” Maurice Merleau-Ponty, *Humanismo y terror* (Buenos Aires: Leviatán, 1956), 10.

¹³ “Si el principal instrumento del Gobierno popular en tiempos de paz es la virtud, en momentos de revolución deben ser a la vez la virtud y el terror: la virtud, sin la cual el terror es funesto; el terror, sin el cual la virtud es impotente. El terror no es otra cosa que la justicia rápida, severa e inflexible; emana, por lo tanto, de la virtud; no es tanto un principio específico como una consecuencia del principio general de la democracia, aplicado a las necesidades más acuciantes de la patria”. Robespierre, citado por Slavoj Žižek, *Robespierre. Virtud y terror* (Madrid: Akal, 2010), 7.

¹⁴ Beatriz Sarlo, “Venganza”, *La pasión y la excepción* (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2003), 15–200. Con todo, el guión es bastante diferente; fue escrito por la propia Sarlo, David Oubiña y Mariano Llinás.

voluntad de edificar un orden, podría pasar por la palabra y la verdad de un líder de otra revolución, como la que han decidido iniciar los jóvenes que lo juzgan y finalmente habrán de ejecutarlo. Podría ser una ficción de un Lenin o un Mao, sorprendentemente sabios en el ocaso, que arrojaran una mirada retrospectiva sobre los costos terribles de la revolución.

Fuera de ese ejercicio de iluminación en el espacio del tribunal, estos guerrilleros son jóvenes bastante comunes, triviales casi, juegan a las adivinanzas, recitan, hacen chistes. Carecen del relieve heroico y aventurero con que han sido revestidos *a posteriori*. No son guerreros: las armas juegan un papel muy secundario e instrumental. Se puede decir que la visión que Filippelli arroja sobre esa contienda de voluntades está desbalanceada en favor del general, probablemente en contra del humor juvenilista que ha dominado en los relatos sobre la militancia. De algún modo, el sentido de la acción de esos jóvenes, de las responsabilidades y las consecuencias de sus decisiones, se abre como problema en la confrontación con el general colocado en ese lugar de un viejo revolucionario autorreflexivo.

En fin, para terminar, en la película que cierra la serie las escenas de la violencia y la muerte son sobre todo figuras del pensamiento y de la voluntad. La justicia revolucionaria y el terror son narrados a modo de una tragedia, un destino que se impone a los protagonistas. Las ideas y los conflictos que vienen del pasado se vuelcan sobre los sentidos de ese otro acontecimiento excepcional, la ejecución, el asesinato político que cierra la película y que deja abierta otra historia, terrible en sus consecuencias, que apela a la experiencia y la conciencia del espectador.



Fig. 1: Luis Puenzo, LA HISTORIA OFICIAL (1985)



Fig. 2: Héctor Olivera, LA NOCHE DE LOS LÁPICES (1986)



Fig. 3: Benjamín Ávila, INFANCIA CLANDESTINA (2012)

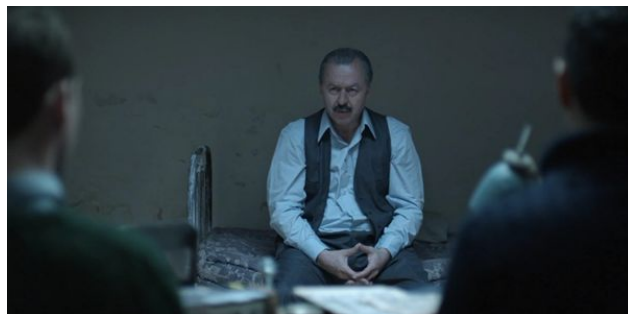


Fig. 4: Rafael Filippelli, SEQUESTRO Y MUERTE (2010)

Visibilizaciones ambivalentes

Poéticas del marco y factores del riesgo en TANGOS, EL EXILIO DE GARDEL de Fernando Solanas

Berit Callsen (Osnabrück)

RESUMEN: En TANGOS, EL EXILIO DE GARDEL, así la hipótesis central que queda por verificar a lo largo de este ensayo, se conciben procesos de visibilizaciones ambivalentes—esto es, actos variados de investigación— que se mueven, constantemente, entre lo visible y lo invisible, y que se originan en un enfoque conceptual del marco que obtiene valor poetológico a lo largo de la cinta. Además, se argumenta que el marco corrobora su índole conceptual a través de factores del riesgo—otra figura reflexiva que, a su vez, se abordará de forma triple: así se supone que en su apertura hacia lo imprevisible el riesgo se compone de un valor estructural, ético-existencialista y poetológico, aspectos que se densifican e ilustran en varios niveles de la cinta.

PALABRAS CLAVE: visibilizar; invisibilizar; poética del marco; factores del riesgo; nivel autorreflexivo; procesos (meta)creativos

1. Las potencias de imagen, marco y riesgo

En tanto acto de descubrir lo aún no visible, la visibilización se asemeja al acto investigativo que tiende a revelar los objetos de su búsqueda. En ambos procesos de revelación está en juego no solamente una tendencia productiva hacia lo imprevisible y contingente, sino que se lleva a cabo una construcción continua de realidades potenciales, hecho que subraya una componente creativa tanto de la visibilización como de la investigación.

La exploración de origen y funcionamiento estructural de actos de “visibilización investigativa” nos puede llevar a la imagen: concebir la imagen en tanto ente productivo y, con esto, como lugar de acción, es—como se verá—localizar en ella procesos de visibilización e invisibilización y estudiarla según una dinámica inherente al marco que sabe seleccionar, resaltar y reflexionar. Por consiguiente, el marco, siendo elemento clave de la imagen, se constituye como detonante de dinámicas de cerrar y abrir que, a su vez, conllevan

actos de cubrir y descubrir, de aparecer y desaparecer.¹ Así, es el principio enmarcador el mismo que corrobora acciones de revelaciones y ocultamientos en la imagen, puesto que propone un paradigma ambivalente que al entrar hace salir y al encerrar invita a trascender indicando una constante coincidencia y simultaneidad de lo opuesto a través del mecanismo de la selección. Así, capta un momento ambiguo “en transición” que se sitúa entre el afuera y el adentro jugando con lo abierto y lo cerrado. De esta manera, el marco deviene un instrumento potente que toca lo conocido, se sumerge en lo aún no visible y sabe enfrentar lo contingente.

En TANGOS, EL EXILIO DE GARDEL, así la hipótesis central que queda por verificar a lo largo de este ensayo, se conciben procesos de visibilizaciones ambivalentes –esto es, actos variados de investigación– que se mueven constantemente entre lo visible, y lo invisible y que se originan en un enfoque conceptual del marco que obtiene valor poetológico a lo largo de la cinta. En este sentido, se prestará atención a una índole alegórica de elementos arquitectónicos que llegan a escenificar una visualización particular del marco en tanto figura conceptual-reflexiva en la película.

En las cualidades enumeradas, el marco parece asimilarse a las funciones del encuadre fílmico que, en tanto medio de enfoque, recorta el campo visual de la cámara y posibilita la selección de detalles. A través de esta competencia de organización visual, el encuadre se asemeja a primera vista a las posibilidades de la cámara misma. Sin embargo, el marco multiplica y trasciende, finalmente, las opciones del encuadre en cuanto a dos aspectos clave: primero conlleva –como se verá– un particular potencial autorreflexivo, se expone y visualiza a sí mismo y, segundo, corrobora su valor conceptual a través de factores del riesgo.

Lo arriesgado se explora en este ensayo en tanto figura reflexiva que traspasa lo conocido y se sumerge voluntariamente en lo imprevisible sin saber su fin. En esto se notará no solamente una fuerza complementaria en cuanto a la dinámica del marco, sino también de un valor estructural, ético-existencialista y poetológico del riesgo.

¹ En tanto ente productivo, la imagen se entiende a lo largo de este estudio en un nivel más bien abstracto, como un modo de función y no tanto en su alcance mediático. Para la subyacente diferenciación conceptual véase Berit Callsen, *Mit anderen Augen sehen: ästhetische Poetiken in der französischen und mexikanischen Literatur* (Paderborn: Fink, 2014), 47–9.

2. Perspectivas teóricas y conceptuales: imagen – (in)visibilización – marco

A lo largo de esta perspectivización teórica y conceptual se desarrollará una cadena tripartita constituida por los elementos de la “imagen”, la “(in)visibilización” y el “marco”.

La imagen, así el punto de partida ya insinuado, encierra procesos de visibilización e invisibilización y, con esto, opera en las condiciones específicas que propone el marco. Aquí se intuye cierta actividad de la que participa la imagen, o que incluso emerge de ella. Con esto, lo pictórico se constituye como lugar inicial de acción – tal concepto productivo se explora actualmente en distintas posiciones teóricas de la ciencia de la imagen que en Alemania es promovida por Horst Bredekamp y Gottfried Boehm, entre otros teóricos que provienen tanto de los campos de la historia del arte como de la filosofía.² Estas posturas coinciden en argumentar hacia una lógica propia de la imagen que encuentra su punto clave en un enfoque performativo. Si bien operan con diferentes conceptos que pueden resaltar y operacionalizar tal lógica icónica, estas posiciones coinciden en entender la imagen como modo operativo.

Así, desde la perspectiva de Boehm, por ejemplo, el elemento decisivo que puede resaltar un acercamiento lógico de la imagen es el que le otorga una actividad o la potencialidad de una actividad.³ Así, la imagen siempre parece encerrar un “más allá”: produce algo por encima de lo que se ve y hace visible lo no visible. En este sentido, es concebida como entidad activa capaz de poner, o hasta oponer, algo a la vista –así como de quitarle a la mirada lo que no muestra, lo que mantiene oculto. La imagen cubre y descubre al mismo tiempo.

² Otras posiciones que no se pueden discutir a fondo en este ensayo serían por ejemplo las de Martin Seel o Ludger Schwarte, que operan con terminologías y conceptualizaciones sumamente productivas para describir y analizar una particular actividad icónica. Así Seel propone el término de la aparición (“Erscheinung”) para definir un movimiento que le es inherente a la imagen. Véase Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003), 186. Asimismo, Schwarte concibe la idea de una fuerza performativa que emerge de la fuerza de la imagen (“Kraft des Visuellen”). Véase Ludger Schwarte, “Einleitung: die Kraft des Visuellen”, en *Bild-Performanz*, ed. por Ludger Schwarte (München: Fink, 2011), 10–31, cit. 13.

³ Gottfried Boehm, “Unbestimmtheit: zur Logik des Bildes”, en *Bild und Einbildungskraft*, ed. por Bernd Hüppauf y Christoph Wulf (München: Fink, 2006), 243–53, cit. 245.

Las claves de potencialidad y actividad se densifican y se ilustran, por lo tanto, en la visibilización y en el proceso inverso de la invisibilización. Aquí se anuncia una doble actividad inherente a la imagen que siempre conlleva la posibilidad ambigua de revelación y ocultamiento. Con esto, los procesos ambivalentes de (in)visibilización se entienden como detonantes esenciales de una dinámica pictórica propia.

En su argumentación ejemplar Boehm recurre –al menos en parte– a un antecedente tan conocido como sorprendente en este contexto: Paul Klee. En 1920 Klee escribe su credo artístico compuesto en total de siete fragmentos. La famosa frase: “El arte no reproduce lo visible; hace visible”⁴ insinúa una noción de visualidad productiva que radica en el “hacer visible”. Aquí la idea de “visibilización” parece abarcar tanto lo accidental y lo latente como extenderse a lo procesual y lo productivo en la medida en que el arte visual “hace surgir algo” y, al mismo tiempo, oculta lo otro. Un resultado adicional de tal proceso de visibilización es la interferencia de realidades. Juan García Ponce, eminente crítico de arte⁵ y escritor mexicano que pertenecía a la así llamada *Generación del Medio Siglo*, lo ha formulado de esta manera con respecto a la estética de Klee:

[...] la verdadera hazaña de Klee [...] se encuentra en haber traspasado esa frontera, penetrando el otro lado de la realidad para mostrarnos la viva y siempre cambiante, convertida en una unidad absoluta [...].⁶

La transición al “otro lado de la realidad” que García Ponce describe aquí siempre se efectúa en la imagen y por medio de una visualidad eminentemente ambivalente. De ahí que el arte, y sobre todo el arte de Klee, tal como lo ve García Ponce, emerja de una conjugación entre lo visible y lo invisible, conjugación que se produce en el mismo proceso de la visibilización.

Con respecto al siguiente análisis de TANGOS resulta clave la referencia del mismo Fernando Solanas al credo artístico de Klee cuando, en la cono-

⁴ Juan García Ponce, “El credo artístico de Paul Klee”, *La Cultura en México, Siempre!* N° 1, VIII (1962): 27–33, cit. 28.

⁵ En su labor crítica, Juan García Ponce enfocó sobre todo trabajos de pintores que pertenecieron a la así llamada *Ruptura* de México, primera corriente artística que a principios de los años 50 del siglo xx se inclinó hacia la abstracción. Sin embargo, García Ponce tenía conocimientos profundos sobre el arte europeo y americano, y junto a autores como Salvador Elizondo, Inés Arredondo, Sergio Pitol y Juan Vicente Melo (algunos de ellos trabajaron igualmente como críticos de arte) conformó un grupo que –siguiendo hasta cierto punto a Octavio Paz– se empeñó en heterogeneizar el campo artístico-cultural en el México de la segunda mitad del siglo xx.

⁶ Juan García Ponce, *Paul Klee: Dibujos* (México D.F.: Librería Madero, 1965), 23.

cida entrevista con Horacio González, afirma acerca de su poética de producción filmica: “Lo más difícil al concebir una película [...] es concebirla en imágenes. Es que a mí no me nacen las imágenes “de la historia”. Hay secuencias que me nacen primero de la imagen. De “verlas”, que es “ver” la película descubierta en imagen. Y de esa imagen luego encuentro la anécdota que la ejemplifica. [...] Paul Klee decía que la función del artista es hacer visible lo no visible.”⁷ Partir de la imagen y desarrollar contextos discursivos a partir de lo pictórico, procedimiento que Solanas describe aquí como el núcleo de su trabajo creativo, significa concederle una fuerza productiva e identificar un potencial poético en ella.

Ahora bien, la insinuada actividad de la imagen se resalta a través de la potencia del marco, según Dieter Mersch, elemento si no imprescindible, sí importante de la imagen. En su artículo “Blick und Entzug: zur ‘Logik’ ikonischer Strukturen” (= “Mirada y retirada: sobre la lógica de estructuras icónicas”) Mersch ha desarrollado una argumentación convincente en torno a las nociones conceptuales del marco.⁸

En un sentido amplio Mersch concibe el marco como dispositivo, y con esto, como sistema de condiciones materiales e inmateriales que transforma lo visto en superficie y que lo delimita.⁹ Además, el marco se entiende como base que potencia procesos de visibilización y que, *ex negativo*, puede remitir a la invisibilización, a lo que se queda fuera de él. Es más: el marco mismo incita a una reflexión sobre lo que puede aparecer y desvanecerse, aparte de enfocar lo que se muestra. Estos procesos de (in)visibilización se sitúan continuamente entre el “todavía no” y el “ya no”, implicando, de esta manera, una dimensión temporal propia.

⁷ Fernando Solanas, ‘La mirada: reflexiones sobre cine y cultura’. *Entrevista de Horacio González* (Buenos Aires: Puntosur, 1989), 84.

⁸ El marco ha sido discutido sobre todo en contextos de la teoría postestructuralista, por ejemplo y ante todo por Jacques Derrida. Véase Jacques Derrida, *La vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978), 77s. Las posturas postestructuralistas prestan una atención particular a la noción ambivalente de la figura conceptual del marco como elemento que pertenece al mismo tiempo a un afuera y a un adentro, y que simultáneamente puede formar parte y no formar parte de la obra. En esta línea, se puede destacar una particular noción material en las reflexiones que Dieter Mersch concibe al respecto, añadiendo, además aspectos como la potencialidad y la actividad del marco.

⁹ Dieter Mersch, “Blick und Entzug: zur ‘Logik’ ikonischer Strukturen” en *Figur und Figuration: Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, ed. por Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller (München: Fink, 2007), 55–69, cit. 57.

Además, Mersch resalta la función del marco de manejar la mirada, esto es, de guiar y organizarla: en tanto dispositivo de una frontera funciona como principio capaz de dividir o fijar la visión, conforma una diferencia a través de elementos icónicos.¹⁰ Para ello se basa en un orden material a medida que enfoca, marca y resalta la mirada, ya sea por medio de un ocular, a través de la lente de un proyector, ya sea en una pantalla o por medio de límites espaciales.¹¹ Por consiguiente, el marco opera no solamente sobre la imagen, sino también sobre la mirada convirtiéndose, así, en un poderoso instrumento de organización visual. De esta manera, estructura y hasta constituye tanto el acto de ver como lo visto.

Además, el marco se insinúa como principio de autorreflexividad, al incitar a una constante meta-comunicación sobre su condición de producir, repartir y guiar. De esta manera y a través de su mera exposición y presencia inicia una reflexión sobre su condición tripartita de (falta de) limitación, presentación y producción. Así, el marco se presenta como punto de partida para emprender juegos de cajas chinas y escenificar *mises en abîme*.

A partir de las reflexiones expuestas por Mersch se pueden desarrollar dos núcleos conceptuales interrelacionados entre sí que subyacen a una dinámica del marco y que llegan a corroborar la argumentación de una lógica y actividad propias de la imagen: la ambivalencia y la potencialidad. En tanto dispositivo de limitación, el marco crea un adentro y un afuera de la imagen y, así, maneja un proceso tan ambivalente como simultáneo de visibilizar e invisibilizar, de revelar y ocultar. El marco participa tanto de lo abierto como de lo cerrado y, así, se erige como figura conceptual oscilante.

Además, lo que separa obtiene su poder operacional justamente en la potencialidad de subvertir la separación; así, el acto de separar se define a través de la posibilidad de la trascendencia. El marco, por lo tanto, potencialmente siempre puede traspasarse a sí mismo. Con su mera presencia invita a salir, al desbordamiento. Con esto, siempre es también una posible apertura hacia un más allá –es decir, juega con lo (aún) invisible, con lo indefinido e inconcluso.

Es, por lo tanto, sobre todo, la potencialidad del marco la que se presenta como rasgo apto para inclinarse a lo abierto. Así, la posibilidad implícita del traspasarse a sí mismo participa de la idea de un valor, finalmente, productivo del riesgo: al abandonar el campo de lo conocido y mediable, en el proceso

de la apertura a lo imprevisible, pueden surgir procesos de revelación y, no por último, de creación que demuestren inclinaciones prospectivas hacia lo indefinido e inconcluso, procesos que están a la espera de lo que viene.

Procesos (meta)creativos

Los actos de quebrar y abandonar el marco significan abrirse voluntariamente a lo desconocido del afuera y, por lo tanto y en la terminología de Solanas, sumergirse en la creación. En las ocasiones en las que se pronuncia sobre su concepto creativo, Solanas resalta a menudo su vinculación con lo digresivo, contingente y arriesgado. Así, desde su perspectiva, cada proceso creativo maneja errores, brechas y espacios en blanco, y en todo ello tiende a lo abierto, a la trascendencia del marco. De ahí que afirme en la entrevista ya citada con Horacio González:

La creación es un proceso confuso, desorganizado, caótico e imprevisible. [...] En suma, toda obra no puede ser más que el resultado de una concepción abierta. A mi entender, en el cine debemos asumir también la obra, el guión abierto. Los personajes y las escenas abiertas a nuevos desarrollos, y abiertas al imaginario de los espectadores. La obra nunca está acabada.¹²

En su afirmación de lo abierto en tanto principio artístico-conceptual el director se refiere a un valor productivo de lo digresivo acercándose, así, a la concepción de la *opera aperta*, tal como la desarrolló Umberto Eco a principios de los años 60. Si bien Eco concibió su teoretización de la *opera aperta* sobre todo basándose en creaciones artísticas del campo de la literatura (Mallarmé y Joyce) y de las artes plásticas (*action painting* y *art informel*)¹³, el vínculo entre forma y posibilidad –destacando la forma como ente procesual– puede figurar como núcleo conceptual clave tanto en Eco como en Solanas.

Monteagudo ha demostrado de manera acertada que tal concepción de lo abierto en tanto principio creativo se vincula a un empleo afirmativo del riesgo que, en este sentido, obtiene primeramente una función estructural:

Solanas opone un cine abierto e imprevisible como la vida misma de sus personajes. Es la reacción contra lo perfecto acabado como concepción, es una opción por lo abierto y no concluido. Esta actitud tiene su correspondencia en lo metodológico y comporta asimismo un riesgo [...].¹⁴

¹⁰ Mersch, "Blick und Entzug", 58.

¹¹ Mersch, "Blick und Entzug", 58.

¹² Solanas, 'La mirada', 78.

¹³ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973), 182–3.

¹⁴ Luciano Monteagudo, *Fernando Solanas* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993), 41.

Aquí se corrobora, por lo tanto, la idea de que el riesgo y sus catalizadores de lo contingente y desconocido –siendo elementos inherentes al proceso creativo– pueden funcionar como detonantes del mismo. Suponemos que de este modo llega a escenificarse y resaltarse, al mismo tiempo, una particular poética del marco. De ahí que la poética y dinámica propias del marco estén vinculadas a una serie de factores productivos del riesgo que Solanas explora de manera alegórica en TANGOS desarrollando, al mismo tiempo, una reflexión sobre el proceso creativo del que surgen la cinta y –en otro nivel– la tanguedia. Es fundamentalmente la experiencia del exilio en París, núcleo temático de la película, la que se enfoca a través de esta forma híbrida entre tragedia, comedia y tango, y se comunica en varios niveles a través de los aspectos poetológicos discutidos hasta aquí.

Además, el nivel temático se explora, especialmente, a través de procesos (meta)creativos. En varias ocasiones la crítica ha señalado un paralelismo estético-formal entre el nivel temático de la cinta y su estructura abierta. Así pues Oubiña afirma que “Film y tanguedia son un collage; cultivan el arte de la disgresión.”¹⁵ Asimismo, España subraya la vinculación entre la estructura abierta de la cinta, el estado inconcluso de la tanguedia y la forma del anticuento que le es inherente al exilio e insinúa, de esta manera, una multiplicidad sin fin.¹⁶

Tal dinámica ambivalente de lo abierto y contingente que subyace en las afirmaciones tanto de Oubiña como de España adquiere una función metonímica clave en cuanto a la identidad del exiliado, así como con respecto a su vivencia temporal. Oubiña lo formula de esta manera:

El exiliado vive en un presente continuo. Nada deja estela, nada anuncia nada. Para el desterrado todo acontecimiento es un hecho aislado que no puede vincularse a ninguna historia, porque se le ha quitado la identidad que da el pasado y, por lo tanto, la consistencia del futuro. El exiliado es un ser en blanco, sin arraigo y a la vez, sin porvenir.¹⁷

Aquí se insinúa que la vivencia del exilio y la consiguiente identidad precaria del exiliado parecen conllevar nociones de atemporalidad, fragmentación y

¹⁵ David Oubiña, “Exilios y regresos” en *Cine argentino en democracia 1983/1993*, ed. por Claudio España (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994), 69–85, cit. 72.

¹⁶ Claudio España, *Cine argentino en democracia 1983/1993* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994), 34.

¹⁷ Oubiña, “Exilios y regresos”, 69.

búsqueda.¹⁸ Por consiguiente, tanto Ciria como Amado han estudiado la alegorización filmica de tal vivencia personal quebrada en TANGOS bajo las nociones de una “[...] tipificación de personajes maniqueos”¹⁹, respectivamente un “desdoblamiento de personajes”.²⁰

Esta observación es ampliada por David William Foster, quien en su análisis enfoca, sobre todo, la dimensión espacial del exilio que caracteriza como “Space in which the individual becomes lost because of the absence of codes with which a relationship of identity can be established.”²¹ El exilio se erige, por lo tanto, en un no-lugar y en un no-tiempo que ha de operar necesariamente sobre lo abierto, momento estructural clave que determina igualmente la elaboración de la tanguedia en TANGOS, así como la figura reflexiva del marco. Si bien estos aspectos conllevan, sin duda, diferentes nociones de lo “abierto”, inclinándose bien hacia lo ético-existencialista, bien más hacia lo estructural, se anuncian interrelaciones tanto meta-creativas como autorreflexivas a partir de esta múltiple paralelización.

Además, el hecho de que la cinta escenifique procesos creativos, puestas en escena y ensayos en torno al movimiento danzante conlleva un segundo nivel de meta-creación que provoca momentos de una *mise en abyme*. En la entrevista ya citada, Fernando Solanas afirma al respecto: “De este modo, se trata el tema de la creación. Y así, la película es una obra sobre cómo se hacen obras. Se afirman los ‘principios’ de la ‘tanguedia’: el arte como el riesgo de la invención permanente, la ausencia de fórmulas [...], el sentido misterioso del desorden [...]”.²² Es la danza –movimiento previsto y guiado que, sin embargo, en cada momento tiende a lo abierto e improvisado– que incorpora y refleja particularmente los enumerados aspectos conceptuales de la tanguedia. En ello el proceso creativo se configura, a su vez, como procedimiento

¹⁸ Christian Wehr analiza especialmente la noción temporal de la película y argumenta a través del concepto del *image-temps* de Deleuze que en TANGOS se escenificaría en una particular cadena de “[...] imprevisibilidad [...], contingencia e irrealidad de la vida en unas circunstancias históricas dominadas por la violencia.”, Christian Wehr, “Memoria cultural, experiencia histórica y perspectiva mesiánica en el cine de Fernando Solanas: Tangos: el exilio de Gardel (1985)”, *Taller de Letras* 49 (2011): 219–30, cit. 226.

¹⁹ Alberto Ciria, *Más allá de la pantalla: cine argentino, historia y política* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1995), 210.

²⁰ Ana Amado, *La imagen justa: cine argentino y política (1980–2007)* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 73.

²¹ David William Foster, *Contemporary Argentine cinema* (Columbia y London: University of Missouri Press, 1992), 93.

²² Solanas, ‘La mirada’, 95.

terapéutico que enfoca y trabaja la experiencia traumática de estar y moverse forzosamente “a parte”.

3. Poéticas del marco y factores del riesgo en TANGOS, EL EXILIO DE GARDEL

A continuación se explorará la interrelación entre las poéticas del marco y los factores del riesgo que, en TANGOS, maneja tanto procesos de (in)visibilización como adelanta un elogio de lo abierto y escenifica procesos de creación. Para ello nos centraremos, sobre todo, en cuatro episodios clave de la cinta enfocando una serie de escenas que pueden ilustrar de manera ejemplar la relación causal entre lo que encuadra y lo desbordante.

A modo de observación inicial cabe llamar la atención sobre la presencia exuberante y expuesta de elementos arquitectónicos en la película. Así, se insinúa una primera suposición de que arcos, puentes, paredes, ventanas, cumbreas, barandas, escaleras (automáticas), espejos y cercas llegan a funcionar sistemáticamente como concretizaciones físicas del valor conceptual del marco. Organizan no solamente las tomas a través de formas muchas veces (semi)geométricas, sino que adquieren valor alegórico en tanto elementos constituyentes de una poética de marco que conlleva factores arriesgados y que, en consecuencia, se abre tanto a la (in)visibilización como a la creación.

Las secuencias iniciales de la película (hasta 00:05:40) ya parecen operar en gran parte según una poética del marco: con un acompañamiento musical expresivo, se enfoca el arco de un puente que capta los movimientos de dos danzantes. La organización de la toma oscila entre movimiento y estancamiento. En tanto semicírculo el arco figura como representación geométrica de lo fragmentado y, al mismo tiempo, se presenta como sinécdoque del puente, por su parte, símbolo de conexión.

No es sólo ahí, donde el marco se insinúa como figura ambivalente que oscila entre lo completo y lo fragmentado, remitiendo a una co-presencia de lo cerrado y lo abierto. Así, es ya en las primeras escenas cuando a través del marco se lleva a cabo, además, una organización particular de luz y sombra paralelizándose con un constante “entrar” y “salir” de los dos danzantes. Tanto el juego de luz y sombra como el movimiento de las personas evocan dinámicas del aparecer y desaparecer que parecen resaltadas y catalizadas por el marco.



Fig. 1: Semi-círculo del puente. Ferdinand Solanas, TANGOS—EL EXILIO DE GARDEL, DVD (trigon-film, 2010), min. 5:22.

Otro elemento decisivo que se anuncia desde el comienzo de la cinta radica en la estética fotográfica que se retoma a lo largo de la película a través de la acumulación de imágenes fijas en blanco y negro. Esta inserción de la imagen inmóvil conlleva una alternación permanente de movimiento y estancamiento, tal como ya se prefiguró a través de la inicial danza encuadrada.

El capítulo “La poética de Juan 1” es, sin duda, el de mayor grado autorreflexivo en la cinta.

Vemos a Pierre y Juan 2 conversando sobre las condiciones e implicaciones del ser exiliado que, según las palabras de Juan 1 citadas por Juan 2, remiten a un rasgo inherente de cada existencia humana y que es el riesgo. “La decisión de ser siempre es un riesgo” figura aquí como lema de corte existencialista. La sentencia interpreta el enfrentamiento con lo arriesgado que es la vida no sólo como desafío, sino también como tarea ontológica y, finalmente, productiva.

Una fotografía en blanco y negro que muestra una calle vieja del lejano Buenos Aires se constituye en esta escena en tanto retrospectión iconográfica, y marca, al mismo tiempo, el punto de partida para una subida –un movimiento prospectivo– que se explorará en las siguientes escenas: así, pasado, presente y futuro se confunden en una noción atemporal y convergen en

el movimiento ascendente que muestra a Pierre y Juan 2 en la siguiente toma, subiendo una escalera de caracol. En una transición icónica, el caracol se superpone lentamente a la fotografía en blanco y negro adquiriendo, de esta manera, una función de matriz que promueve la organización interna de la imagen. A través de una toma extremadamente larga, cuyo único movimiento interior radica en la subida de los dos hombres, la cámara enfoca la baranda de la escalera por medio de un ángulo contrapicado perfecto. Así, se propone una oscilación particular entre lo regular y mesurado del continuo movimiento ascendente y lo torcido del marco exterior, es decir, de la baranda de caracol.

Mientras tanto Pierre y Juan 2 suben hacia un espacio abierto, fuente de luz y punto de fuga que parece ilustrar y anticipar en un momento temprano el final abierto de la cinta y de la tanguedia. En cuanto a la vinculación conceptual de marco y riesgo resulta clave que llevan a un títere que parece estar constantemente al borde de traspasar la baranda (2).

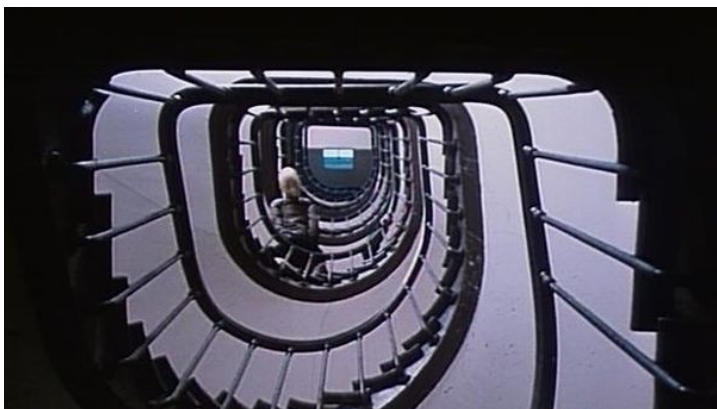


Fig. 2: Títere en la baranda. Solanas, TANGOS—EL EXILIO DE GARDEL, mín. 29:50.

Aquí se manifiesta de manera sugerente que escenificar una poética de marco implica visualizar la posibilidad de arriesgarse. Con esto, la mera potencialidad de abandonar lo circundante y moverse hacia lo abierto que es desconocido e imprevisible deviene un elemento tan constante como decisivo en la cinta. Y Juan 2 parece confirmarlo cuando afirma en la subida: “Y así comenzó a desarrollar su estrategia del riesgo. Hay que inventar una cultura del riesgo”. Es decir, hay que poder quebrar el marco para lanzarse a lo abierto y para sumergirse en el desafío existencial. Aquí se anuncia, finalmente,

un valor afirmativo de lo abierto e inconcluso que se evoca, como vimos, como condición inherente al proceso creativo.

El episodio “La hermenéutica de Uno” retoma y refuerza el gesto autorreflexivo de la película, añadiendo un aspecto meta-poetológico que se escenifica cuando Juan 2 y Pierre examinan unos apuntes caóticos para la escenificación de la tanguedia que Juan 1 les había enviado desde Buenos Aires. Su trabajo de reconstrucción va acompañado por una serie de frases emblemáticas que pueden figurar como enunciados poetológicos del portavoz del mismo Solanas. Así, Juan 2 afirma: “Tenemos que encontrarle la lógica”, “la creación es capricho y desorden”, “la creación exige una poética del riesgo” y “lo perfecto y acabado muerto está!”. Aquí se insinúa no solamente la interrelación causal entre procesos creativos y aspectos de digresión y caos, sino que se intuye una particular noción poetológica del mismo riesgo haciéndose pertinente en las palabras de Juan 2.

En el episodio “Eran dos exilios” son, sobre todo, dos escenas las que se constituyen a través de un entrecruzamiento de poética de marco y aspectos de riesgo: primero vemos a Juan 2 y Pierre en un pasillo de pilares que figura aquí como elemento arquitectónico que encuadra y como “marco de piedra”. Pone en marcha una vez más una alternación casi simétrica de luz y sombra que junto con las luces del techo forman una estructura de marco. Ésta llega a encuadrar –y al mismo tiempo a contrastar– la discusión caótica y emocional que tienen los dos hombres acerca del proyecto crónicamente inconcluso de la tanguedia. Así, la discusión acerca de lo necesariamente abierto (argumento de Juan 2), respectivamente lo necesariamente cerrado (argumento de Pierre) encuentra su eco alegórico en la arquitectura particular del marco que se abre a la luz entre las columnas, para cerrarse en seguida a través del pilar siguiente.

En la siguiente toma vemos a Pierre y Juan 2 que siguen discutiendo sobre sus divergencias creativas; ahora se encuentran en un pasillo muy estrecho –elemento arquitectónico que la cámara capta una vez más a través de un ángulo contrapicado– que se abre hacia un punto abierto donde se localiza la única fuente de luz. Esta apertura iluminada que, en forma de salida del pasillo, insinúa una posible trascendencia del marco parece dialogar con las siguientes palabras metareflexivas de Juan 2: “no es falta de orden, es otro orden” y “No hay creación sin riesgo” (1:01:00). Con esto, se pone de manifiesto, una vez más, que la creación tiende necesariamente a lo abierto y arriesgado,



Fig. 3: Pasillo de pilares. Solanas, TANGOS – EL EXILIO DE GARDEL, min. 1:00:12

que encierra lo inconcluso como su condición básica y que, por consiguiente, opera sobre una base prospectiva del riesgo.

Es en el episodio “Sólo” donde culmina el entrecruzamiento de aspectos poetológicos de marco y riesgo. El capítulo cuenta la muerte de la madre de Juan 2 y en esta pérdida se densifica un valor ambiguo de interrupción. Al recibir la noticia de la muerte de su madre, Juan 2 se encuentra en una cabina telefónica –espacio sumamente cerrado y aplastante– del que lo saca una visión de apertura, de quebradura en fin, que se concibe a través de una transición icónica en la siguiente toma: vemos a la madre de Juan 2 que se encuentra en una avenida encuadrada de árboles mirando directamente a la cámara. Aquí se repite la “estética de pasillo” que ya analizamos en el episodio “Eran dos exilios” y también en el capítulo “La poética de Juan 1”: la escena se basa en un punto abierto al que lleva la estructura simétrica de los árboles que orlan la calle.

En la toma siguiente –una de las más largas en toda la cinta– vemos un campo nevado abierto y amplio (01:37:00). El único elemento estructurante es una cerca que se insinúa como línea diagonal atravesando casi todo el encuadre. En el rincón izquierdo de abajo aparece Juan 2, quien sigue a su madre que camina sobre la charca moviéndose constantemente hacia el rincón derecho de arriba donde desaparece. Ambos personajes persiguen, por



Fig. 4: Madre de Juan 2 en una avenida de árboles. Solanas, TANGOS – EL EXILIO DE GARDEL, min. 1:36:40

lo tanto, el movimiento prefigurado por la cerca que adopta, con esto, una función de marco: organiza no sólo el interior de la imagen, sino también el movimiento que se desarrolla en ella y la vista que lo capta. De esta manera, se convierte no tanto en un catalizador del riesgo sino, en primer lugar, en un indicador del aparecer y desaparecer de los personajes, constituyéndose de esta manera como dispositivo de (in)visibilizaciones.

A esta escena de campo abierto se añade otra que forma un fuerte contraste en cuanto a su arquitectura: la cámara muestra a Juan 2 en una escalera automática –al parecer se encuentra en el aeropuerto, en tránsito a Buenos Aires. Una vez más el movimiento se centra en un punto abierto y el insinuado acto de trascender el marco hacia el afuera de un futuro desconocido se escenifica aquí en toda su ambigüedad recurriendo a efectos de espejismos y borrosidad que crean un espacio impreciso. A este ambiente en constante transición se opone una fotografía en blanco y negro que figura como punto final de la escena y evoca la infancia de Juan 2. Lo muestra con dos compañeros sentados en una escalera de madera retomando, así, el *leitmotiv* enmarcador de la película.

Estas tomas de escaso movimiento interior se contrastan con una de las escenas más sugerentes en cuanto a una interrelación de la poética de marco y factores del riesgo. Es una de las numerosas escenas de danza que sobresale

por la ambivalente dinámica enmarcadora: en un planeo acelerado la cámara sigue a dos personas que van corriendo por detrás de una baranda. Primero gira hacia la derecha, luego hacia la izquierda y son estos cambios súbitos de dirección los que parecen prefigurar un ambiente de inseguridad profunda. Cuando la baranda funciona en un principio como elemento orientador, tanto para los personajes como para la cámara, al final de la escena ayuda a conformar una situación límite en su sentido literal: la mujer a punto de caer sobre la reja es sujeta por dos danzantes a su lado.



Fig. 5: Danza en la baranda. Solanas, TANGOS – EL EXILIO DE GARDEL, min. 24:36

Aquí queda ilustrada de manera explícita la posibilidad de arriesgarse que acompaña los ensayos de la tanguedia –y en un nivel más abstracto el proceso creativo– remitiendo, una vez más, a un “estado al borde”, tal como ya se ilustró en la escalera de caracol.

4. La oscilación entre el enmarcar y el desbordamiento

Desde el punto de vista de la estética fílmica cabe subrayar que son, sobre todo, las tomas y los planos empleados los que en los episodios analizados ayudan a concebir una particular interrelación entre poética de marco y factores del riesgo en la película. Así, se resalta el empleo frecuente de ángulos contrapicados inclinados o perfectos que se combinan con planos tentativa-

mente lejanos evocando aspectos ambivalentes de ubicación y soledad. Con la alternación constante de movimiento y fijación crean una particular oscilación entre lo abierto y lo cerrado.

En TANGOS, las implicaciones conceptuales de marco y riesgo nacen de la imagen al mismo tiempo de constituirla. En esta escenificación de una productividad icónica, la película adopta no sólo un nivel autorreflexivo y meta-creativo, sino que constituye un elogio del valor conceptual del riesgo que en tanto figura reflexiva se inclina deliberada y afirmativamente hacia lo abierto e inicia un movimiento arriesgado que, no obstante, necesita de su contrario.

El marco se insinúa, por lo tanto, como elemento contrastivo capaz de configurar la posibilidad de arriesgarse: lo circundante, la quebradura y la trascendencia invitan a actos tan precarios como imprescindibles y, además, complementarios. Al mismo tiempo, el marco se constituye como instrumento que guía la mirada, el ojo de la cámara y la vista del espectador: así, muchas veces los movimientos a lo largo del marco y los que lo trascienden coinciden con procesos de visibilización e invisibilización, con dinámicas del aparecer y desaparecer, evocando actos simultáneos del cubrir y descubrir. En tanto detonante de estas dinámicas ambivalentes, el marco adquiere una particular fuerza conceptual.

La creación misma, núcleo meta-temático de la cinta, se configura, finalmente, a través de una conjugación tan ambivalente como productiva de la poética del marco y de los factores del riesgo constituyéndose en medio de una oscilación permanente entre el enmarcar y el desbordamiento.

Es en este intersticio productivamente inestable donde se escenifican visibilizaciones ambivalentes que, en un nivel alegórico-estructural, pueden remitir a actos de investigación.

Crítica política y continuidad estética

El cine argentino durante el terrorismo de Estado y la democracia (1976–1985)

Emilio Bernini (Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Universidad del Cine)

RESUMEN: No es posible pensar, como hacen la mayoría de las historias de cine argentino que toman el período como paradigma, en un “cine de la democracia” *cuantitativamente* diferente respecto del cine que tuvo lugar durante la dictadura. Hay en esa periodización (de un cine que comenzaría en 1983 con el fin de la dictadura) y en esa conceptualización (de un cine cuyos rasgos estéticos serían específicos) una suerte de “ocultamiento”. En efecto, esa tendencia a considerar que el cambio histórico político supuso una nueva estética cinematográfica no es ajena a la denegación contemporánea (durante la democracia misma) de las continuidades entre el régimen terrorista y una democracia que no desmontó completamente las operaciones económicas, financieras, políticas y culturales que los militares llevaron a cabo en los siete años en que ocuparon el Estado. El cine es un campo privilegiado para estudiar esa continuidad, precisamente porque se ocupa de representar las relaciones entre el Estado y la sociedad civil, la configuración de subjetividades y las concepciones de los períodos históricos y políticos. Mi hipótesis es que se trata, en efecto, de una continuidad estética entre ambos regímenes, en la que será preciso situar una inflexión hacia 1981, cuando la dictadura se “descomprime” después del período más totalitario, el del general Videla. Para comprender, entonces, ese cine posterior a 1983, producido durante la democracia, es preciso tener presente el cine producido bajo el terrorismo de Estado, es decir, anterior incluso a 1981.

PALABRAS CLAVE: cine argentino; dictadura; democracia; continuidad; Estado y sociedad civil

En el presente artículo quisiera presentar una investigación que toma como objeto el cine producido durante el régimen terrorista estatal de 1976 a 1983 y durante la democracia que lo siguió, por lo menos hasta el año 1985. Para ello voy a tener en cuenta dos aspectos centrales que pueden pensarse en relación con el paradigma de la revelación y el ocultamiento: en primer lugar, que no es posible pensar, como hacen la mayoría de las historias de cine argentino que toman el período como paradigma, en un “cine de la democracia” *cuantitativamente* diferente respecto del cine que tuvo lugar durante la dictadura. Hay en esa periodización (de un cine que comenzaría en 1983 con el fin de la dictadura) y en esa conceptualización (de un cine cuyos rasgos estéticos

serían específicos) una suerte de “ocultamiento”. En efecto, esa tendencia a considerar que el cambio histórico político supuso una nueva estética cinematográfica que no es ajena a la denegación contemporánea (durante la democracia misma) de las continuidades entre el régimen terrorista y una democracia que no desmontó completamente las operaciones económicas, financieras, políticas y culturales que los militares llevaron a cabo en los siete años en que ocuparon el Estado. El cine es un campo privilegiado para estudiar esa continuidad, precisamente porque se ocupa de representar las relaciones entre el Estado y la sociedad civil, la configuración de subjetividades y las concepciones de los períodos históricos y políticos. Mi hipótesis es que se trata, en efecto, de una continuidad estética entre ambos regímenes, en la que será preciso situar una inflexión hacia 1981, cuando la dictadura se “descomprime” después del período más totalitario, el del general Videla. Para comprender, entonces, ese cine posterior a 1983, producido durante la democracia, es preciso tener presente el cine producido bajo el terrorismo de Estado, es decir, anterior incluso a 1981.

1.

Puede decirse que 1976 termina por completo con el proyecto de un cine moderno en Argentina, cuyo inicio tuvo lugar hacia mediados de la década de los cincuenta, y que estuvo posibilitado tanto por la formación cinéfila, no industrial, de una nueva generación de cineastas, como por la mutación cinematográfica que produjo el peronismo en su período clásico. Pero, a partir de 1976, la mayoría de esos cineastas cuyos filmes definieron la modernidad cinematográfica se exilian o son secuestrados y asesinados.¹ Con su elimina-

¹ Así lo señala un artículo de David José Kohon, exiliado en Madrid: “El panorama restrictivo es mucho más desolador que el de Hollywood del maccarthismo. La diferencia [reside] en que la Argentina no es una gran potencia y la trascendencia internacional de la cruel represión cinematográfica tiene así mucho menor difusión mundial. [...] Fernando Birri está en Roma, Fernando Solanas en París, Humberto Ríos en México, Octavio Getino en Lima; en Madrid estamos Lautaro Murúa, Gerardo Vallejo y yo”. Citado por César Maranghello en “La presión de las Fuerzas Armadas: el Instituto Nacional de Cinematografía durante la dictadura militar”, en *Cine argentino: modernidad y vanguardias II. 1957–1983*, dir. por Claudio España (Buenos Aires: FNA, 2005), 749. La enumeración es válida por la concentración paradigmática de los nombres respecto del cine moderno: Birri y Ríos, porque inician el documental moderno; Solanas, Getino y Vallejo porque los heredan y se proponen “superarlos” en términos políticos; Murúa y el propio Kohon, por la renovación estética de su generación. Para una lista más completa de los directores y actores exiliados, desaparecidos y de aquellos obligados a la inactividad en el país, puede verse Fernando G. Varela, *El cine argentino durante la dictadura*

ción física o la obligación al exilio para preservar la vida, el terrorismo estatal termina, por completo, con un cine ya crítico de la historia, de lo social, de la política (como el cine de la generación del sesenta), un cine ya utilizado como herramienta de transformación revolucionaria (como el de las vanguardias políticas) o ya concebido en su autonomía estética radical (como el cine modernista).

1983, en cambio, continúa en gran medida aquello que, en el cine, ya venía teniendo lugar por lo menos desde 1981, por la “descompresión” –como la llaman los historiadores, como Hugo Quiroga, del régimen militar que tuvo lugar bajo la presidencia de Viola, que permitió una mayor “expresión política y cultural”, por el fracaso del proyecto de legitimación institucional del gobierno de Videla y por el fracaso del plan económico de Martínez de Hoz.² Ese cambio es notoriamente visible en el campo cinematográfico (y también, sin dudas, en el campo teatral con la experiencia de Teatro Abierto), puesto que desde entonces varias películas se vuelcan a narrar historias relativas al momento político, económico o social contemporáneo, algo que el cine previo a 1981 evitó por la represión imperante. TIEMPO DE REVANCHA (Adolfo Aristarain, 1981), PLATA DULCE (Fernando Ayala, 1982), ÚLTIMOS DÍAS DE LA VÍCTIMA (A. Aristarain, 1982), son tres ejemplos evidentes de la asunción por parte del cine, durante el régimen militar, de una crítica social, una crítica económica y una crítica política de la dictadura, respectivamente, aun cuando los modos de esas críticas sean muy distintos entre ellos y aun cuando esas críticas sean exculpatorias. El llamado, por los historiadores, “cine de la democracia” no presenta, en sus ejemplos más publicitados o más prestigiados, otras diferencias que el hecho de hacer explícita la crítica que aquel cine, el del último período de la dictadura, aún mantenía en la forma de la

militar: 1976/1983 (Rosario: Municipalidad de Rosario, 2006), 27–31.

² Hugo Quiroga señaló bien que hacia 1981 la dictadura militar entra en crisis tanto por el fracaso de su proyecto político de legitimación institucional y de concertación cívico-militar del gobierno de Videla, como por el fracaso del plan económico de Martínez de Hoz: “Durante el período de Videla, que finalizó en marzo de 1981, se consumieron las pretensiones de producir un nuevo orden así como de iniciar un nuevo ciclo histórico. La idea de un proyecto estratégico [político y económico] había llegado a su fin y se cerraban las posibilidades fundacionales del régimen militar, lo que significaba el final de su misión original [...] La Argentina de principios de 1981 había empezado a movilizarse. Una sociedad que había sido empujeada y atropellada culturalmente comenzaba a recomponer un espacio democrático y a reconquistar el respeto de sí misma”. En Hugo Quiroga, “El tiempo del ‘Proceso’”, en *Dictadura y democracia (1976–2001)*, dir. Juan Suriano, Nueva Historia Argentina 10 (Buenos Aires: Sudamericana, 2005), 33–86.

alegoría, el equívoco o la alusión. En este sentido, nada señala una especificidad distintiva del “cine de la democracia”, salvo desde luego el regreso de los cineastas exiliados, los primeros filmes de directores que se iniciaban en el oficio, el final de la censura y la normalización del Instituto Nacional de cine y Artes Audiovisuales (Incaa). Todos los rasgos de la puesta en escena del cine del 83 en adelante, su modalidad afirmativa, su univocidad de sentido –que el cine de los noventa (del siglo xx) impugnará en su propio alejamiento de la política y en su repulsa de lo asertivo–, ya están en el cine del último período de la dictadura. Pero también, en gran medida, el “cine de la democracia” fue filmado por directores (Alejandro Doria, Sergio Renán, Adolfo Aristarain, Héctor Olivera, María Luisa Bemberg), escrito por guionistas (Aída Bortnik, Ricardo Talesnik, Roberto Cossa, Jorge Goldenberg, Oscar Viale) y actuado por actores (Ulises Dumont, Julio De Grazia, Federico Luppi, Susú Pecoraro), que habían trabajado incluso durante los años más duros del gobierno de Videla.

Es la productora Aries (de Fernando Ayala y Héctor Olivera) la que constituye, por las películas que produjo antes y después de la caída de la dictadura, el ejemplo más cabal de las relaciones que el cine estableció con el Estado en el período, unas relaciones que explican esa continuidad durante la democracia. Aries no asumió un oficialismo apologético, como la productora Chango (de Palito Ortega) con sus filmes sobre instituciones de las Fuerzas Armadas, pero pudo sin embargo acceder a algunos de los recursos económicos que ésta obtenía por su adhesión ideológica. Es decir, a Aries, no ser oficialista no le impidió obtener subsidios del Estado. Como productora preexistente al régimen (desde 1956) no vio afectadas sus producciones hasta la quiebra, como en efecto ocurrió con la vieja productora Argentina Sono Film, lo cual da cuenta de una estrategia comercial de adaptación al contexto político en que el viejo modelo del estudio encontró su fracaso.³ Por el contrario, Aries filmó en los años del terrorismo estatal sus títulos más notorios, aquellos que en las historias del cine argentino los historiadores reconocen como “resis-

³ Judith Gociol y Hernán Invernizzi también lo señalaron en su investigación: “Aries Cinematográfica consiguió durante el período [de la dictadura] la más formidable concentración de éxito comercial y capacidad técnica que conozca la historia del cine argentino en un lapso tan breve. Esta notable acumulación de poder comercial resultó doblemente favorecida por la crisis de Argentina Sono Film, que virtualmente salió del mercado durante un par de años...”. La empresa “consiguió emplear al heterogéneo conjunto de actores más exitosos del período”, así como “a los guionistas más exitosos y prolíficos de la época”. Judith Gociol e Hernán Invernizzi, *Cine y dictadura: la censura al desnudo* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006).

tentes” o “críticos” respecto de la dictadura, y que, en esto, poseen ya todos los rasgos estilísticos y de puesta en escena que caracterizan al llamado cine de la democracia. Pero esta serie de filmes, que los historiadores han prestigiado con la denominación de “cine de calidad”, formaba parte de un plan diversificado de producción cinematográfica que incluía, por lo menos, otras dos series de producción de películas ya iniciadas en la primera mitad de los años setenta, sin las cuales no es posible pensar la empresa Aires en su verdadero estatuto: una serie para entretenimiento basto de adultos, que la misma empresa denominaba “comedias picarescas” (con los humoristas Alberto Olmedo y Jorge Porcel, algunas dirigidas alternativamente por Gerardo y Hugo Sofovich) y una serie de musicales, desde el folklore hasta la música disco, para un público adulto y adolescente (algunas de las cuales estuvieron a cargo de Adolfo Aristarain).

En esa diversificación para el mercado, la serie de filmes por la cual la empresa Aries ha conservado cierto prestigio ocupó el espacio de un cine dirigido a un público en gran medida conformado por aquel que había visto el cine moderno desde fines de los años cincuenta, precisamente el que la productora misma había comenzado, en parte, a configurar desde *EL JEFE* y *EL CANDIDATO* (F. Ayala, 1958 y 1959, respectivamente, con guiones de David Viñas), pero también por el público que veía el cine industrial político previo al golpe (*QUEBRACHO*, de R. Wullicher, por ejemplo, o *LA PATAGONIA REBELDE*, del mismo Olivera). Las películas “serias” de Aries están, pues, deliberadamente pensadas para responder a ese espacio de expectativas cinematográficas que había quedado disponible por las circunstancias políticas –el exilio, la desaparición o la inactividad de algunos de los cineastas cuyas películas constituyeron el cine moderno–. Esas películas de Aries (filmadas en su mayoría por los socios fundadores de la empresa, Ayala y Olivera) toman de los cineastas modernos su idea de una función crítica del cine respecto de su presente, aunque al hacerlo no buscan menos obtener el beneficio económico de esa zona del mercado cinematográfico, liberada por la política misma de represión y de censura cinematográfica contra la que, presuntamente, se dirigían esos filmes. El “cine de la democracia”, constituido en parte por las producciones de Aries, no deja de responder al mismo objetivo.

En este punto, mi hipótesis es que el cine que produce el sello Aries es no sólo paradigmático del comportamiento de los cineastas, productores y actores y actrices durante el régimen dictatorial sino incluso que ese paradigma no cae con el fin del régimen y el comienzo de la democracia. Aries pauta así

una *ethos* del cine en los dos períodos. Sin dudas, no todo el cine se comporta de manera homogénea durante los dos grandes momentos del período militar (antes y después de Videla) ni todos se posicionan respecto de ellos del mismo modo. Sin embargo, no es difícil constatar, en el primer momento, una tendencia que es, a la vez, de aceptación indiferente, de oportunismo e, incluso, de adhesión ideológica más o menos explícita y, en el segundo, una crítica más o menos velada, hasta una oposición y un ajuste de cuentas, que será rasgo distintivo de algunos filmes durante la democracia. En gran medida, el del primer período de la dictadura constituyó, no obstante sin ser oficialista ni apologético, la visibilidad de un régimen cuya política de desaparición de personas debía permanecer en la más completa invisibilidad. Los cineastas cumplieron en sus filmes, con mayor o menor conciencia de ello, con ese rol simbólico. Para llevarlo a cabo, apelaron a una idea de nación, de defensa de valores “argentinos” y, sobre todo, postularon una confluencia de intereses entre los cineastas y el Estado.⁴ No es un dato menor de esa convergencia entre el cine y el Estado la serie de exhibiciones de películas argentinas que el régimen emprendió con carácter casi sistemático en varios países extranjeros, con los estrenos de cada año y algunos filmes previos a la dictadura. A esas “Muestras de Cine Argentino” viajaban grupos conformados por los propios cineastas y funcionarios militares del gobierno con el objetivo de representar al país en el extranjero; y las películas elegidas para ello no fueron, sin embargo, las producciones oficialistas de Chango, tampoco las comedias picarescas de Aries, y menos aún la serie de filmes de

⁴ Ya en 1976, la Asociación de General de Productores Cinematográficos, en una carta firmada por Atilio y Horacio Mentasti, Fernando Ayala, Osvaldo Repetto y otros (es decir, la vieja industria, Argentina Sono Film, por un lado, y la nueva, Aries, por otro), reconoce la primera ley de la dictadura relativa al cine y agradece la “buena voluntad en apoyar nuestras justas demandas”, cfr. Gociol e Invernizzi, *Cine y dictadura*, 20. Hacia septiembre de 1978, en una reunión convocada por el diario *Convicción*, del almirante Emilio E. Massera, Héctor Olivera, además de exigir la eliminación de “trabas” burocráticas en la evaluación de películas, pidió “una legislación que contemple los intereses del Estado y *al mismo tiempo* los de la industria”. En esto, sus opiniones fueron coincidentes con las de Daniel Tinayre (un cineasta también vinculado a Argentina Sono Film) cuando afirmó: “Yo quiero trabajar libremente, hacer lo que quiera: un cine competitivo internacionalmente, de ninguna manera un cine que pueda dañar cualquier institución argentina; ése no es el caso”. Hacia 1980, con motivo de la generalización del impuesto a las ganancias sobre el precio de las entradas, antes destinado a un fondo de fomento cinematográfico, el Comité presentó una queja formal fundamentando que “la imagen actual de *nuestra patria* debe preservarse con el mayor de los empeños y uno de los medios más idóneos para ello es el cine”. Todas las citas están tomadas de Maranghello, *La presión de las Fuerzas Armadas*, 734–6. Los subrayados me pertenecen.

aventuras para niños, sino, precisamente, las películas de “calidad” de distintas productoras, aun cuando cualquiera de ellas hubiera tenido problemas en la obtención de créditos o conflictos con la censura.⁵

2.

Ahora bien, ¿cuáles son los rasgos que se mantienen invariables a lo largo de todo el proceso y que configuran lo que hay que considerar *continuidad estética* en todo el período, de la dictadura hasta la democracia incluida? Uno de ellos tiene que ver con la representación de lo popular, del pueblo y del Estado que puede notarse en *LA FIESTA DE TODOS*, el documental de Sergio Renán, del año 1978, sobre el mundial de fútbol de ese año. En primer lugar, porque constituye una propaganda deliberadamente *indirecta* de la dictadura, un modelo del modo de adhesión episódica, conveniente u oportunista de un cine aun así no oficialista.⁶ Salvo tres planos de Videla y de Massera (uno, cuando ingresan al estadio, mirando hacia abajo, descendiendo las gradas, y otros dos, cuando están en el palco, al comienzo y hacia el final de la película). Salvo esos tres planos, todas las marcas de una presencia del Estado en la organización, en los festejos, en las calles, faltan, y están ocultas en nombres

⁵ Por lo menos desde 1977 hasta 1980, esto es, durante el gobierno de Videla, en la Unión Soviética (Moscú, Kiev, Leningrado), la India (Madras), Uruguay (Punta del Este), Costa Rica, Panamá, República Dominicana, Brasil (San Pablo, Rio de Janeiro, Brasilia). Cf. Maranghello, *La presión de las Fuerzas Armadas*, 728–43.

⁶ Sergio Renán, su director, y Mario Sábato, uno de sus guionistas (quien, previendo la conveniencia de no llamarse, en este film y en los de aventuras para niños que dirigió, con su propio nombre, firmó como Adrián Quiroga), forman parte de los cineastas que la dictadura estimaba “serios” en su propia política de visibilidad hacia el extranjero. Ambos filmaron películas consideradas de “calidad”, como *CRECER DE GOLPE* (1977), del primero, y *EL PODER DE LAS TINIEBLAS* (1979), del último, que no son oficialistas, en el sentido de los filmes de Palito Ortega y de las producciones Chango, y de algunas películas de la serie de aventuras, pero cuyo componente crítico también es discutible, consecuencia sobre todo de una lectura retrospectiva tanto de los propios directores como de la crítica de cine, los cuales, hacia el final de la dictadura y ya en democracia, se vuelven opositores y denuncian el régimen. Renán argumentó, a posteriori, su pretensión de filmar, en *LA FIESTA DE TODOS*, la “alegría colectiva” y contrapuso esa película –para contrarrestar la innegable cualidad celebratoria de un evento estatal– a su transposición de la novela de Haroldo Conti, *ALREDEDOR DE LA JAULA*, autor “muerto por la dictadura”, en su film de un año antes. Con ello, otorgaba un valor de cierta resistencia crítica a un film que no necesariamente lo posee, así como, a la vez, no deja de poner en evidencia el alcance de su adhesión eventual, conveniente, al régimen en el documental. Véanse sus declaraciones en el blog de Diego Jemio, 01 de febrero de 2016 (16:26), “Sergio Renán sobre *LA FIESTA DE TODOS*”, *Zoom*, 15 de abril de 2017. http://diegojemio.blogspot.com/2007_04_01_archive.html.

probablemente falsos u ocasionales (la productora que financió el film se llamaba “Inversiones cinematográficas” y su productor, “Árbol solo”). LA FIESTA DE TODOS no muestra, con deliberación indudable, la entrega de la copa mundial a los jugadores por parte de los miembros de la Junta militar, como pudo verse, no obstante, en todas las publicaciones gráficas y en televisión en su momento, espacios en los que la dictadura se reservaba la publicidad de su gestión. Los conductores, periodistas, historiadores, directores técnicos que tienen la voz en el film, describen, explican y celebran el evento y la fiesta del “pueblo” (la palabra es del historiador Félix Luna), pero nunca atribuyen esa alegría popular al régimen que la hizo posible. La película procedió, y este es el primero de los rasgos, como gran parte de las ficciones “serias” del período: construyendo un pueblo, sin Estado, que celebra espontáneamente, fuera de toda vinculación con la política y con el presente histórico. En esto, LA FIESTA DE TODOS fue concebida de modo análogo a la organización del campeonato por parte del régimen: una muestra hacia el exterior, sobre todo frente a la presión contemporánea de los organismos de derechos humanos internacionales, de una población en paz e inocente que festeja un deporte popular.

El segundo rasgo se puede relevar en el mismo film, LA FIESTA DE TODOS. Renán y sus guionistas (Mario Sábato y Hugo Sofovich) eligieron incluir, montadas entre las imágenes registradas de los partidos de fútbol y las declaraciones a cámara, escenas de ficción costumbristas. En este aspecto, el film no se vincula tanto con el costumbrismo conservador de la vieja industria, destinado al fracaso económico (como la versión contemporánea de ASÍ ES LA VIDA, de Enrique Carreras, producida por Argentina Sono Film un año antes, en 1977) sino, más inmediatamente, con el de la televisión (por la presencia de humoristas procedentes de ese medio como Juan Carlos Calabró, Luis Landriscina y Ricardo Espalter) y con ciertos elementos de la comedia picaresca, típicos del cine (la serie de filmes de Aries, también deudora directa de la televisión), por la presencia de Hugo Sofovich, uno de los guionistas del film. Ahora bien, la forma de ese humorismo televisivo y de la picaresca consiste en una serie de situaciones aisladas y un intercambio de diálogos breves que produce el efecto de risa. Pero lo cómico no resulta allí de la situación propiamente dicha –como en las *sitcom* actuales, las *situation comedy*–, de los equívocos que la situación produciría, sino, por el contrario, de la burla sobre aspectos denostados en el otro. En el film de Sergio Renán y Hugo Sofovich, el humor procede, inicialmente, de la burla sobre el desinterés de las mujeres por el fútbol (que en la versión picaresca es el desinterés de las

mujeres por el acto sexual que persiguen los hombres), pero luego, cuando ellas se entusiasman por los partidos, por su ignorancia del juego; ellas a su vez se burlan del peluquero que no se interesa por el fútbol; y finalmente, se concentra en la figura del cómico J. C. Calabró, objeto de la burla despectiva de los otros por sus opiniones en “contra” de la idea del grupo.⁷ Se trata de una forma microfascista de humor, fundamentada en el desprecio por la diferencia de clase, de género, de norma grupal o social. Este segundo rasgo vinculado a este tipo de humor microfascista, por su modelo de relato de factura inmediata, por la serie de episodios más o menos breves con que está articulado, puede verse en la película del mismo año, LA NONA (de Héctor Olivera), incluso y sobre todo porque organiza su humor también sobre la base de los planes de aniquilación varias veces fallidos de la abuela, *la nona*, que padece una especie de bulimia. Es preciso señalar que la dictadura no produjo esa forma microfascista de humor, puesto que la cultura en la que se fundamenta preexistía al golpe militar, como ocurre con la serie picaresca de Aries que también es anterior al régimen. La dictadura solo facilitó su expansión y su éxito de mercado.

En relación con el primer rasgo, la representación de un pueblo inocente, pacífico, simple y alegre, que tiene planes en común, está configurada ya en CRECER DE GOLPE, la película del mismo Sergio Renán, del año anterior, 1977. Para notar la construcción de esa comunidad cerrada, sin exterior y sin referencia a un mundo más allá de sus fronteras, es preciso confrontarla con la novela de Haroldo Conti que el film traspone. Ese mundo sin extraños es incompatible con aquel que representa la novela, puesto que en ella sus protagonistas, el niño Milo y el viejo Silvestre, buscan sustraerse a cierta hostilidad de un espacio urbano en crecimiento constante (hacia mediados de los años cincuenta), connotado como “oscuro y grande”, imparable y abruma-

⁷ El episodio de la peluquería es un caso de “inclusión excluyente” del homosexual, de acuerdo a la noción que Marcelo Raffin toma de Giorgio Agamben en su estudio de los filmes protagonizados por los humoristas Olmedo y Porcel que “construyeron y dieron cuenta de las maneras en que se debían vivir las sexualidades, en principio, centrándose en las figuras del gay y la travesti, confinados inexorablemente a una identidad degradada y objeto de burla, grotesco y desprecio, y a través de su espejo, delimitando prescriptivamente la sexualidad heterosexual [...] No sólo debe esperarse la represión bajo formas brutales y obscenas de la violencia más abierta y sanguinaria sino también, y particularmente, mediante formas más ritualizadas y sutiles como la burla y el grotesco”. Véase Marcelo Raffin, “La burla como inclusión excluyente: las figuras del gay y la travesti en las películas de Olmedo y Porcel”, en *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, comp. Adrián Melo (Buenos Aires: Lea, 2008), 234–5.

dor.⁸ Esa diferencia notoria entre la novela y el film, en que la primera narra la historia de personajes solitarios, y de una sencillez procedente de su condición ribereña, en una sociedad que se moderniza y está “pegada a la espalda como si a uno le fuera a caer encima”,⁹ mientras que el segundo los aísla y los protege así de un exterior sin embargo nunca referido, define en gran medida la operación de transposición que el director y la guionista (Aída Bortnik) han realizado en el marco indudable del régimen terrorista. En efecto, en ese repliegue y en esa representación de una comunidad, de un grupo que funciona estableciendo lazos como los de una familia, puede verse una tendencia social contemporánea, sobre todo de las capas medias, de retirada y refugio en lo privado, ante la violencia política previa al golpe y la violencia estatal desatada inmediatamente después, durante las que la película se piensa, se escribe y se filma.¹⁰ Aquello que se ha definido como aceptación indiferente –no necesariamente ideológica y, desde luego, no oficialista– encuentra en *CRECER DE GOLPE* su manifestación cinematográfica, allí donde no sólo elabora la utopía de un mundo autónomo, de integración comunitaria, sino, sobre todo, donde con ello deniega –esto es, conoce y desconoce a la vez– ese mundo histórico mismo en que no obstante se inscribe.¹¹ Pero es

⁸ En la novela de Haroldo Conti, el narrador no deja de señalar ese crecimiento de “edificios que brotaban de la noche a la mañana”, esas “estructura(s) de cemento que estaban levantando del otro lado de la calle”, esos “grandes edificios que lo habían dejado [a Silvestre] como en un pozo”. Véase, Haroldo Conti, *Alrededor de la jaula* (1967) (Buenos Aires: Legasa, 1985).

⁹ Conti, *Alrededor de la jaula*, 59.

¹⁰ Hugo Vezzetti estudió ese “repliegue a lo privado”, al “reducto familiar”, de gran parte de la sociedad argentina, como “la manifestación del miedo a las amenazas situadas en la violencia y el caos en la esfera pública” y como “la búsqueda de un refugio. Una forma característica de la cultura del miedo, en esa experiencia de extrema incertidumbre, conduce a la *privatización*, la desconfianza y el repliegue respecto de la escena social: un efecto del miedo que es a la vez una defensa contra el miedo y que llama a ocuparse de los propios asuntos”. Y agrega: “De modo que no se puede dejar de ver que los llamados al orden, incluso a las formas ilegales de represión de la insurgencia y la disidencia radicalizada [...] alcanzaban una conformidad que no necesariamente nacía de una adhesión a las justificaciones ideológicas del bloque dictatorial”, véase Hugo Vezzetti, *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002).

¹¹ Es probable que la misma denegación haya actuado en el hecho de que la película no aluda al secuestro y la desaparición del autor de la novela, un año antes, en un contexto en que ya se habían denunciado internacionalmente las violaciones a los derechos humanos (denuncias contra las que se organiza el mundial de fútbol y se filma su documental) y en que, dos meses antes del estreno, había tenido lugar la primera concentración de las madres de Plaza de Mayo, en abril de 1977. Sin embargo, la crítica encontró lo contrario y vio una posición política en la metáfora del encierro y, más particularmente, en el plano del niño dentro de

preciso notar que, en el film, no hay Estado que garantice ni amenace esa unidad comunitaria. Todo lo que ocurre en la comunidad, como la muerte del viejo Silvestre, no deja de presentarse como un hecho perteneciente al orden de lo natural o de lo incomprensible desde la visión de un niño. Cuando, en su agonía, el viejo le dice a Milo: “Hay toda clase de gente en el mundo. Acordate del zoológico, pero acordate bien del zoológico”, la película evidencia su concepción, que es la de sus protagonistas, de aceptación y conformidad ante lo dado: las diferencias morales entre los hombres, las diferencias entre sus actos y la valoración que se haga de ellos, parece ser tan diversa y variada como la del mundo animal. *CRECER DE GOLPE*, pues, construye una representación de lo popular –vinculado al mundo del circo, a cierta idea-tópico de la libertad en relación con la trashumancia, a la felicidad de los sencillos– que, en su omisión del Estado, no deja de remitir a aquella elaborada en *LA FIESTA DE TODOS*. También como en ese documental, la comunidad aquí está en una suerte de *indeterminación histórico-política* porque la película no presenta marcas de época, no otorga especificidad histórica a ese presente.

La misma indeterminación histórico política, un repliegue análogo en la conciencia, pero en una conciencia ahora perturbada, está en *EL PODER DE LAS TINIEBLAS*, de Mario Sábato, del año 1979, que nuevamente une a Sergio Renán, el protagonista del film, y a Sábato, uno de los guionistas de *LA FIESTA DE TODOS*. Me refiero brevemente a este film porque se ha considerado que ese poder tenebroso constituyó una alegoría del régimen militar y en ello una denuncia de éste. Quisiera despejar esa cuestión con algunas observaciones, puesto que se trata menos de una alegoría del régimen que de una alegoría del miedo a la violencia política. El film se instala deliberadamente en una indecibilidad entre los delirios de una subjetividad paranoica y lo actual, aquello que en efecto ocurre. Hay entonces en la película de Sábato una forma más del repliegue, que esta vez no tiene lugar en lo doméstico, sino en la intimidad del individuo, que alucina el acoso de una confabulación de ciegos o es el único en percibirla. Sólo en ese punto de repliegue reside la res-

la jaula, en una lectura demasiado cercana a la propia interpretación *a posteriori* del cineasta y su guionista. A su vez, la inclusión del relato sobre la “desaparición” de la madre de Milo, que no está en la novela (“[Milo] Me contó que un día la madre desapareció”, narra Silvestre a la anfitriona del circo. “Y era una buena mujer, parece. Trabajaba y lo quería, pero nunca le habló del padre. Y un día, desapareció. Él fue a la comisaría, a los hospitales; lo llamaron varias veces para ver mujeres en la morgue”), el hecho mismo de inventarlo como causa de la orfandad de Milo, puede comprenderse dentro del mismo acto denegatorio que la película realiza de su contexto histórico político.

puesta del film a la violencia desatada sobre la sociedad pero que no es identificada en el Estado, ya que éste no adquiere en la película ninguna forma, ni en personas que lo corporicen ni en instituciones que lo representen. Por el contrario, una de ellas, como la policía, cuando es referida en los diálogos, constituye allí el pedido de ayuda de los débiles, como el de uno de los ciegos mismos que se cree perseguido o aparece como una instancia de protección frente al desconocimiento del destino de algunos personajes, como el pintor alcohólico de la pensión. De modo que en *EL PODER DE LAS TINIEBLAS* el Estado es lo que falta; y esa ausencia de ley (de orden, de autoridad) es la que el film narra en el desamparo persecutorio de su protagonista. En efecto, en la narración de la historia de un hombre hostigado por una fuerza incierta cuyo alcance en verdad desconoce, el film no deja de manifestar un miedo social a la violencia política percibida como indiscriminada, previa y posterior al golpe, vinculada más, se diría, a las acciones armadas guerrilleras que al Estado, contra las que se demandó la acción ordenadora de ese mismo Estado, se dio conformidad a su intervención en la vida pública, aun cuando no se supiera su alcance y se desconociera su ilegalidad.¹² El film trabaja con lugares de paso, como los bares, la pensión en que vive Olmos, los túneles de subterráneos o los pasajes de galerías, todos deliberadamente oscurecidos. Todo el film presenta en verdad una ciudad en estado de devastación: las casas que recorre Olmos, su protagonista, por el contrario, están abandonadas o en ruinas, o puede vérselas en proceso de demolición, aunque en ninguno de los casos importe la causa de su abandono ni los motivos de su destrucción deliberada. En este punto, el film también se ubica en esa indeterminabilidad histórica propia del cine del primer período de la dictadura, allí, en efecto, donde la demolición de edificios o su ruina no es consecuencia de algún fenómeno natural, ni de algún hecho histórico, como tampoco es el escenario de la pobreza o la miseria ni aun el resultado de la acción de una política urbanística estatal. Es la ciudad profílmica que el plan de autopistas urbanas

¹² Basta ver una de las primeras escenas de la película, aquella en que Fernando Olmos, el protagonista, entra a una casa que le pertenece (puesto que utiliza llaves cuando, luego, sale de ella) y es abordado por detrás, por una figura oscura que le apunta con un arma a la cabeza, que resulta ser una persona que Olmos conoce, vinculada al mundo de los negocios clandestinos, sin relación con los ciegos, y sin importancia ulterior en la historia. Se trata de una escena sin duda fantasmática –que inaugura el film–, literalmente oscura, del miedo ante la invasión violenta, inesperada pero inminente, del espacio propio y de la intimidad. Un miedo prepolítico, no ideológico, aunque fuera no obstante funcional al terror político e ideológico impuesto desde el Estado.

devastó,¹³ pero esa ciudad profílmica no es la ciudad diegética: el estatuto de ese espacio importa más bien como afecto de amenaza (en el sentido de leuziano del término), propio de un sujeto que teme indiscriminadamente la presencia enemiga de los otros. El poder de las tinieblas no es el de una circunstancia histórico política sino, como puede leerse en el texto que el film transpone, “El informe sobre ciegos”, de Ernesto Sábato, el padre del director, ese poder ominoso y oscuro es el del Mal que no es histórico sino, más bien, eterno, y cuyos “poderes infernales” se extienden al “universo entero”, como lo narra Olmos en el texto literario.¹⁴ La película no deja de señalar esa condición transhistórica de la potencia del mal cuando, hacia el final, en el momento en que el protagonista ingresa finalmente al lugar en que se oculta la secta, un plano de la puerta permite ver el número que es un lugar común del cine de terror: compuesto de tres seis: el “número de la bestia”. Con ese lugar común que el film toma de sus modelos de relato (como *ROSEMARY’S BABY* (*EL BEBÉ DE ROSEMARY*, 1968) y *THE TENANT*, (*EL INQUILINO*, 1976), ambas de Roman Polanski),¹⁵ queda obturada, se diría, la posibilidad de leer esa

¹³ El Plan de Autopistas Urbanas, de 1977, del intendente de facto de la ciudad de Buenos Aires, brigadier Osvaldo Cacciatore, que expropió terrenos en un radio de 500 manzanas y desplazó a unas 15.000 personas. En consecuencia, dejó edificios abandonados y en estado de demolición al no completarse el proyecto. La ciudad profílmica de *EL PODER DE LAS TINIEBLAS* es, muy probablemente, la de aquella zona (sudoeste y centro de Buenos Aires) devastada por la política urbanística de los militares.

¹⁴ Así lo narra Olmos en su Informe: “Mi conclusión es obvia: sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los Ciegos”, véase Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas* (Buenos Aires: Sudamericana, 1975), 242–5. Marcos Mayer, en su estudio sobre la novela, señaló bien esa cualidad metafísica del mal: “Los ciegos, organizados en Secta, constituyen una forma de poder transhistórico que surgen sobre la muerte de Dios y que son capaces de las más terribles aberraciones [...] por otra parte, extendidos por toda la ciudad, habiendo provocado la conmiseración pública, bajo la cual se ocultan sus designios, aparecen como la personificación del Mal, con un claro matiz satánico. Ese matiz satánico podría permitirnos describir la odisea de Fernando como un descenso a los infiernos, como la historia de un acercamiento y de un ingreso al universo del Mal.” Cf. Marcos Mayer, *Ernesto Sábato: sobre héroes y tumbas* (Buenos Aires: Hachette, 1986), 54.

¹⁵ Aunque no se la mencione, como sí se hace con *EL BEBÉ DE ROSEMARY*, la película ha tomado de *EL INQUILINO* todo aquello que, en efecto, no está en la novela: la idea de un proceso iniciático, la de la continuación del rol de la primera víctima (Trelkovski, en el film de Polanski, ocupa el lugar de la mujer que habitaba el mismo departamento, Simone Choule, y que intentó suicidarse; Olmos, en el film de Sábato, continúa la tarea de investigación de su amigo de infancia), así como retoma la escena de la fiesta con los amigos, y también la relación de Trelkovski con Stella, que pudo pautar la relación con la mujer decente (interpretada por Cristina Banegas) que Olmos conoce en la fiesta.

presencia del mal en un sentido no sólo histórico, contextual, sino incluso político.

3.

Ahora bien, hacia 1981, con la descompresión política, algunos cineastas asumen una crítica política, social, económica de la dictadura que ya está, no obstante, en ciertas esferas de la sociedad, tanto en algunos medios como en la actividad de los partidos y, desde antes, en las denuncias de los organismos de derechos humanos. Sin embargo, mi lectura es que en el cine esa crítica no supone más cambios que el de cierta explicitación en términos de contenido, en las mismas formas narrativas previas. En el mismo costumbrismo, en el mismo *film noir*, en la misma comedia ahora se asignan las causas de la violencia, de la pobreza, o de la corrupción, ahora a un Estado omnipresente, y no obstante innominado, que antes permanecían indefinidas, eran asimiladas a un orden natural o se las aceptaba como parte de lo dado. Entre el costumbrismo grotesco de *LA NONA* (H. Olivera, 1978), cuya historia de una abuela devoradora no establecía ninguna relación con lo público, y la oscura comedia costumbrista en *PLATA DULCE* (F. Ayala, 1982), que se propone como una crítica de la “patria financiera”, puede reconocerse el mismo humor televisivo microfascista, un esquema similar de episodios acumulados y una violencia creciente, propia del grotesco, que termina con la devastación de las familias ya en estado de crisis. La diferencia entre ambos reside en que, en el último film, en *PLATA DULCE*, las razones de los males (económicos) se encuentran ahora en una instancia mayor, pública, cuando antes, en el primero, en *LA NONA*, dependían únicamente de esa voracidad incontrolable, e inexplicable, de la anciana. *PLATA DULCE* hace referencia en uno de sus personajes (el financista Arteché, interpretado por el cómico Gianni Lunadei), y en las relaciones de éste con los banqueros norteamericanos, a un poder económico que no deja, sin embargo, de resultar inabarcable y hasta cierto punto indescriptible, salvo por esas manifestaciones fenoménicas, como las noticias que los personajes escuchan en la radio o leen en los diarios. En términos narrativos, la abuela insaciable, en un film, y el financista Arteché, en el otro, cumplen la misma función, porque ellos permiten sin duda el avance de los relatos y porque en ellos está centrada la causa de la crisis económica, vista siempre desde el grupo familiar. Pero aquello que en uno está limitado al grupo y forma parte de una intimidad acuciante y finalmente fatal, en el

otro adquiere una exterioridad en la que busca situarse, en efecto, la crítica política.

Una relación semejante a la de las comedias costumbristas puede establecerse entre *LA PARTE DEL LEÓN* (A. Aristarain, 1978), del primer período de la dictadura, y *ÚLTIMOS DÍAS DE LA VÍCTIMA* (Aristarain, 1982). El mundo salvaje propio del *film noir*, violento y sin ley, en el que se sitúan las dos películas, favoreció la lectura de ambas, sobre todo por lo que se consideró una denuncia del poder represivo paramilitar en *ÚLTIMOS DÍAS DE LA VÍCTIMA*, como filmes críticos con el régimen. Esa lectura responde en gran parte a la ilusión retrospectiva de la posdictadura. En *LA PARTE DEL LEÓN*, el mundo salvaje responde al género en el que se inscribe antes que a un miedo denegatorio de la violencia política, como ocurre con *EL PODER DE LAS TINIEBLAS*. En la primera película de Aristarain, la violencia no se vincula con alguna otredad amenazante o con un poder desmesurado que se cierne sobre los individuos, como puede verse en la secuencia en la que el delincuente Nene (Julio Chávez), gracias a la invitación que le hace la hija del hombre al que persigue, entra en la casa de este con la intención de matarlo y recuperar así su botín. No hay allí miedo a la invasión violenta de la intimidad sino, más bien, una invitación erótica. La violencia en *LA PARTE DEL LEÓN* es la del *film noir*, una consecuencia de la lucha feroz por los intereses materiales, en particular, por un botín millonario, en el que la ley no tiene, no puede tener en el género, lugar.¹⁶ Incluso, en la ciudad de la película no se observa la devastación ominosa del espacio, como en el film de Mario Sábato, ni el vacío urbano del cine del repliegue en la conciencia afectiva femenina, como en los primeros filmes de María Luisa Bemberg. La ciudad de *LA PARTE DEL LEÓN* está habitada, es populosa y activa: es la ciudad del *noir*, el espacio adecuado para esa violencia que desconoce cualquier acuerdo previo, permite ocultarse, posibilita la traición y desorienta.

¹⁶ Por esto es necesario revisar la lectura, por parte de la crítica y del propio Aristarain, de que el cineasta haya conseguido filmar “un policial sin policías”, por la prohibición del Ente de Calificación Cinematográfica respecto de la visibilidad de la institución policial. Algo que se ha considerado una resistencia de autor a esa disposición cuando en verdad se trata de un *film noir*, en el que, en términos genéricos, a diferencia del policial, el punto de vista suele ser el del delincuente o el del detective privado, y nunca el de la ley, así como el medio es el mundo criminal y no el de las instituciones policial, legal o judicial. Respecto de Aristarain y ese episodio de censura, cf. Fernando Brenner, *Adolfo Aristarain* (Buenos Aires: ceal, 1993), 15–7. Para una buena lectura del género puede verse “Vers une définition du film noir”, en *Panorama du film noir américain 1941–1953*, ed. por Raymond Borde y Étienne Chaumeton (Paris: Flammarion, 1988), 15–24.

ÚLTIMOS DÍAS DE LA VÍCTIMA (producida por Aries) no sólo representa la misma ciudad del *noir*; en su actividad incesante, que puede verse y, especialmente, oírse, está posibilitada la trama de la persecución de la víctima, sin que ésta sepa que su destino está en manos de otro, y sin que el perseguidor sepa tampoco que su propio destino depende de aquel mismo a quien persigue. Ese esquema de relato ya está en LA PARTE DEL LEÓN, en el trazado de dos líneas casi paralelas. Pero si, en la primera película, Larsen y El Nene son delincuentes comunes (que poseen cierto vínculo con lo que en la jerga de la época se llamaba “la pesada”, para referir con ello al mundo de la delincuencia y la clandestinidad), que buscan su botín hasta matarse entre ellos, en el último film del período, Mendizábal (Federico Luppi) y Külpe (Arturo Maly) están explícitamente en relación con un poder desmesurado, esto es, fuera de toda medida y, por lo tanto de todo conocimiento posible. El contexto de descompresión política, cuando ya circula en el discurso de algunos medios la acción represiva de los militares, permitía, aun con poca explicitación, salvo la de algunos intermediarios y la de algunos signos en el film,¹⁷ vincular a Mendizábal, el delincuente a sueldo, con el poder represivo de la dictadura y con los paramilitares. En efecto, Peña (Enrique Liporace) es una de las figuras en la que se actualiza ese poder que, como él dice de su superior Dominici, “no está visible”. Peña y Dominici no representan el mundo clandestino de “la pesada”, que se oculta como condición de existencia y cuyos encuentros se realizan en lugares que no permitan sospechas (como las haras del hipódromo en LA PARTE DEL LEÓN), sino el mundo ilegal en espacios lujosos (como el edificio al que Mendizábal va a ver a Dominici). En el punto en el que se trata de mundos ilegales pero no clandestinos, esto es, de la ilegalidad del poder dominante, estatal y paraestatal, y no de la clandestinidad de los delincuentes, cuyo poder no tiene más que un alcance reducido y por eso mismo no resulta desmesurado, Peña es un análogo del financista Arteché, de PLATA DULCE, puesto que ambos cumplen las mismas funciones narrativas y en ellos se (de)vela —se muestra y no se muestra a la vez— el poder económico y el poder represivo. De modo que el rasgo propio de las películas de la descompresión del régimen es la representación, en las mismas formas narrativas previas, de un Estado omnipresente, innominado, pero fuera de

¹⁷ Esos signos fueron bien relevados por Fernando Brenner: en la calle, el cartel de “Zona Militar”, con la silueta negra de un soldado con un arma, cuando Mendizábal se dirige a su encuentro con Dominici; la estatuilla de un granadero en el despacho en el que lo reciben, y en el escritorio una “munición de tanque” como adorno, además de la conversación en inglés que se oye fuera de campo. Cf. Brenner, *Adolfo Aristarain*, 29–30.

toda medida. De él todo se desconoce, pero de él proceden todas las causas del estado de las cosas.

4.

Por último, un importante rasgo reconocible del cine del último período de la dictadura consiste en la configuración de lo que habría que llamar la moral doble, o la doble asignación de valor. En este aspecto será preciso reconocer una asignación de responsabilidad por lo ocurrido y, a la vez, una exculpación de esa misma responsabilidad asignada. Esto puede verse en PLATA DULCE y en LA HISTORIA OFICIAL. PLATA DULCE intenta la imagen de una totalidad (económico-social), pero lo hace siempre desde la perspectiva de la intimidad y la suerte de las dos familias cuyas historias relata. El episodio histórico económico que la película elige narrar se sitúa, en términos diegéticos, inmediatamente después del torneo de fútbol del año 1978, para establecer con ello una continuidad entre un momento y el otro, el de la “plata dulce”, y señalar de ese modo la “trampa” (en las palabras con las que los propios personajes entienden aquello en lo que participan y que dicen por lo menos dos veces) en la que se vieron implicados en ambos momentos. Sin embargo, el film focaliza, apenas comienza la historia, en los protagonistas y limita así su exégesis de ese período político: todo el saber de lo que ocurre depende de lo que conocen —y de lo que, a la vez, no pueden conocer— los padres de las dos familias. El alcance de sus saberes del propio presente político está limitado, pues, a su posición estrecha, a los contactos que uno de ellos (Carlos Bonifatti, interpretado por Federico Luppi) mantiene únicamente con Arteché, el financista, y a aquello que el otro (su conuñado, Rubén Molinuevo, que interpreta Julio de Grazia) puede conocer sólo por intermedio del primero. Entre ambos personajes, el saber del presente, a medida que el film avanza, no hace más que disminuir, porque uno depende de aquello que el otro, de modo limitado y también dependiente, puede conocer. Con ello, PLATA DULCE desplaza la crítica política del período histórico a la crítica de aquello que los personajes han hecho durante ese período y a lo que supieron o no respecto de lo que hacían. La idea del período histórico como “trampa”, en el propio saber de los personajes —y del director y sus guionistas (Oscar Viale y Jorge Goldenberg) que asumen para narrar el punto de vista de Bonifatti y Rubén—, en efecto, moral antes que política, puesto que supone la inocencia de aquellos que dieron su confianza a los otros y fueron finalmente defraudados. En PLATA DULCE continúa la representación de una sociedad inocente

que ya está configurada en *CRECER DE GOLPE*, la película de Sergio Renán y Aída Bortnik, sólo que ahora esa sociedad es víctima (del poder económico) de un Estado totalitario.¹⁸

Sin embargo, la estrategia de la crítica moral es más compleja que la mera asignación de inocencia. *PLATA DULCE* procede por una doble asignación de valores, por medio de sus dos personajes: en un personaje, Rubén, sitúa su mirada crítica a la especulación financiera, porque éste defiende la pequeña industria familiar (y nacional) y el trabajo; Bonifatti, en cambio, es el objeto de su crítica, por su enriquecimiento rápido e inestable, y por su oposición a la cultura del estudio (cuando niega a su hijo dinero para la facultad) y, por ende, del trabajo. Sin embargo, la misma mirada de la familia de Rubén sobre su conuñado revela de modo progresivo, y muy sutil, que es su propio deseo obtener el estatus económico de los Bonifatti. Así, en el mismo personaje de Rubén la crítica se hace insostenible, al punto de que termina por apostar a especulaciones efímeras que no obtienen rédito y lo llevan a la ruina. En consecuencia, aquello que se planteaba inicialmente como crítica a la especulación, desde el punto de vista de Rubén y de su familia, se vuelve causa del propio fracaso. Pero a la vez, Rubén está concebido como un espejo en el que puede reflejarse Bonifatti, puesto que su éxito financiero le ha evitado, aun precariamente, un destino similar al de su conuñado. El film tiene el cuidado de hacer culposas, en los personajes, sus transgresiones, como el adulterio, la corrupción y la estafa, que están concebidas todas en su transitoriedad. “En este país *ahora* lo único que da gaita es la gaita”, dice Bonifatti, para señalar así la sobredeterminación circunstancial de sus actos. *PLATA DULCE*, pues, procede criticando aquello que luego, en su transcurso mismo, justifica, pero lo hace siempre poniendo al Estado como la causa exterior. Finalmente, habría que decir, la concepción del Estado como origen antes que como resultante de los actos de los personajes.

LA HISTORIA OFICIAL (1985) también representa un todo también relativamente entrevisto, una corrupción moral semejante en su condición (in)voluntaria, y un mismo estatuto de víctima de quien, sin embargo, no pu-

¹⁸ Hugo Vezzetti escribió sobre la concepción que la sociedad tuvo de la dictadura, a su caída, como ejército invasor y, en consecuencia, de sí misma como víctima inocente: “Después de la aventura militar en Malvinas, cuando irrumpe en la sociedad la denuncia de los crímenes contra los derechos humanos, se impondrá mayormente la representación de una dictadura en guerra con una sociedad básicamente inocente. En esa nueva formación de la memoria se mantuvo esa separación del actor militar, ya no como una reserva de orden que se impondría desde fuera sino como un ejército de ocupación extranjero”. Cf. Vezzetti, *Pasado y presente*, 60.

do no haber sido responsable de sus actos. Aun filmada por un cineasta que con la película se iniciaba en la dirección, la presencia de Aída Bortnik en la escritura del guión confirma nuevamente el vínculo no interrumpido con el cine previo, anterior a la democracia. En *LA HISTORIA OFICIAL* la idea de desamparo (de los niños apropiados, de la madre que adopta a uno de ellos sin saberlo, de las abuelas, pero *incluso* del apropiador en su caída irremisible) establece una continuidad con aquella representación de una comunidad aislada, sin protección en un mundo, sin embargo, sin conflictos –es decir, sin Estado–, que pudo verse en *CRECER DE GOLPE*, a partir del texto de Haroldo Conti que la guionista transpuso. El desamparo, en uno y otro film, supone sobre todo la inocencia de los individuos respecto de aquello que se cierne sobre ellos; procede, pues, exculpando lo ocurrido porque siempre sitúa sus causas en una exterioridad, en una última instancia inaccesible.

Como lo hizo *PLATA DULCE* con la especulación financiera, el primer film de Luis Puenzo narra la política estatal de desaparición de personas y de apropiación de niños desde la perspectiva de la conciencia. La protagonista, que es historiadora, que accede gradualmente al conocimiento de lo ocurrido, no es llevada a ello como consecuencia de un interés vinculado a su oficio, ni tampoco como resultado de un interés político. Alicia accede al conocimiento por la presencia azarosa de su mejor amiga, Ana (Chunchuna Villafañe) –quien regresa después de su exilio–, en uno de los festejos anuales de compañeras de escuela secundaria. El relato, también fortuito, de la experiencia del secuestro de Ana, pone a la profesora de historia en noticias de lo que ignoraba con la seguridad, pero también la fragilidad, del que deniega. Pero al focalizar en la conciencia, todo el conocimiento del período histórico queda limitado a los sentimientos de la mujer, que teme perder a su hija. En ese punto mismo, su protagonista no busca ningún conocimiento objetivo de los hechos, sino despejar la incertidumbre del origen de la niña, el alcance que la apropiación pudo haber tenido en otras vidas vinculadas a ella. Ante las certezas que va adquiriendo por su cruce en el hospital –tan casual como la aparición de Ana y como el relato de ésta del secuestro y la tortura que padeció– con una abuela de Plaza de Mayo, la angustia por el destino de los progenitores de su hija Gaby (Analía Castro) crece, pero tiene como causa la identificación con otra madre que, como a ella misma está por ocurrirle, ha perdido a su hija. La película pone esa preocupación por la pérdida de un hijo, sin que importe en verdad la causa sino el afecto ante ello, en la última secuencia de la película, cuando Roberto (Héctor Alterio), su marido, desco-

noce el paradero de su hija, que Alicia había llevado a casa de la abuela. A la pregunta de Roberto, Alicia responde: “¿qué se siente al no saber dónde está tu hija?”, comunicándole con ello que esa angustia es la de todos los padres y las madres, más allá de sus ideas, su estatuto social y sus historias individuales. Es necesario observar que la reacción violenta de Roberto (la golpea contra la puerta y le hace crujir los dedos con el vano) responde, inmediatamente, tanto a esa provocación de su esposa –que busca hacerlo dudar aun por un instante– como a la furia de un padre, antes que, posteriormente, a su ideología fascista. Por esto, entre otros motivos, Alicia, aun cuando ya sabe todo, lo abraza antes de irse. En el abrazo, ella reconoce al padre que defiende y que ama –aun apropiada– a su hija y que se desespera por su pérdida inminente; y reconoce allí también, pues, a alguien tan desamparado como ella, como puede leerse en el largo primer plano del rostro en llanto de Roberto.

En LA HISTORIA OFICIAL se trata, entonces, de los sentimientos de una madre ante la circunstancia de la pérdida del hijo, pero también de los afectos de una hija –ella misma– que, como Gaby, es huérfana. Por esto, el film elige representar a las Abuelas (en el personaje de Sara Reballo –interpretado por Chela Ruiz–, la abuela biológica de Gaby) que son quienes, precisamente, asumen el rol de madres que buscan a sus nietos, porque en ellos pueden recuperar simbólicamente a los hijos que perdieron.¹⁹ Cuando LA HISTORIA OFICIAL se sitúa en el último año de la dictadura busca, como DARSE CUENTA,

¹⁹ En la representación de la madre, cuyo afecto por sus hijos es universal, la película desconoce, u opta por hacerlo, aquello que históricamente hicieron las Madres al negarse a formar parte de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep), al rechazar el informe *Nunca más* y al criticar los juicios a las Juntas: inscribir esas muertes en el plano de lo público y lo político, negándose al duelo privado y universal de la madre. Es decir, resistir a la cancelación del pasado y a la conciliación con los responsables estatales de los crímenes. Christian Gundermann llamó a ese rechazo “acto melancólico”, en oposición al “trabajo de duelo”: “entiendo la melancolía, pues, no como un ofuscamiento de la ética sino como reinvención de estrategias políticas desde el desmantelamiento más absoluto de la subjetividad. En el contexto argentino, de hecho, el mandato del duelo está apuntalado por la museificación de la historia de la persecución y de los desaparecidos”. Gundermann entiende el “trabajo melancólico” como “una obstinación intransitiva, un ‘no ceder’ a las posibles remuneraciones del sistema neoliberal y la reconfiguración radical del espacio cultural y psíquico”. El autor observa adecuadamente, también, que “el *Nunca más* es un movimiento que las Madres rechazaron siempre por su aprovechamiento oportunista de la causa de los desaparecidos para encubrir con ella la complicidad de la sociedad civil durante la dictadura, produciendo así para los antiguos cómplices civiles (como, por ejemplo, el escritor Ernesto Sábato [...]) la corrección política ante la revelación de su pasado. Cf. Christian Gundermann, *Actos melancólicos: formas de la resistencia en la posdictadura argentina* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007), 19 y 21.

la cancelación de un pasado que resulta demasiado inquietante para la conciencia cuyo punto de vista asume. El film tiene el cuidado de ubicar en posiciones de alguna responsabilidad histórico-política a todos los personajes que *no son* la profesora Alicia, su hija Gaby y la abuela Sara, es decir, la madre y la hija, las hijas sin madre, y las madres sin hijos, sobrevivientes inocentes en un mundo cuya violencia Alicia descubre paulatinamente y ve de modo parcial. Las tres, madres e hijas, se definen por su neutralidad respecto de la política, por no verse afectadas por lo público si no es de modo aleatorio y, por ende, involuntario: a un lado de ellas, la violencia fascista, el autoritarismo y el poder político-económico (en el esposo Roberto Ibáñez y su grupo de colegas y amigos militares) que también se conoce por sus manifestaciones fenoménicas. Al otro lado, la militancia política y la “subversión” –como la película misma la nombra–, y los exiliados (en su amiga Ana y su amante guerrillero, pero también en los manifestantes en la plaza que reclaman justicia, a quienes Alicia ve la primera vez con el mismo asombro y con el mismo pasmo con que mira las discusiones entre los financistas en las oficinas de su marido). Esa deliberada repartición de posiciones políticas, que incluso llega a la sociedad civil misma, aquella no vinculada ni a la política ni al poder estatal (en la reunión de las ex compañeras de secundario, una de ellas (Dora, interpretada por Lidia Catalano) enuncia el lugar común que circuló en la época: “por algo habrá sido”, respecto de los hijos desaparecidos de una amiga conocida en común), no puede proceder sino de una necesidad de posicionamiento frente a ese pasado que acosa al punto mismo de revisarlo y reubicarse en él. Si el hecho político (la dictadura misma) se concibe como algo en efecto ocurrido y se lo representa, sin embargo, mientras tiene lugar, es porque de ese modo se puede despejar la conciencia respecto de aquello que se ha hecho en su transcurso o aquello que se ha dejado de hacer (incluidas, sin duda, las actividades vinculadas al cine).

La memoria fragmentada de una infancia clandestina

EL PREMIO (2011) de Paula Marcovitch

Patricia Torres (Universidad de Guadalajara)

RESUMEN: En este texto quiero analizar la manera en que la cineasta argentina Paula Marcovitch (1968, Buenos Aires) reconstruye la postmemoria individual y colectiva de los horrores de la dictadura argentina en su *opera prima* EL PREMIO (2011) mediante una propuesta realista, a la vez que poética, anteponiendo una mirada de la infancia distante de las melancólicas o alegóricas que han caracterizado al cine argentino contemporáneo. EL PREMIO es una coproducción con México, Francia, Polonia y Alemania, y se estrenó en México el 8 de febrero de 2013, luego de haber cosechado en el ámbito internacional más de 17 premios.

PALABRAS CLAVE: postmemoria; dictadura argentina; infancia; realismo poético

El espíritu de la dictadura

La dictadura militar en Argentina (1976–1983) fue especialmente traumática por la dimensión de los métodos represivos para silenciar voces y eliminar la memoria de atrocidades cometidas, obligando de este modo a una sociedad entera a “vivir sin historia”¹. Vale la pena subrayar que en la situación de Argentina no solamente se puede hablar de un trauma colectivo, sino también de su legado a las generaciones siguientes, con todo lo que ello implica y dificulta entrar en conflicto para recuperar la memoria social e individual, y enfrentar el trauma.

Sergio Wolff, en el contexto fílmico argentino, identifica a las nuevas generaciones de directores—de 1990 y 2000 en adelante— como “una generación de huérfanos” a raíz de la respuesta unánime que recibe de los propios cineastas a un cuestionario en el que, entre otras, les plantea la cuestión central sobre sus raíces y filiaciones con el cine argentino. A decir de Wolff: “Ahí estaba el germen del corte más estético que generacional o de época. Y hoy, por lo menos hay dos generaciones y el corazón del “Nuevo Cine Argentino” está en

¹ Eduardo Anguita, *Sano juicio: Baltasar Garzón, algunos sobrevivientes y la lucha contra la impunidad en Latinoamérica* (Buenos Aires: Sudamericana, 2001), 58.

el diálogo que estos films establecen con la Argentina, con el cine anterior y con ellos mismos”.²

También es importante subrayar que, en las últimas décadas, a la par de los estudios sobre la memoria y el cine ha emergido una tendencia fílmica que busca reconstruir esta memoria individual y colectiva, sobre lo cual se han escrito y filmado un buen número de trabajos que nos refieren el interés y la recuperación sobre estos temas.³ Estas vetas académicas nos confirman la importancia de trabajar con los textos fílmicos como un medio de investigación que problematiza categorías de análisis y nuevos contextos de estudio. Y de manera particular y en vínculo con los temas fílmicos del rescate de la memoria individual y social de la dictadura se advierten tendencias y constantes como la tristeza y el trauma vinculados a un “giro subjetivo” que supone narrar, o bien las propias experiencias, o las expresiones de la subjetividad de los eventos íntimos y/o familiares.

La narración ficcionalizada retomó estas tendencias en películas contemporáneas tales como: *NI VIVO, NI MUERTO* (2001) de Víctor Jorge Ruiz⁴, *KAMCHATKA* (2002) de Marcelo Piñeyro, *CIUDAD DEL SOL* (2003) de Carlos Galetti ni, *UN MUNDO MENOS PEOR* (2004) de Alejandro Agresti o *HERMANAS* (2004) de Julia Solomonoff por citar algunos de los largometrajes de ficción más importantes. También podríamos distinguir que, con respecto a la representación de la infancia durante y después de la dictadura, se ha perfilado una mirada nostálgica, alegórica y de duelo en filmes como: *CORDERO DE DIOS* (2001) de Lucía Cedrón, *ANA Y LOS OTROS* (2006) de Celina Murga, e *INFANCIA CLANDESTINA* (2012) de Benjamín Ávila.⁵

El caso de Paula Marcovich merece una justa redimensión histórica debido a que ella, luego de estudiar cine en Córdoba, emigró a México en 1986,

² Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolff, eds., *El Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación* (Buenos Aires: Tatanka, Fipresi, 2002), 29–30.

³ Sobre las tendencias fílmicas: Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006); Paulo Paranagua, *Cine documental en América latina* (Madrid: Cátedra, 2003); Paulo Paranagua, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003); y sobre la memoria, Ana María Amado, *Memoria parentesco y política*, *Revista Iberoamericana* 202 (2003).

⁴ Este film alude a una frase del dictador Jorge Rafael Videla que dijo: “¿qué es un desaparecido?, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, ni muerto ni vivo, está desaparecido”

⁵ Desde una visión documentalista destacan los siguientes trabajos: *PAPÁ IVÁN* (2000) de María Inés Roque, *LOS RUBIOS* (2003) de Albertina Carri, *ENCONTRANDO A VÍCTOR* (2005) de Natalia Bruchstein, o *M* (2007) de Nicolás Prividera.

donde empezó su carrera profesional como guionista y directora de cine y televisión, sin que por ello signifique que no hay intereses personales y autoriales de establecer un diálogo con Argentina, sino todo lo contrario, y ello se puede observar en el film que ocupa nuestra atención.⁶

En *EL PREMIO* lo que hace Paula Marcovich es apelar a un tratamiento y una mirada particular con respecto a la representación de la infancia durante la dictadura, aquella que apuesta a la recreación de lo lúdico y a la inocencia frente a los espacios siniestros e institucionalizados, como la escuela, y a las consignas impuestas para sobrevivir el exilio, el trauma de la muerte y la ausencia de un padre. A decir de Sophie Dufasy en su más reciente publicación:

La alegoría nostálgica y la representación de la infancia en el cine argentino se ha centrado en nociones claves, tales como la memoria, la melancolía y el duelo, y la infancia moderna se ha caracterizado por la inocencia y la dependencia del adulto.⁷

La propuesta dramática en este film toma distancia con algunas de estas nociones y las revierte de tal manera que la historia narrada no se enfoca en un conflicto personal, sino en un desastre familiar, visto a través del duelo interno de una niña.

Para la realizadora, este proyecto significó exhumar los hechos pasados para entender su propia infancia y la de sus familiares mediante exploraciones y significaciones simbólicas que la dramaturgia le permitió expresar en sensaciones y emociones de un drama íntimo y social. Ello supuso no solamente trasladar estas sensaciones de su memoria a la ficción y no al documental, sino además cruzar la frontera de las remembranzas trágicas o melancólicas para recrear su memoria fragmentada en una narrativa y estética poéticas.

Otro aporte narrativo del film es que se evitaron los vicios de lo oculto, los espacios cotidianos y convencionales del trauma para centrar la narrativa en los valores estéticos y argumentales, y no en los estrictamente históricos. Esto puede entenderse como parte del proceso creativo que enfrentó Paula para reinventar una estética de un drama privado que se vinculará con la violencia institucionalizada y social.

⁶ Su primer reconocimiento fue como guionista del largometraje *SIN REMITENTE* (1995) de Carlos Carrera, y fue nominada a un Ariel por su trabajo como guionista en *ELISA ANTES DEL FIN DEL MUNDO* (1997) de Juan Antonio de la Riva, en 2004 escribió con el debutante Fernando Eimbke el guión de su multipremiada *opera prima*, *TEMPORADA DE PATOS*, y cuatro años más tarde el guión de *LAKE TAHOE*.

⁷ Sophie Dufasy, *El niño en el cine argentino de la post-dictadura (1983–2008)* (Woodbridge: Tamesis Book, 2014), 11.

La historia de *EL PREMIO* se centra en Cecilia (Paula Galinelli), una niña de 6 años que no sabe cómo ser y actuar en un mundo contradictorio y cruel como el de la dictadura argentina. Ella y su madre Lucía (Laura Agorreca) viven su exilio interior en San Clemente, un pueblo ubicado en la costa Bonaerense y desde donde esperan poder viajar al extranjero para ponerse a salvo. Todos los intentos de Lucía de pasar desapercibidas son imposibles y el martirio de ambas comienza cuando Cecilia, aburrida y cansada de vivir en el silencio y la desolación, consigue que su madre le permita ir al “cole”.



Fig. 1: Paula Galinelli Hertzog, Colección del Instituto Mexicano de Cinematografía

La llegada de Cecilia a la escuela representa un reto que enfrenta sin perder la cordura, y puede incluso convencer a su madre que es una buena cómplice de sus secretos y mentiras.

La escuela también es el espacio que le permite socializar, ganar una amiga, sacar parte de sus frustraciones y conocer a otros niños en situaciones muy marginales; también tendrá que enfrentar situaciones desfavorables, como cuando se le castiga y pone en ridículo frente al grupo, tras haberla delatado su única y mejor amiga, “González”, por haber ayudado a un chico con sus exámenes. “González” significa para ella el vínculo con un mundo lúdico que le da fuerzas para enfrentar sus propios miedos y explorar sus fantasías.

Los recursos de sobrevivencia y poder que le sirven a Cecilia para no levantar ninguna sospecha y proteger su identidad son el dominio de una buena escritura y lectura. Frente a la maestra demuestra estas habilidades, y ello

posteriormente la hará merecedora del “Premio” al mejor texto escrito sobre los militares. Cuando la maestra les anuncia a los alumnos la convocatoria de este concurso, se impone una tensión muy fuerte, no solamente por la presencia cauta y sobria de los militares dentro del aula escolar, sino por la reactivación del “terror” que impone esta puesta en escena.⁸



Fig. 2: Paula Galinelli Hertzog y Chiara Josefina Peralta, Colección del Instituto Mexicano de Cinematografía

En un primer momento, Cecilia tranquila y concentrada escribe su texto sobre los militares, y en su rostro devela la ingenuidad y al mismo tiempo la confianza en sí misma; la escritura es su mayor momento de gozo y de cierta quietud interna, pues no se imagina las consecuencias que derivarán cuando su madre lea lo que está escribiendo. Lucía, al enterarse del retrato siniestro que su hija redactó sobre los militares, siente un gran miedo y enojo y, en un arranque de locura y desesperación primero intenta huir de San Clemente y después opta por recuperar el texto de su hija para que lo reescriba y mienta sobre la descripción de los militares. La situación se salva gracias a la prudencia y solidaridad de la maestra. El nuevo relato de Cecilia resulta el texto merecedor de “El Premio”. La reacción de la niña es de felicidad y excitación, no piensa sino en el momento en el que la reconozcan en público y todos sus compañeros de la escuela le aplaudan, pero su madre le prohíbe tajante-

⁸ Se necesitan aquí las comillas? “El Premio: secuencia en el interior del salón de clase cuando un militar anuncia el concurso”, www.youtube.com/watch?v=K6k6Alj2laM.

mente que vaya a recibirlo. El desenlace será entonces otro trauma más de la niña.

Memoria fragmentada

En la mirada personal y subjetiva de la realizadora, la postmemoria interviene en la construcción de la memoria colectiva o histórica de la sociedad en su conjunto. Acorde a la visión de Marianne Hirsch la postmemoria se refiere a la memoria de los hijos de los sobrevivientes del Holocausto: “Post-memory characterises the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated”.⁹ En otras palabras, la inexistencia de una memoria directa se sustituye por la reconstrucción a partir de la imaginación y de la creación individual.

O bien como señala Kirsten Kramer:

El concepto de la posmemoria se relaciona con la interpretación sociológica del pasado político propuesta por Daniel Feierstein (2007), aquella que no se limita a describir los procesos históricos pertenecientes a la emergencia de la dictadura militar en Argentina, sino que se refiere a las transformaciones y relaciones sociales que definen la sociedad en la actualidad.¹⁰

Paula cuenta que decidió este título para su film porque:

Cuando hay una sociedad perversa lo bueno y lo malo está invertido. Yo no sé que hayan cargado otros niños en su vida sobre estos años, la mía fue el silencio, el silencio generalizado, un estado de sospecha y de traición, y de auto traición. Se pierde la noción de qué es verdad y qué es mentira. De tanto ocultar una verdad, uno la olvida. Quise entonces contar esta contradicción y esta obsesión.¹¹

Por ello la narración fílmica se recrea anteponiendo una versión paralela de la infancia y las experiencias de sus padres desde la postmemoria median-

⁹ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge: Harvard UP, 1997), 22.

¹⁰ Kirsten Kramer, “Memoria, posmemoria y re-enactment en el cine documental argentino”, *Verbum et lingua: didáctica, lengua y cultura* (Revista electrónica del Depto. de Lenguas Modernas, Universidad de Guadalajara), Año 3, No. 2 (2015): 26–38.

¹¹ Mónica Maristaín, “El premio o la valentía de Paula Marcovitch para narrar el horror de la dictadura argentina llega a México”, 6 de febrero del 2013, consultado 12 de enero del 2015, www.sinembargo.mx.

te los relatos de la niña y su madre. El silencio, el desorden, el trauma y la ausencia se imponen y construyen este drama familiar.

La exhumación del pasado que Paula intenta hacer en su film, también se puede entender si atendemos a la reflexión de Hannah Arendt, quien afirma que:

El asesino deja un cadáver tras de sí y no pretende que su víctima no haya existido nunca; si borra todos los rastros son los de su propia identidad, y no los del recuerdo y del dolor de las personas que amaban a la víctima; destruye una vida, pero no destruye el hecho de la misma existencia.¹²

Cuando Paula decidió filmar en San Clemente su experiencia de una infancia trastocada por el terror la entrelaza con la de Cecilia y da cuenta de cómo el exiliado, al regresar, entra en una compleja interrelación con su contorno social marcado por la dialéctica de presente/pasado, de individuo/pueblo y de recuerdo/olvido.

En este sentido, Paula, sin hacer una película totalmente autobiográfica, retoma sus memorias de la infancia y las comparte desde una muy personal sensibilidad para recrearlas en la playa de San Clemente donde ella vivió hasta 1979 con su padre, el pintor Armando Marcovich (1936–1994), y su madre Genoveva Edelstein, ambos militantes de la izquierda, que si bien no fueron perseguidos por los horrores de la dictadura, la evitaron en este refugio que funcionaba como balneario en el verano. La casa abandonada es la misma que luego recrea años después para montar el drama familiar de Cecilia y su madre.

A decir de la propia directora, cuando el equipo de filmación llegó a San Clemente ocurrieron situaciones desgarradoras:

Los habitantes de San Clemente nos traían sus objetos para aportar a la escenografía, y en el momento de entregarlos nos contaban ‘las historias de las cosas’ y revivían sin darse cuenta la propia experiencia de los años de la dictadura. Otro momento duro fue reencontrarme con una de mis amigas de la infancia Sandra Vera, quién me preguntó ¿de qué trata tu película? Y de pronto enmudecí. A mis cuarenta años nunca les había contado a mis amigos, los años que viví con mi familia en situación de persecución y ocultamiento. Volví a sentir pánico y miedo de decir lo que estaba vedado.¹³

¹² Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo* (Madrid: Taurus, 1999), 658.

¹³ Mónica Maristaín, “El premio o la voluntad de Paula Marcovich para narrar el horror de la dictadura argentina llega a México”, 6 de febrero de 2013, consultado 12 de enero del 2015, www.sinembargo.mx.

De la misma manera que en el film la pequeña Cecilia carga con un secreto muy grande, aunque no comprende con precisión, sabe que la vida de su familia depende de su silencio.

El lugar de la postmemoria se vuelve una reapropiación simbólica en el espacio familiar en el que Lucía y Cecilia cohabitan. San Clemente es una playa gris, despoblada, y su refugio es una casa semiderrumbada en la que viven con lo mínimo para subsistir, un lugar desordenado, lleno de cacharros viejos, oscuro, en el que solamente las vemos tomar mate, dormir arropadas por el frío, la humedad, lidiando con los estragos del viento, cuidando una maleta en la que conservan sus pocas pertenencias y libros, y que la directora usa como una metáfora del silencio de la ausencia.¹⁴

La casa en sí misma es una auténtica locación que remite a los refugios y/o celdas de los militantes durante la dictadura, así como al trauma mental de los sobrevivientes. El tipo de objetos, cacharros y fósiles que ambientan este espacio, demarcan el sentimiento de angustia, de miedo, en concordancia con los sonidos del mar y los acordes agudos y ríspidos de la banda sonora. De esta forma, estos componentes escénicos y sonoros introducen el mundo exterior que subraya el imaginario traumático de los personajes. Es decir, se hace evidente la complejidad que rige la relación de Cecilia y su madre, y los deseos íntimos se mezclan y confunden.



Fig. 3: Still de EL PREMIO, Colección del Instituto Mexicano de Cinematografía

¹⁴ “El Premio: Trailer”, www.youtube.com/watch?v=nH8THYQ-f6s.

Dicho de otra manera, para Paula esto significó establecer una relación dialógica entre las huellas del contexto original y el nuevo contexto de re-significación en el que se inscribe la historia de EL PREMIO. Este espacio privado se puede entender también como el legado del totalitarismo y el pacto del silencio imperante en los primeros gobiernos de transición.

La violenta historia de la dictadura se recrea gracias al cataclismo personal en el que madre e hija viven. El único elemento que las conecta con el mundo externo es una radio destartalada que Lucía sintoniza para saber qué sucede. La comunicación entre madre e hija es nula, Cecilia juega sola y busca por las noches el calor de su madre.

En este sentido, la narración de la experiencia pasada está unida a un cuerpo y a una voz, a una presencia real del sujeto en escena del pasado. A decir de Beatriz Sarlo: “no hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime. La narración también funda una temporalidad, que en cada repetición y en cada variante volvería a actualizarse”.¹⁵

Paula entonces pasa a ser el personaje autodiegético, quien por medio del trabajo de la postmemoria busca integrar los fragmentos de su memoria traumatizada de las persecuciones y la desaparición de sus familiares.

Desde la primera secuencia Paula nos introduce en su ritmo, su puesta en escena y en la semantización del espacio geográfico-fílmico en el que la directora centra su visión para sellar una experiencia humana, una memoria y una identidad.¹⁶

El uso de un primer largo plano secuencia sella una mirada sobre el mundo de una infancia que amplía el espacio-tiempo en un campo sensorial que confronta al público a un mundo interior de Cecilia patinando sobre la arena, jugando a ser libre e inocente, o bien al mundo lúdico e infantil de ella y su única amiga revolcándose y dando de maromas en la arena, o corriendo con su perro “Jim”.

El poder metafórico de este cronotopo, según Higson, se ubica dentro del ámbito discursivo del “realismo poético”, el cual: “incluye una conjunción más perfecta del realismo superficial y realismo moral, y que de hecho trasciende la ordinariedad, y convierte lo ordinario en extraño, bello y poético”¹⁷.

¹⁵ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005), 29.

¹⁶ Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice* (London: Sage Publications, 2000).

¹⁷ Andrew Higson, “Space, place, spectacle: landscape and townscape in the ‘Kitchen Sink Film’”, *Screen* 25 (1984).

La sensación de libertad, juego y fantasía contrasta con el otro cronotopo cerrado y dramático que favorece composiciones formales y comunica sentimientos de temor y encierro, la casucha refugio donde viven Cecilia y su madre, este otro espacio-tiempo en el que habita la tristeza, el miedo y el trauma de los horrores de la dictadura. Es decir, se articula lo genérico con lo estético para recrear un espacio inestable y siniestro.

El estilo narrativo realista y poético del film establece un diálogo y una interdiscursividad también con la pintura y la música. En algunas escenas del interior se dejan ver muy discretamente grabados expresionistas de su padre, Armando Marcovich, que nos remiten al paisaje de la playa. La apuesta narrativa de recrear la puesta en escena de un universo cotidiano familiar revierte el punto de vista de lo que ocurre en el drama interior de los personajes.

La argumentación desde el guión, escrito por la directora, se centra en la relación entre el sujeto-creador y su escritura, mediante lo cual el sujeto, Paula, realiza un trabajo autoreflexivo, de memoria y duelo, en un entramado de representaciones de su trauma histórico y personal. En una entrevista realizada por Luis Carlos Cuevas en noviembre del 2015 a la directora le pregunta: “¿Cómo construye una niña su identidad si no puede compartirla con sus compañeros de clase? ¿Hay una especie de identidad secreta contenida?”, a lo que Paula responde: “La identidad está amordazada en una dictadura, tergiversada, resquebrajada... Eso no es solo en el caso de los niños. De esto quería hablar en mi película. De la sensación de tener ‘el alma invadida’”.¹⁸

Esta recreación del pasado violento y tormentoso inscrito en una historia que superpone dramas y cronotopos distintos expresan y reformulan la intención de recrear un pasado traumático mediante sensaciones y emociones de un drama íntimo y social.

El guión es contenido, y muchas secuencias tienen un ritmo demasiado lento y contemplativo. La situación traumática de la madre y la hija, se expresa en los referentes codificados del mismo, tales como: tener cubiertas las ventanas de la casa, enterrar los libros, esconder las pertenencias debajo de la cama, no tener evidencias de comida. La implacable e insistente melancolía de la madre, a un paso de la catatonia, remarca el *shock* de la postmemoria.

¹⁸ Luis Carlos Cuevas Dávalos, “El alma invadida: Entrevista a Paula Marcovich, escritora y directora”, *Verbum et lingua: didáctica, lengua y cultura* (Revista electrónica del Depto. de Lenguas Modernas, Universidad de Guadalajara), año 3, No. 2 (2015): 113–7.

Y debido a su estilo sobrio pero punzante la directora nos mete en la piel de sus personajes y nos sentimos como ellos: perdidos y náufragos.

En una entrevista que el equipo del Instituto Mexicano de Cinematografía le hizo a Paula, ella comparte la génesis de esta historia en un relato que escribió, titulado “La Creciente”, y que nos remite a la esencia argumental del film:

El mar se lleva las cortinas. Qué divertido. Tengo ocho años y no tengo miedo, al contrario, cuando hay creciente, puedo jugar a los piratas. El mar pasa por mi casa. Mi perro les ladra como si fueran otros animales como él. Por la ventana veo cómo el mar se lleva otra casilla que está cerca. El mar no me da miedo, es gris y amarillo. ¿Por qué será que todo el mundo piensa que el mar es azul?. El mar se lleva el techo, el mar se lleva mi mesa. [...] Hay cosas peores. Como cuando vinieron los soldados. Los soldados mataron a mi prima. Hay un perro que arrastra una pierna. Unos milicos le dieron un balazo para practicar tiro al blanco. Cada vez que lo veo me acuerdo de mi prima [...].¹⁹

A manera de cierre

Desde este autoexilio, Paula aborda su historia pasada y asume un modo peculiar de narrar también la nación a la distancia, desde la dialéctica de la narración subjetiva y autobiográfica, marcada también por la discontinuidad y la contingencia.

La decisión de Paula Marcovich de poner distancia y mediatizar el duelo y el drama mediante sus apuestas estéticas y argumentales, sustentaron la no alegoría y el desarrollo de caracteres como el de Cecilia, una niña que sufre el encierro, pero es lúdica y alegre, sufre el silencio pero se refugia en la escritura para no callar, sufre las amenazas de la madre, pero se defiende, sufre el rechazo de su mejor amiga, pero lo recupera porque no miente más. También podemos afirmar que la memoria fragmentada y la recreación del pasado violento se expresan en el film en los momentos de mayor intensidad; la confrontación de Cecilia con su madre cuando le exige cambiar su texto por mentiras, le reprime su deseo de ir a recibir el premio y el aplauso de todos sus compañeros, y su maestra la tortura con su desprecio y silencio.

Así mismo la exhumación de los hechos pasados que Paula recrea mediante exploraciones y sensaciones emotivas se redimensionan en algunas secuencias fuera de cuadro, como la tristeza y la rabia, y la catarsis interna de la madre que no se expone totalmente, pero se sugiere.

¹⁹ “Entrevista con Paula Marcovich IMCINE para el programa de televisión Secuencias”, 16 de enero del 2012, www.youtube.com/watch?v=9B5SiZePFX8.

Por otro lado, la recreación de los recuerdos silenciados y la postmemoria de la directora irrumpen en una mirada contemplativa del trauma personal y colectivo, pero también sellan una ética política y una estética autorial.

Con ello se suscribe una responsabilidad social y un compromiso político de parte de Paula Marcovich, ya que detrás de esta historia tan pequeña está presente un tema mucho más trascendente, el terrorismo ordinario, que lejos de incluir despiadadas imágenes de tortura o de los rostros y vestigios de los desaparecidos, ya tan trivializadas en muchos filmes argentinos, la directora opta por una estética contenida y un realismo que no desaprueba a sus protagonistas, sino al sistema que los habita y les ha robado sus pensamientos y sus sonrisas.

En *EL PREMIO*, el terrorismo deambula por todos los lados, en el refugio más íntimo y personal hasta en el salón de clase, en las relaciones de amistad y, finalmente, en el rostro y la mirada de Cecilia cuando recibe su Premio tan esperado.

Investigación y crimen: transformaciones del cine policial

Los engaños delictivos y la indagación de la verdad en las películas policiales de Don Napy.	93
La pesquisa como trabajo colectivo en el cine policial del peronismo Román Setton	
Una investigación fílmica en un laberinto literario.	107
EL CRIMEN DE ORIBE de Leopoldo Torre Nilsson (1950) Matthias Hausmann	
“El mejor jugador”	123
Investigación y juego en EL AURA de Fabián Bielinsky Wolfram Nitsch	
Memoria y (re)construcciones del sujeto	139
El filme EL SECRETO DE SUS OJOS (2009) de Juan José Campanella y la novela <i>El secreto y las voces</i> (2002) de Carlos Gamerro Gaston Lillo	

Los engaños delictivos y la indagación de la verdad en las películas policiales de Don Napy

La pesquisa como trabajo colectivo en el cine policial del peronismo

Román Setton (Buenos Aires)

RESUMEN: El *police procedural* se caracteriza por colocar en el centro de la trama el accionar de la policía, que pacientemente investiga uno o varios crímenes hasta atrapar a los culpables. Estos filmes son, por tanto, un panegírico del trabajo policial, del sacrificio del funcionario público por el bien social. Pero a la vez tienen por tema principal la búsqueda de la verdad. En el cine argentino, el director Don Napy es considerado el realizador de las mejores películas de este género. En este artículo nos proponemos mostrar que la investigación de la realidad es concebida allí como desmantelamiento de los engaños del crimen, de la puesta en escena de las ficciones delictivas. La indagación es así una empresa colectiva que persigue la verdad y curar el cuerpo social. La policía actúa como médico de la sociedad que debe eliminar o corregir las anomalías de la individualidad excesiva y perversa, así como combatir los otros organismos complejos que atentan contra la salud social –organizaciones criminales–. Así, estas películas policiales coadyuvan a la construcción simbólica del Estado peronista.

PALABRAS CLAVE: Don Napy (Duclout, Luis Napoleón); policial; police procedural; engaño; crimen; artista; indagación; pesquisa; Estado; peronismo; Captura recomendada; Camino al crimen; Mala gente

Introducción

El director argentino conocido como Don Napy, cuyo nombre verdadero fue Luis Napoleón Duclout, es considerado –y en parte con justicia– el realizador de las únicas películas policiales institucionales todavía visibles del cine nacional.¹ Se trata de filmes policiales que poco o nada tienen que ver

¹ Véanse al respecto las opiniones de Fabio Manes y Fernando Martín Peña (2012), en el copete de FILMOTECA, programa del 12/06/2012, Semana dedicada a los policías, en https://www.youtube.com/watch?v=Q7_QvJtLA9s. Existe una cierta unanimidad en los juicios favorables sobre los filmes policiales de Don Napy. Véase Raúl Manrupe y María Alejandra Portela, *Un diccionario de filmes argentinos* (Buenos Aires: Corregidor, 1995), CAPTURA RECOMENDADA (92), CAMINO AL CRIMEN (80), MALA GENTE (349). En *Cine y Peronismo: el estado en escena* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009), Clara Kriger destaca en los filmes policiales del peronismo la exal-

con la *poesía de la muerte* o *poesía del mal* que se suele asociar con el cine negro.² Por el contrario, dentro del macroconcepto de cine policial, se las puede inscribir con alguna precisión dentro del subgénero denominado *police procedural*, a veces traducido, no con demasiada exactitud como “policial documental”.³ Estas películas son *CAPTURA RECOMENDADA* (1950) y *CAMINO AL CRIMEN* (1951), pero no *MALA GENTE* (1952), un film policial que también con frecuencia es colocado erróneamente dentro de esta serie.⁴ Esta última película se acerca mucho más al *film noir* y prescinde casi por completo de la policía y de la indagación. Aquí, “los autores de esta película”, como dice la voz *over*, ya no van al Departamento de Policía a buscar las historias (como

tación de las instituciones y el cambio en la configuración del crimen, que ahora toma el espacio de la calle y abandona los interiores de los estudios cinematográficos. Dentro de este grupo, comenta, entre otros, *APENAS UN DELINCUENTE* (Hugo Fregonese, Interamericana, 1949); *CAPTURA RECOMENDADA* (Don Napy, Julio O. Villarreal, 1950), *MALA GENTE* (Don Napy, AS Cinematográfica, 1952), *CAMINO AL CRIMEN* (Don Napy, Luminarias, 1951), *MERCADO NEGRO* (Kurt Land, Mapol, 1953) y *LA DELATORA* (Kurt Land, Guarenteed Pictures y Córdoba Filmes, 1955). Según Kriger, los exponentes del género suelen “reforzar y legitimar el poder del estado al promover la imagen de un estado moderno que, mientras protege a la comunidad, castiga y educa adecuadamente a quienes violan la ley” (*Cine y peronismo*, 145). En el cine argentino, el otro director significativo de este subgénero es el austríaco Kurt Land, cuyas películas han sido casi unánimemente defenestradas por la crítica. Sobre *EL ASALTO*, por ejemplo, Jorge Miguel Couselo afirma que “[f]alta ingenio y sobra el trazo grueso” (Manrupe y Portela, *Un diccionario*, 35) y en el mismo sentido Raúl Manrupe y María Alejandra Portela sostienen que es un “policial farsesco que copia demasiado a otros filmes mejores sobre el tema” (*Un diccionario*, 35). De manera similar, una nota del diario *Clarín* afirma sobre *DOS BASURAS*: “Diálogo indigesto y un relato de escasos valores [...] Pudo no ser ridícula la historia” (Manrupe y Portela, *Un diccionario*, 188). Sobre *MERCADO NEGRO* opinaron Manrupe y Portela: “previsible y muy mal actuada [...] en definitiva una imitación menor de *Captura recomendada*” (*Un diccionario*, 368). También *YO NO ELEGÍ MI VIDA* (1949), de Antonio Momplet, hace una clara defensa de la legalidad institucional. Al respecto, la reseña de *NOTICIAS GRÁFICAS* sostiene que “debió tener un tratamiento mejor, menos policial, acentuándose el suspenso y llegar así a un final mejor planteado” (Manrupe y Portela, *Un diccionario*, 635); en sintonía con esto, Caki en *El Mundo* afirmó que en esta película “Antonio Momplet atempera su desborde hacia la imagen, sin evitar del todo su carencia de control y consigue una buena realización” (en Manrupe y Portela, *Un diccionario*, 635), y Manrupe y Portela escriben: “Extraño drama policial con no demasiadas explicaciones, y bastante irregular en su desarrollo. El fatalismo del personaje, su final amargo y la presencia de Discépolo le otorgan cierto interés” (Manrupe y Portela, *Un diccionario*, 635).

² Mabel Tassara, “El policial: la escritura y los estilos”, en *Cine argentino: la otra historia*, ed. por Sergio Wolf (Buenos Aires: Letra Buena, 1992), 147–67, aquí 149.

³ Raymond Borde y Etienne Chaumeton, *Panorama del cine negro*, traducción: Carmen Bonasso (Buenos Aires: Losange, 1958).

⁴ Tassara, “El policial”, 156.

en *CAPTURA RECOMENDADA*), ni el film comienza en el estudio de cine en el que se ruedan las hazañas policiales del Inspector Campos (como en *CAMINO AL CRIMEN*); por el contrario, los autores van aquí a la prisión a entrevistar a un criminal célebre y ofrecernos “su relato” (*MALA GENTE*). Hay, entonces, un cambio de perspectiva visible en la narración de las historias, un cambio que además se acentúa porque ahora la figura principal (Eduardo Rudy), que antes encarnaba al héroe de la ley, el Inspector Campos, ahora interpreta al protagonista criminal del primer relato. Los dos primeros filmes, entonces, son películas con policías, en gran medida sobre policías, cuyo punto de vista es el de la ley; y tienen un propósito didáctico patente y una prédica moral clara y precisa, en contraste con lo que sucede en las películas de *gangsters* o el cine negro, en el que la “despiadada pintura del criminal está casi siempre hecha *desde adentro*”⁵ y cuya narración suele tener lugar casi por entero, al menos en la mayor parte de los casos, dentro de los confines del mundo criminal. Esto le confiere a la narración una ambigüedad moral,⁶ que es exacerbada a su vez por el tinte onírico y la pretensión simbolista característicos del *noir*. La inscripción del punto de vista narrativo –que no coincide necesariamente con la perspectiva ideológica– dentro del ámbito del crimen ofrece al espectador un lugar de gran incomodidad,⁷ en la medida en que la perspectiva del protagonista, asociado en muchos casos con el mal o lo monstruoso, es el lugar privilegiado de identificación del público. *MALA GENTE* sí toma muchos elementos de esta tradición y se aleja de la institucionalidad de las primeras dos películas. En el caso de Don Napy, por lo tanto, ocurre la curiosidad de que en su filmografía coinciden en verdad tanto el cine negro, al menos parcialmente, como el *police procedural* y también el documental, no policial.⁸

⁵ Tassara, “El policial”, 156.

⁶ Borde y Chaumeton, *Panorama*.

⁷ Borde y Chaumeton, *Panorama*, 9–33.

⁸ Para analizar la indagación nos detendremos en *CAPTURA RECOMENDADA* y *CAMINO AL CRIMEN*, pues en *MALA GENTE* la indagación está prácticamente ausente. En este film nos encontramos, por el contrario, con historias contadas desde la perspectiva del mundo del crimen, y la policía solamente llega al final para capturar al criminal. En rigor de exactitud, se debería decir que la perspectiva moral es también en esta película, al menos parcialmente, la de la ley, a pesar de que la perspectiva visual, auditiva y narrativa –es decir el manejo de la información y el lugar en que se sitúa el punto de vista de la enunciación– sea la del crimen. Sin embargo, aquí, sobre todo en la primera historia, que narra los delitos de un ladrón de guante blanco, interpretado por Eduardo Rudy, quien en las otras dos películas había interpretado al Inspector Campos, la representación del criminal pareciera estar ligeramente orientada a captar un poco la simpatía del público –de allí la utilización del actor principal para la realización de este papel de criminal simpático–. Como dice la voz *over* de la narración, aquí se

Su primera obra como director fue *VÉRTIGO*, un film de características documentales sobre el Gran Premio Automovilístico de 1936; y también su última película es un documental, *BUENOS AIRES EN RELIEVE* (1954), la primera película 3D filmada en la Argentina y reestrenada recientemente en los cines luego de la recuperación de la cinta llevada a cabo por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Producida durante el segundo gobierno de Juan Domingo Perón y recuperada actualmente durante el segundo gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, o, si se prefiere, durante el tercer gobierno kirchnerista, la propia película es a la vez una indagación sobre las transformaciones tecnológicas y sobre las transformaciones urbanas llevadas a cabo durante el peronismo. En el ámbito del cine policial, Don Napy cuenta con tres películas, realizadas todas en el período de auge del género, 1947-1952,⁹ –*CAPTURA RECOMENDADA* (1950), *CAMINO AL CRIMEN* (1951) y *MALA GENTE* (1952)–, además de *LA IMPORTANCIA DE SER LADRÓN* (1944; dirigida por Julio Saraceni, con guión de Don Napy y Antonio Corma), que tiene algunos elementos de carácter policial, aunque en rigor es una comedia. A pesar de la mencionada singularidad de su obra y de que siempre se lo ha reconocido como el mejor director argentino del subgénero *police procedural*, sus películas apenas han recibido atención de la crítica académica. El diccionario latinoamericano de realizadores omite por completo cualquier mención de este director.¹⁰ Mabel Tassara le dedica solamente un par de frases salteadas en su excelente trabajo sobre el género policial en la Argentina. Elena Goity, en el extenso capítulo dedicado al policial incluido en la historia del cine argentino del Fondo Nacional de las Artes (“Cine policial. Claroscuro y política”), sólo comenta brevemente los argumentos de las películas de Don Napy e indica algunas pocas cuestiones sobre el carácter institucionalmente propagandístico de los filmes y sobre el hecho de que en ellos se difunden

narran las aventuras de “un moderno Fantomas”, un ladrón solitario, un caballero elegante, que se dedica a robar casas y que vive la vida de un *dandy*. Esas características románticas del héroe hace del corto una historia que bien podría ser inscripta dentro de la tradición del cine negro. De manera similar a lo que ocurre en la primera historia de *CAPTURA RECOMENDADA*, la contracara de la vida como ladrón es la apariencia de la pertenencia a la vida de la gran sociedad, el fingimiento de la participación de las costumbres y los ambientes de una perezosa aristocracia argentina.

⁹ Cf.: “pero hay que esperar hasta fines de la década siguiente para que esa producción [de género policial] crezca. Es el período que va de 1947 a 1952 el que presenta el mayor número de títulos del género.” Tassara, “El policial”, 154.

¹⁰ Clara Kriger, Alejandra Portela (comp.), *Cine latinoamericano I. Diccionario de realizadores* (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1997).

los modernos avances tecnológicos.¹¹ De todos los críticos, Clara Kriger es quien ha analizado con mayor detalle los policiales de Don Napy, estudiados dentro del contexto de las ficciones producidas durante el peronismo. Este trabajo destaca sobre todo la propaganda de las instituciones, el desarrollo de las historias policiales en la calle –y ya no en los estudios– y analiza algunos detalles de los filmes. Pero al abordar en general las películas policiales durante el gobierno de Perón, no se extiende demasiado en las películas de nuestro director, apenas aborda el estudio de la indagación policial y, menos aún, su contracara, el engaño del delito, la puesta en escena de una ficción criminal, que pone en movimiento a las fuerzas de la policía. En ese sentido, este trabajo se propone reparar, al menos en parte, esta falencia de la bibliografía crítica.

El crimen como engaño y la indagación como empresa científica y colectiva

A diferencia del cine negro y de las películas de *gangsters*, en que la indagación no suele desempeñar un papel principal, ni siquiera cuando el protagonista es un detective –en muchos casos encarnado por Humphrey Bogart–, pues éste se ocupa menos de investigar la realidad o a los sospechosos que de enredarse a golpes de puño con los personajes o en una lucha desigual contra una botella de whisky, en los *police procedurals* el centro de la cuestión sí está colocado en la indagación de los sucesos que configuran un archivo policial, tal como sucede en algunos de los ejemplos del género más conocidos, *THE NAKED CITY* (1948), de Jules Dassin, o *CALL NORTHSIDE 777* (1948), de Henry Hathaway. Estos filmes policiales son narrados desde la perspectiva de la ley o una muy próxima a ella –la de un periodista– y promueven de manera evidente la eficacia de la policía visible y el restablecimiento del orden vigente, luego de la interrupción de ese orden por la aparición del crimen. Esta serie de películas, entre las que se encuentran *FUERA DE LA LEY* (Romero, 1937), *HISTORIA DE CRÍMENES* (Romero, 1942), *PASAPORTE A RÍO* (Tinayre, 1948), *EL RUFÍAN* (Tinayre, 1961), *DESHONRA* (Tinayre, 1952), *APENAS UN DELINCUENTE* (Fregonese, 1949) –y en general la mayor parte de las películas policiales de Romero, Tinayre y Fregonese–, condena al infractor de manera clara y distinta en una narración llevada a cabo desde el punto de vista del orden vigente,

¹¹ Elena Goity, “Cine policial: claroscuro y política”, en *Cine argentino: industria y clasicismo 1933-1956*, dir. Claudio España (Fondo Nacional de las Artes, 2000), Vol. II, 400-73, especialmente 464-7.

que en algunos casos lo encarna el periodista de policiales –por ejemplo, en APENAS UN DELINCUENTE, y en parte, en LA MUERTE CAMINA EN LA LLUVIA (Christensen, 1948)–. Pero solamente los filmes de Don Napy y algunos de Kurt Land, por ejemplo MERCADO NEGRO (1953), ponen en el centro la indagación. En el caso de Don Napy, sus dos primeras películas presentan un orden por completo maniqueo y ofrecen una narración centrada en la obvia celebración de las fuerzas policiales. En este sentido, vale la pena detenerse en estos filmes para ver de qué modo el cine policial argentino institucional aborda el tema de la indagación en tiempos del peronismo, en el marco de un cine que precisamente no se caracterizó ni por indagar en lo formal ni en lo temático.¹²

CAPTURA RECOMENDADA, su primera película de carácter verdaderamente policial, comienza con la imagen del escudo de la Policía Federal. El film consiste en la narración de tres historias de crímenes y detección en las que se plasma el éxito de la Policía de la Capital Federal y fundamentalmente del Inspector Alfredo Campos de Investigaciones (interpretado por Eduardo Rudy), el protagonista policial de los tres relatos –que Don Napy ya había llevado al radioteatro con éxito–.¹³ El marco de la narración de estas tres historias es una suerte de entrevista que le realiza un periodista (interpretado por Pedro Buchardo) al Inspector Campos en el contexto de un homenaje a los oficiales destacados. El punto de vista está situado, entonces, desde el comienzo, en el interior del Departamento de Policía, y es precisamente en ese ámbito de homenaje y de celebración de las acciones de la policía y de la eficacia de esa fuerza que se narran tres historias de características policiales: la captura de una banda de “pequeros”, el desmantelamiento de una organización de traficantes de cocaína, y la caza de un asaltante y asesino. Como se ve, los relatos van representando criminales de importancia creciente y también de maldad y peligrosidad progresivas. En consonancia con esto, la dificultad para atraparlos y también la acción desplegada siguen una tendencia creciente, que llega a su punto cumbre en la persecución final del asesino del último episodio, Antonio “el Negro” Navarro, interpretado por Ricardo Trigo. El clímax

del film coincide con la muerte de este asesino, jefe de una “terrible banda”, hombre de una “ferocidad despiadada”, de “sangre fría” que en “sus asaltos ponía en juego toda su astucia y su maldad”, “figura sanguinaria y brutal, criminal nato”, “un verdadero peligro para la sociedad”, tal como es descrito por el propio Inspector Campos en su relato a la prensa.¹⁴

Las tres historias policiales corren en paralelo con las escenas no narradas –pero sí claramente indicadas, marcadas, sugeridas y sobre todo *elididas*– de las etapas de la vida amorosa –aunque no tanto– y conyugal del detective. La historia del primer caso comienza con una conversación de Campos con su mujer en la que están ultimando los detalles finales de la celebración de la fiesta de compromiso. Pero la fiesta debe suspenderse por la aparición de indicios de un caso policial.¹⁵ La lógica del trabajo policial, el servicio a la comunidad, la investigación de la verdad importan, tal como se plantea en estas películas, el relego de la vida privada de los agentes de policía –como ya sucedía en el modelo norteamericano del *police procedural*, por ejemplo en THE NAKED CITY, CALL NORTHSIDE 777, o PANIC IN THE STREETS (1950), de Elia Kazan–, y, de manera más general, la postergación del individuo en favor del cuerpo policial y el cuerpo social: “en la policía no hay más que un yo, la policía”, le dice al Inspector Campos su futuro suegro y Comisario de Investigaciones (interpretado por José Guisone).

Las investigaciones se dan aquí a partir de diversos mecanismos, todos orientados de uno u otro modo a penetrar de manera física o perceptiva –es decir, con el propio cuerpo policial o mediante la apartada percepción de los sentidos de la policía mediante mecanismos tecnológicos de visión o escucha a distancia– el mundo criminal. (En CAPTURA RECOMENDADA, el Inspector Campos se sirve de aparatos especiales para escuchar lo que hablan los pequeros mientras juegan a las cartas.) Como en la serie THE WIRE, se busca poder ver y escuchar qué sucede en ese mundo –y en lo posible ingresar en él– para poder conseguir pruebas y atrapar a los maleantes. Para ello se utilizan

¹⁴ En este último relato, cabe destacar la actuación de Ricardo Trigo como Antonio Navarro. Trigo caracterizó a diversos personajes “duros” de la pantalla durante las décadas de 1940 y 1950, caracteres de *gangsters* con diversos grados de maldad, tal como se lo puede ver en HOMBRES A PRECIO (1949), LA ENCRUCIJADA (1952), LA PATOTA (1960), y también en televisión participó en el CICLO DE TEATRO POLICIAL (1956).

¹⁵ Al respecto, afirma Elena Goity: “Todos ellos [los casos] intercalados con acontecimientos de la vida privada del policía, quien constantemente tiene que aplazar hechos relevantes de su vida en aras del cumplimiento del deber; desde su compromiso hasta la luna de miel que, a tres años de su boda, aún no ha podido concretar.” Goity, “Cine policial: claroscuro y política”, 465.

¹² Bernini, Emilio, “Un cine culto para el pueblo: la transposición como política del cine durante el primer peronismo”, en *Kilómetro III*, 8 (2009): 87–101. En el mismo sentido, cabe aclarar que el cine del peronismo en modo alguno propuso un tratamiento de lo social como ámbito favorecedor del crimen, tal como sí sucede muchas veces en el cine negro norteamericano, en parte por su vínculo con cierta intelectualidad antifascista –liberal y/o de izquierda– en el contexto de la Norteamérica de las décadas de 1930 y 1940.

¹³ Manes y Peña, *Filmoteca*.

objetos vinculados con las nuevas tecnologías y también la vieja tecnología del disfraz y el agente encubierto (que ya puede retrotraerse a los relatos sobre Eugène-François Vidocq). En algún sentido, la trama de toda la primera historia es un tejido de infiltraciones, de personajes que se cuelan en espacios ajenos, tal como sucede por ejemplo con la banda de pequeros, que para estafar a los “otarios” de clase alta buscan insertarse en ese mundo.

En estas películas, el crimen amenaza a los miembros de las diferentes clases sociales, a integrantes de la alta sociedad terrateniente, ociosa y tilinga, tal como sucede en el primer episodio de *CAPTURA RECOMENDADA* –en que la alta sociedad es infiltrada por los criminales–, a la burguesía comerciante enriquecida –tal como sucede con el personaje de Jorge Castro (interpretado por Tato Bores) en el segundo episodio de *MALA GENTE*¹⁶–, a los trabajadores honestos e ingenuos, tal como sucede en *CAMINO AL CRIMEN* con el personaje de Luis (interpretado por Juan Carlos Altavista), “un muchacho simpático, inteligente”, “que un día equivocó el camino por unos compañeros, malos compañeros, muchachos influenciados por malas novelas, por películas en las que el pistolero se convierte en héroe” (*CAMINO AL CRIMEN*). Y los crímenes que se representan son en su mayor parte robos y engaños, y ante todo robos con engaños. Se trata en gran medida de proteger la propiedad privada –pues la mayor parte son delitos contra la propiedad– y de la lucha entre el engaño del crimen y la búsqueda de la verdad por parte de la policía. La policía se esmera por imponer una nueva versión de la realidad sobre una serie de hechos que crean una apariencia falsa y engañosa, una segunda realidad diferente de la verdadera. Esta segunda realidad es la obra del crimen, la puesta en escena de una falsa realidad, un engaño, así como el propio cine es una engaño. Y las acciones de la policía deben desmontar entonces esa representación, esa puesta en escena.¹⁷ La policía ofrece así la puesta en escena

¹⁶ Este episodio narra el engaño de Jorge Castro, al que dos criminales le venden un tranvía. Dos hombres se juntan todos los días en un café y cuentan plata, como si se tratase de las ganancias diarias de un negocio. Y Castro, que guarda la plata debajo del colchón, se decide finalmente y les “compra” el tranvía. Por último, los criminales son atrapados por la policía gracias al trabajo de un agente encubierto, que finge adquirir la concesión de una aduana.

¹⁷ La última historia de *MALA GENTE* desentona, sin embargo, con esta narrativa modélica de persecución y castigo de los criminales que atentan contra la sociedad; y también contrasta, al menos parcialmente, con la perspectiva de los dos primeros relatos del film, narrados desde el mundo criminal. Al comienzo del episodio, como dice la voz *over*, “los autores volvieron al departamento de policía”, “para documentarse acerca del último tema”. El relato adopta aquí una perspectiva empática con el criminal, “un hombre de campo rudo y sencillo”. Se retoma así la tradición de los bandidos rurales: Ramón Acosta (interpretado por Ricardo

del desmantelamiento de los sucesos engañosos. La investigación queda caracterizada entonces como una *operación de crítica* de los procedimientos de representación. Y, en este sentido, bien vale la reflexión sobre el detective y el criminal que aparece en el cuento que inaugura la saga del Padre Brown, “The Blue Cross” (1911), y que equipara al delincuente con el artista y al detective con el crítico: “the criminal is the creative artist; the detective only the critic”.¹⁸ Por eso, puede suscribirse la tesis de Massara según la cual “en la *época de oro* del policial en el país –el citado período 47- 52–, el delincuente representa siempre la anormalidad, el brote enfermo que es necesario extirpar”.¹⁹ Sin embargo, la particularidad del cine de Don Napy reside en que, junto a esta concepción del criminal como la desviación singular y enferma de la sociedad, encontramos también la concepción del delito como el producto de una organización criminal, que importa una amenaza generalizada sobre todos los miembros de la sociedad. Y contra estas formas del crimen debe enfrentarse la policía, con sus métodos de indagación corporativos y científicos.

En las películas de Don Napy, la ciencia que persigue la verdad aparece configurada así como el espacio de la ley, en contraste con la esfera del arte, identificada con el engaño y el crimen. Esto se vincula, como señala Kriger, con un importante plan contemporáneo de equipamiento e instrucción de

Trigo) es un gaucho trabajador y honesto, al que un vecino, Julio, le birla la mujer, Carmen (Hilda Bernard). Esta es la historia del buen bandido –como Kohlhaas–, un poco parecida a la de Moreira o Fierro, el gaucho bueno y engañado, que se transforma en bandido por una injusticia de las circunstancias y por el amor de una mujer. Ramón persigue a los traidores y en esa persecución se enfrenta con los padres de Julio, que intentan proteger a su hijo, y los mata. Como Moreira, Ramón se cambia el nombre por el de Jacinto López y escapa a trabajar en una cantera en Tandil gracias a la ayuda de Lidia (interpretada por Lina Bardo), una mujer que lo ama. Pero la policía lo encuentra y lo captura. Ramón, sin embargo, consigue escapar de nuevo, ahora tirándose del tren, y va a buscar otra vez a Carmen y a Julio, pero la policía los está custodiando y, en un enfrentamiento, Ramón mata a un policía, recibe una herida de bala y es capturado. Ramón debe permanecer durante cuarenta días en el hospital para recuperarse de la herida, pero se escapa a los veinte –en esta historia, si bien la policía triunfa al final, no queda muy bien parada, pues Ramón se les escapa de manera más bien sencilla en dos oportunidades–, y, cojeando por las calles, un vengador solitario –un Omar (*THE WIRE*), *avant la lettre*–, persigue a Carmen y a Julio. En una gran escena final de tiroteo, Ramón mata a otro policía de un tiro y atropella a Julio con un auto. Pero en su huida, Julio había disparado contra el auto y logró acertar a Carmen y también a Ramón, justo antes de ser atropellado. En el final melodramático, mueren las tres figuras que constituyen los vértices del triángulo amoroso.

¹⁸ G. K. Chesterton, *The Father Brown Stories* (London et al.: Cassell, 1960), 12.

¹⁹ Tassara, “El policial”, 155.

las fuerzas policiales, así como con una reestructuración de esas fuerzas a partir de la creación de nuevas Direcciones.²⁰ De este modo, la construcción del criminal como el sujeto anómalo toma la tradición de la figura del criminal artista, tal como ya sucedía en los relatos policiales y criminales de E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Wilkie Collins, E. W. Hornung, Oscar Wilde, Maurice Leblanc, Hanns Heinz Ewers, y Leo Perutz –que, en parte, se nutren de la configuración de la figura de Prometeo como criminal y artista–, y luego algunos de los primeros criminales aristocráticos del cine, el doctor Caligari (1920), de Robert Wiene, el Fingers de OUTSIDE THE LAW (1930), de Tod Browning, o el PÉPÉ LE MOKO (1937) de Julien Divivier, interpretado por Jean Gabin, o en el cine argentino los protagonistas de LA FUGA (1937), de Luis Saslavsky, o TURBIÓN (1938), de Antonio Momplet. La caracterización del protagonista del primer episodio de MALA GENTE, Carlos (interpretado por Eduardo Rudy), toma muchos elementos de la tradición del dandismo, en consonancia con la figura de Heredia (interpretado por Andrés Mejuto) en CAPTURA RECOMENDADA, apodado “el Dandy”. Ambos son engañadores, artistas, expertos en puestas en escena, en representaciones ficcionales de la realidad, al igual que los criminales de las películas tempranas de Arturo S. Mom (MONTE CRIOLLO, 1935; PALERMO, 1937) y las relativamente recientes de Fabián Bielinsky.²¹ Los artistas (del engaño) de Don Napy son hombres elegantes, grandes oradores, con infinidad de recursos (Carlos alardea incluso de sus habilidades como prestidigitador), que presumen de generosos, desprendidos, pero que en verdad son simples ladrones y estafadores. Y pueden trabajar en organizaciones o de manera individual, como cuentapropistas, tal como hace el personaje de Marcos (Ricardo Darín) en NUEVE REINAS (2000), de Fabián Bielinsky. En el primer episodio de MALA GENTE vemos el trabajo solitario de Carlos; pero en CAPTURA RECOMENDADA, en cambio, asistimos en todas las historias a la colaboración de conjuntos organizados de criminales: un grupo de pequeros, una organización de narcotraficantes, una banda de asaltantes. El primer grupo son estafadores pseudoaristócratas, que engañan y saquean a la gente ingenua, de manera similar a lo que sucede en LA MUERTE CAMINA EN LA LLUVIA (1948), de Carlos Hugo Christensen. Heredia, junto con el Doctor (Domingo Mania), Juan

(Walter Reyna), Mara (Marcelle Marcel) y Mario –el falso hermano del Dandy (Ricardo Lavié)– conforman una banda que se dedica a engrupir a miembros ingenuos de la alta sociedad, como Carlos Alberto Aguirre Moreno (Julián Bourges), y hacerlos participar de juegos de naipes en los que están condenados de antemano a perder, como ya se había visto en MONTE CRIOLLO y como se habría de ver dos años después con el estafador y asesino tricéfalo de LA MUERTE CAMINA EN LA LLUVIA. Pero a diferencia de estas obras, las películas de Don Napy se detienen, como hemos adelantado, en las acciones de la policía que conducen a la captura del criminal. Aquí se concibe entonces la indagación como la operación de dismantelar los engaños aristocráticos que tienen por víctimas a los pobres inocentes, ya sean trabajadores, comerciantes enriquecidos, inútiles y ociosos integrantes de las familias patricias. Es decir, toda la sociedad aparece representada en estas películas como la víctima de los falsos modos aristocráticos y los engañadores. En sintonía con esto, los traficantes de drogas del segundo episodio de CAPTURA RECOMENDADA implican un peligro enorme y generalizado, pues son, como se dice en el film, “envenenadores de toda la sociedad”.

En el marco del gobierno de Juan Domingo Perón, el cine policial de Don Napy concibe la indagación de la verdad como un quitar el velo a las prácticas individualistas y a las costumbres y usos de las formas de la clase alta, y esto a partir de un trabajo colectivo, el del cuerpo de trabajadores de la policía, que deben dejar de lado –tal como sucede en la ciencia– la vanidosa egolatría para trabajar por el bien de la sociedad. Estas son concepciones de la indagación y la felicidad basadas en la moderna tecnología y la unión colectiva de los hombres. La narración presenta así una matriz dicotómica –a pesar de que la búsqueda de la verdad y la felicidad colectiva no prescindan de los artilugios principales del crimen, el engaño (esto es, la utilización del policía encubierto), o el sigilo (el trabajo furtivo de investigación)–. En consonancia con esto, en muchos casos, los filmes utilizan un modo de narración paralela –que no siempre es tratada mediante montaje paralelo; en MALA GENTE, por ejemplo, la narración elige la pantalla dividida–, en que vemos a los criminales subestimar el trabajo policial, regodearse en sus propias habilidades y anunciar la imposibilidad o extrema improbabilidad de ser atrapados, mientras vemos cómo la policía hace el trabajo que los conducirá finalmente a la cárcel: “a esta hora la policía está durmiendo”, dice Mara en CAPTURA RECOMENDADA mientras la policía finaliza el trabajo para capturar a la banda. La indagación policial se caracteriza en primer lugar por su carácter subrepti-

²⁰ Kriger, *Cine y peronismo*, 143.

²¹ Sobre este último punto, véase María Imhof y Wolfram Nitsch, “Un juego mejor: criminales y jugadores en el cine de Fabián Bielinsky”, en *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*, ed. Román Setton y Gerardo Pignatiello (Buenos Aires: Título-Blatt & Ríos, 2016), 201–14.

cio, oculto, que va minando poco a poco la puesta en escena del engaño y la búsqueda individualista del beneficio propio, que conspira contra el bien social –en contraste con la idea de Bernard Mandeville según la cual los vicios privados devienen virtudes públicas–. El crimen como puesta en escena aparece tratado de manera explícita en esta película, cuando Mara contrata a una actriz para el papel de falsa madre de Heredia y dueña de la casa en venta (interpretada por Gloria Ferrandiz), y esta última compara su actuación en el teatro frente al público con esta representación sin público como parte del engaño criminal.

A diferencia de la puesta en escena delictiva, en la que todos los personajes de la banda colaboran para el engaño, pero cada cual busca solamente el beneficio propio, la pesquisa consiste en el trabajo pertinaz, sistemático y en parte aburrido de los policías, en particular del Inspector Campos, con el apoyo del cuerpo de policía. Y el fin que se persigue es el bien común, incluso al precio del sacrificio de la felicidad privada. La indagación consiste entonces en estar siempre atento a lo que sucede, en perseguir, en escuchar furtivamente conversaciones, en seguir pistas (el impermeable encontrado en el episodio de los narcotraficantes), en interrogar a los posibles testigos o a cualquier ciudadano que pueda ofrecer alguna información y, finalmente, en el golpe final y sorpresivo para atrapar a los criminales. Para ello, se requiere en primer lugar una dedicación *full time* de los integrantes de las fuerzas –el primer caso de CAPTURA RECOMENDADA comienza cuando, por una coincidencia, se cruzan los caminos del pequero Heredia y de Campos–, que ejercen su función 24 horas al día y 7 días por semana (el Inspector siempre está atento a la posibilidad de descubrir un crimen) y reducen al mínimo el ámbito de la vida privada.

El trabajo de indagación se lleva a cabo como labor de grupo y el Inspector es en ese sentido solamente el *primus inter pares*. Los miembros de la policía interrogan pacientemente –y en algunos casos hasta con apremios– a posibles testigos y a sospechosos (como el pianista en el episodio del tráfico de cocaína); desarrollan o adaptan aparatos de moderna tecnología para poner al servicio de la pesquisa; pasan largas y aburridas horas escuchando subrepticamente a los criminales y esperando encontrar algún indicio en la conversación; siguen individuos y pistas que finalmente no conducen a nada (el hombre que es utilizado para pasar la cocaína en la aduana²² y el cuchillo en el segundo episodio de CAPTURA RECOMENDADA); fatigan las calles de la

²² La figura que hoy se conoce como “Mula”.

ciudad buscando algún testigo o persiguiendo alguna pista –investigan largamente el recorrido de una prenda de vestir (desde el importador, pasando por el mayorista, hasta el pequeño comercio) y los avatares de una hebilla de hueso–; abren los equipajes de los pasajeros en los aeropuertos; persiguen a los criminales de poca monta para dar con los “grandes peces”; vigilan las casas de los familiares de los sospechosos o sus posibles víctimas; en tanto agentes encubiertos, se disfrazan y caracterizan como posibles víctimas de los engaños y en los seguimientos por las calles se hacen pasar por ciudadanos comunes; asisten a los locales en los que tienen lugar los crímenes y logran comprender los *modi operandi* de los delincuentes; y finalmente realizan allanamientos y atrapan al criminal o a los criminales y los conducen a la cárcel. Y allí concluye la historia. La lógica de esta representación de la investigación es sencilla. Las fuerzas de la policía están en todas partes y son capaces de casi todo. Y finalmente siempre tienen éxito, tal como afirma Carlos cuando lo arrestan: “siempre tienen que ganar ustedes”.

De este modo, el camino a la verdad coloca por un lado a los “verdaderos” criminales en la cárcel, mientras reconduce al camino correcto a aquellos muchachos que, por distracción o malas compañías, se han apartado de él, como es el caso de Luis –quien finalmente se suma a la filmación de estas historias y forma parte de la narración didáctica que busca instruir–.²³ De este modo, CAMINO AL CRIMEN narra los dos efectos más importantes de la eficacia de la ley en estas películas: el castigo de los criminales eminentes y la recuperación para la sociedad de los buenos muchachos, apartados del camino correcto por las malas compañías. Es, por tanto, una celebración de la eficacia del Estado, de su capacidad para ejercer el poder punitivo, pero también de su capacidad para reformar y reincorporar a la sociedad a los individuos probos que han caído en desgracia por la fuerza de las circunstancias, tal como sucede también de manera ejemplar en DESHONRA.

La contracara de la medicina amarga que debe tomar el enfermo es la vocación médica del investigador. En su trabajo, el detective debe sacrificar de manera continua su vida privada, afectiva –en consonancia con la tradición de los detectives de la novela de enigma, que prescinden de las relaciones amorosas y, en muchos casos, de cualquier pasión que no sea la de la inteligencia (al servicio de la investigación)–. Así como el primer caso de Campos

²³ En el discurso de Campos en el *set* de filmación, en el que se están filmando estas historias policiales, el cine es comparado con las medicinas, las historias deben curar, aunque sean amargas.

de CAPTURA RECOMENDADA lo “obliga” a aplazar su compromiso, el segundo caso lo lleva a suspender el viaje de novios, pues “el mismo día que saca[ron] los pasajes” se presenta un indicio del tráfico de drogas; por último, el hijo de Campos nace durante la persecución a Navarro y el funcionario debe postergar una vez más a su familia, pues el teléfono suena para requerirlo segundos después de que Campos tomara a su hijo recién nacido en brazos. De este modo, el correlato del trabajo de la familia policial es la procrastinación de la familia y de la relación amorosa, un motivo característico de los *police procedurals* –por ejemplo en *THE NAKED CITY* o *PANIC IN THE STREETS*– y en general de tradiciones fílmicas que enseñaron el sacrificio individual en pos de la patria o el bien general (en varias de las películas protagonizadas por Zarah Leander y filmadas durante la Alemania de Hitler su personaje debe aprender a postergar su felicidad individual en función de la prioridad de los asuntos patrios, por ejemplo en *DIE GROSSE LIEBE*, de 1942, dirigida por Rolf Hansen). Se trata del sacrificio que debe hacer la policía por toda la sociedad, “por la seguridad de todos los habitantes de la patria”, tal como rezan las palabras finales de Campos que cierran *CAPTURA RECOMENDADA*. En esta película, también la prensa, que busca la verdad, participa de esta empresa colectiva por el bien social –esto se vincula quizá al hecho de que los relatos del film están tomados de la compilación de casos del periodista Luis A. Zino–. El sacerdocio de la ciencia, el de la prensa y el de la labor policial se unen en pos del beneficio del cuerpo social y se oponen al crimen organizado en relaciones sádicas de sometimiento y dominación –tal como las que establece “El relojero” Kurt, interpretado por Nathan Pinzón, con sus clientes y subordinados–, y a las anomalías e individualidades enfermas, como las del asesino Navarro o el ladrón de guante blanco Carlos.

Una investigación fílmica en un laberinto literario

EL CRIMEN DE ORIBE de Leopoldo Torre Nilsson (1950)

Matthias Hausmann (Viena)

RESUMEN: Comentando ciertas adaptaciones cinematográficas de obras literarias de Adolfo Bioy Casares, el crítico de cine Sergio Wolf escribe: “[L]a narrativa del autor es en sí ‘una trampa para cineastas’ aunque prometa ser ‘una trama para cineastas’.” Leopoldo Torre Nilsson no sólo rodó *LA MANO EN LA TRAMPA*, sino que fue también el primero en meter la mano en esa trampa que constituyen las narraciones de Bioy, porque su primer propio largometraje, *EL CRIMEN DE ORIBE*, basado en el cuento “El perjurio de la nieve”, es la primera transposición fílmica de una obra de su compatriota.

En ese cuento Bioy construye un laberinto de declaraciones contradictorias sobre la misteriosa muerte de una muchacha, las cuales fuerzan al lector a hacer su propia investigación –una investigación que el autor quiere explícitamente literaria porque, para indicar pistas al lector, hace comentar a sus personajes los manuscritos escritos por otros, lo que significa un desafío para cualquier adaptación fílmica. Nuestro artículo intenta mostrar cómo Torre Nilsson reacciona ante este desafío; especial atención se presta tanto a su tratamiento del motivo principal de la investigación como al rol de un cosmos cerrado –tan importante en toda la obra de Torre Nilsson y en la de Bioy– y a otro procedimiento apreciado por el director y el autor a la vez: la *mise en abyme*.

PALABRAS CLAVE: Bioy Casares, Adolfo; Torre Nilsson, Leopoldo; *mise en abyme*

Comentando ciertas adaptaciones cinematográficas de obras literarias de Adolfo Bioy Casares, el crítico de cine Sergio Wolf escribe: “[L]a narrativa del autor es en sí ‘una trampa para cineastas’ aunque prometa ser ‘una trama para cineastas’.”¹ Leopoldo Torre Nilsson no solo rodó *LA MANO EN LA TRAMPA*, sino que fue también el primero en meter la mano en esa trampa que constituyen las narraciones de Bioy: su primer largometraje, *EL CRIMEN DE ORIBE*, es la primera transposición fílmica de una obra de su compatriota, ya que está basado en el cuento “El perjurio de la nieve” de Bioy.

En las páginas que siguen voy a intentar analizar esta primera película de Torre Nilsson que es, a la vez, la primera transposición de una obra de Bioy,

¹ Sergio Wolf, “Bioy, el lado de la sombra: Bioy Casares y el cine”, *Film 4* (1993): 16–20, aquí 17.

bajo el enfoque de la investigación –el cual es también el enfoque general de este volumen–. Esta tiene una importancia doble en la cinta: la investigación del crimen indicado ya en su título, pero también la investigación que lleva a cabo Torre Nilsson dentro del texto de Bioy para crear su film.² Tal investigación es necesaria porque Bioy confronta al lector de su cuento con un verdadero laberinto, y eso no es todo: un laberinto decididamente literario porque reacciona con sus textos narrativos al desafío del cine; “El perjurio de la nieve”, en concreto, es un buen ejemplo de ello.³ Se ha dicho, con razón, que la relación entre Bioy y el cine debe considerarse como “interrelación”,⁴ porque no solo se han hecho varios filmes de sus obras, sino – más importante aún– sus libros están claramente influenciados por el cine.

Para el tema de este volumen resulta interesante que esta influencia del cine sea también una influencia del cine de investigación. Como comenta Michel Lafon, gran experto de la obra de Bioy, hablando sobre la importancia del cine para Borges y Bioy: “Leur âge d’or est sans doute [...] le cinéma anglo-américain d’aventures et ‘d’enquêtes’ des années ’30-’40.”⁵ También en el cuento largo que nos ocupa aquí la investigación es un aspecto clave del que voy a ocuparme en las siguientes líneas antes de centrarme en la versión fílmica de Torre Nilsson.

“El perjurio de la nieve”, publicado primero en 1944 e integrado en 1948 en el volumen *La trama celeste*, se compone de un relato del periodista Juan Carlos Villafañe y de un comentario bipartito sobre este de Alfonso Berger Cárdenas. En su relato, Villafañe cuenta cómo conoce al poeta Carlos Oribe

² Jean Pierre Mourey, quien realizó la primera adaptación de *La invención de Morel* en un cómic, subraya la importancia de tales investigaciones para transposiciones de obras de Bioy: “Adapter *L’Invention de Morel* en bande dessinée, c’est, en effet, mener une sorte de d’enquête pour décrypter cette machinerie et recréer un dispositif narratif entièrement nouveau dans lequel tous les éléments graphiques, les détails ont de l’importance et du sens, et se font écho, impliquant la possibilité de lectures multiples.” Jean Pierre Mourey, “Postface”, en Jean-Pierre Mourey y Adolfo Bioy Casares, *L’Invention de Morel* (Bruxelles: Casterman, 2007), 125, la cursiva es mía.

³ Esta reacción de Bioy ante el desafío del cine es uno de los temas de un trabajo más extenso sobre la relación de Bioy y el cine que estoy preparando actualmente.

⁴ Cf. Alberto Farina, “Bioy en el cine, el cine en Bioy”, en *Cine, un lugar para el amor*, ed. por Claudio Suaya (Buenos Aires: Oliveri, 2010), 13: “La vinculación de Bioy Casares con la pantalla merece observarse como interrelación”.

⁵ FAL, “Plains feux sur Bioy Casares: entretien avec Michel Lafon, le meilleur spécialiste français de ses œuvres”, *Salon littéraire*, consultado el 15 de mayo de 2015, <http://salon-litteraire.com/fr/interviews/content/1797049-pleins-feux-sur-bioy-casares-entretien-avec-michel-lafon-le-meilleur-specialiste-francais-de-ses-oeu> (cursiva mía).

en un hotel cerca de la mansión La Adela, propiedad del danés Vermehren, que está herméticamente separada del resto del mundo porque el inmigrante quiere salvar la vida de su hija Lucía que padece de una enfermedad mortal. Vermehren, forzando inexorablemente a cada persona de su casa a repetir siempre los mismos actos, logra con esfuerzo sobrehumano que cada día se parezca exactamente al anterior, de tal manera que el flujo del tiempo queda suspendido. Este bucle temporal se quiebra con la entrada de una persona ajena a la mansión durante una noche, después de la cual muere Lucía. Vermehren está convencido de que Oribe ha penetrado la propiedad y mata al poeta antes de suicidarse. En su relato, Villafañe también sostiene que Oribe entró en la mansión del danés. Sin embargo, comentando el manuscrito del periodista, Alfonso Berger Cárdenas llega a una explicación totalmente contraria: afirma que no fue Oribe quien visitó a la muchacha, sino el propio Villafañe; y fue este el que le contó más tarde su experiencia a Oribe, el cual se apropió de ella para introducir en su vida historias románticas que adoraba.⁶ Berger pretende que hay “indicaciones que imponen, en todas sus partes, esta conclusión” (319), y apoya dicha conclusión en indicios encontrados en el relato de Villafañe, como el miedo de Oribe ante los perros, el cual le habría impedido pisar la propiedad de La Adela.⁷ Concluye su texto escribiendo (321): “No creo que la única interpretación de estos hechos sea la mía. Creo, simplemente, que es la única verdadera.”

Antes de discutir si esta declaración es más que pura arrogancia, importa hacer hincapié en que el texto escenifica una investigación de un “supermisterio”, de uno de los tópicos más influyentes de la literatura criminal: el crimen en un cuarto cerrado.⁸ ¿Cómo pudo entrar el culpable en la villa her-

⁶ Oribe siempre quiso una vida que se pareciera a una novela, como constata Villafañe: “Carlos Oribe era intensamente literario, y quiso que su vida fuera una obra literaria.” Adolfo Bioy Casares, “El perjurio de la nieve”, en *Obra completa I*, ed. por Daniel Martino (Buenos Aires: Emece, 2012), 301; todas las citas siguen esta edición.

⁷ Aquí se puede observar un paralelismo con los cuentos sobre Isidro Parodi, escritos por Borges y Bioy en común y publicados casi al mismo tiempo que “El perjurio de la nieve”, porque ese detective tampoco ve los lugares de los crímenes, sino que soluciona los casos solamente con la ayuda de relatos ajenos.

⁸ Cf. Hinrich Hudde, “Ödipus als Detektiv – Die Urszene als Geheimnis des geschlossenen Raums”, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 86 (1976): 1–25, aquí 3: “das älteste und vielleicht typischste Problem der Detektivliteratur, das Rätsel des geschlossenen Raums [...]”. El mismo Bioy comparte esta opinión: “El crimen del cuarto cerrado [...] es uno de los temas centrales del género policial [...]”. Adolfo Bioy Casares, *El viaje y la otra realidad: un ensayo y cinco cuentos*, ed. por Graciela Scheines (Buenos Aires: Felro, 1988), 37.

méticamente cerrada? Este misterio tiene una de sus expresiones literarias más conocidas en la novela policial *Le mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux, una de las lecturas predilectas de Bioy. Al argentino ese misterio del cuarto cerrado le parece también un procedimiento altamente útil para cuentos fantásticos, como comenta en su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*,⁹ y en su cuento combina lo policial con lo fantástico¹⁰ justamente mediante este tópico.

Enlaza el hecho fantástico de un presente eterno en la casa cerrada¹¹ con la investigación (llevada a cabo por Vermehren primero y por Berger Cárdenas después) de las circunstancias de la muerte de Lucía en este mismo cosmos cerrado. Esta combinación tiene dos consecuencias mayores bien planeadas por Bioy. Primero, la “conurrencia de las versiones”¹² sobre el culpable (¿Oribe o Villafañe?) pone el hecho fantástico en segundo plano. Es más, el lector se ocupa tanto de la cuestión del intruso que casi no piensa en que Vermehren haya podido crear realmente un bucle temporal, por lo que empieza a resultar bastante creíble.

El segundo punto también tiene que ver con el lector, que tiene que penetrar en el texto como Oribe o Villafañe penetraron en la Adela. Así, el lector tiene que ponerse activo y dejar la pasividad de la lectura, lo que hace pensar en la primera novela de Bioy, *La invención de Morel*, pues ahí el narrador, que al comienzo observa la superpelícula rodada por Morel, también deja esta pasividad y se integra en la película mediante los aparatos del inventor francés. Se emancipa del rol tradicional del espectador que Jacques Rancière define

⁹ Escribe que esta “fórmula” procede de Chesterton, quien la utilizó para describir “tramas policiales”, lo que Bioy quiere extender: “creo que puede aplicarse, también a las [tramas] fantásticas.” Adolfo Bioy Casares, “Prólogo y Postdata al prólogo”, en *Antología de la literatura fantástica*, ed. por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo (Barcelona: Edhasa, 2011), 14.

¹⁰ Esa combinación es típica de su obra entera y se puede observar ya en su primer cuento, escrito a los 14 años, pues “Vanidad o una aventura terrorífica” oscila “entre fantástico y policial”. Trinidad Barrera, “Introducción”, en Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel: el gran serafín*, ed. por Trinidad Barrera (Madrid: Cátedra, 2009), 12.

¹¹ El “círculo de tiempo” es fantástico en el sentido de Todorov porque queda por resolverse si Vermehren logró de verdad una suspensión del flujo del tiempo, salvando así a su hija hasta la entrada del intruso, o si la hija vivió naturalmente más tiempo del que pensaba el médico, y su muerte es el resultado de su enfermedad y no de la intrusión; así queda intacta el duda, el elemento central de la teoría de lo fantástico según Todorov.

¹² Esta expresión tan adecuada la utiliza Pedro Luis Barcia: “Introducción biográfica y crítica”, en Adolfo Bioy Casares, *La trama celeste*, ed. por Pedro Luis Barcia (Barcelona: Castalia, 2011), 24.

de esta manera: “Être spectateur, c’est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d’agir.”¹³ Es tal pasividad contra la que Bioy escribe en sus obras y por lo que muestra, en *La invención de Morel*, un lector que se vuelve activo y que desea también para sus otras obras narrativas. Exige un lector “emancipado” en el sentido de Rancière, quien define a los espectadores ideales como “[...] des spectateurs qui jouent le rôle d’interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s’appropriier l’‘histoire’ et en faire leur propre histoire.”¹⁴ Esta tarea de un “interprète actif” se exige de una manera intensa en “El perjurio de la nieve”, donde el lector tiene que actuar como un detective¹⁵ –exactamente como las figuras del cuento, lo que significa un primer reflejo entre los muchos que nos van a ocupar más tarde.

El lector tiene que penetrar en el laberinto de las diferentes y contradictorias declaraciones. Hay que insistir en el hecho de que es un laberinto *literario* porque todos los documentos son documentos escritos.¹⁶ Así se construye un verdadero laberinto textual, el cual fuerza al lector a hacer su propia investigación –una investigación que el autor quiere explícitamente literaria porque, para indicar pistas al lector, hace comentar a sus personajes los manuscritos escritos por otros, lo que significa un desafío para cada adaptación cinematográfica.

Veamos, pues, cómo Torre Nilsson reacciona ante este desafío y cómo penetra en el laberinto de Bioy en la que fuera su primera película. Su padre también figuraba como director, pero casi no participó en la filmación. La integración de su nombre en los créditos fue sobre todo una estrategia pa-

¹³ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (Paris: La Fabrique, 2008), 8.

¹⁴ Rancière, *Le spectateur émancipé*, 28–9.

¹⁵ Véase también la constatación de Isabel Maurer Queipo que en casi todos los cuentos de Bioy “[d]er Leser wird [...] mit dem Protagonisten zum Detektiv, der forscht, Meinungen und Informationen sammelt, beobachtet.” Isabel Maurer Queipo, “Adolfo Bioy Casares – Die Erzählungen”, en *Kindlers Literatur Lexikon*, ed. por Heinz Ludwig Arnold (Stuttgart y Weimar: Kindler, 2009, Online-Ausgabe). Existe aquí además otra relación con el misterio del cuarto cerrado, porque un texto también puede ser considerado un conjunto cerrado en el cual ahora el lector tiene que penetrar, lo que Bioy escenifica con insistencia en “El perjurio de la nieve” – por esto su cuento se puede considerar también en este respecto como una variante del “locked-room-mystery”. Rojas y Ovares utilizan el término del “intruso” explícitamente en relación a “El perjurio de la nieve” y sus instancias narrativas: “ABC interviene el texto de Villafañe, es un intruso en él.” Margarita Roja y Flora Ovares, “La tenaz memoria de esos hechos: ‘El perjurio de la nieve’ de Adolfo Bioy Casares”, *Revista Iberoamericana* 67 (2001): 121–33, aquí 129.

¹⁶ Lo que es un paralelismo con muchas otras obras de Bioy, p.ej. *La invención de Morel* o *Dormir al sol*.

ra que su hijo tuviera absoluta libertad, porque la reputación de Torres Ríos impedía todo rechazo posible de los productores.¹⁷

No es una casualidad que Torre Nilsson comenzara su carrera como director independiente con una adaptación literaria, puesto que es, particularmente gracias a su constante cooperación con Beatriz Guido, quizás el director más emblemático de Argentina en cuanto a la adaptación de obras literarias. Como comenta, entre otros expertos, Dámaso Martínez:

Leopoldo Torre Nilsson (1924–1978) es uno de los realizadores cinematográficos que mayor conciencia tuvo de la función narrativa del cine y de sus relaciones –en tanto relato– con la literatura de ficción. [...] ha sido el director que más se interesó por la narrativa argentina como fuente o motivación de su estética fílmica.¹⁸

Dentro del gran número de transposiciones literarias que Torre Nilsson realizó, la obra de Bioy tiene un papel especial, ya que las adaptaciones de sus textos enmarcan la obra fílmica del director, pues su penúltima película es otra adaptación de Bioy, *LA GUERRA DEL CERDO*, basada en *Diario de la guerra de cerdos*.¹⁹

Para *EL CRIMEN DE ORIBE* Torre Nilsson también escribe el guion (después de una primera versión de Arturo Cerretani), así que tiene una amplia influencia en esta obra prima que cambia un aspecto decisivo del modelo: no utiliza un encuadre narrativo, sino sigue casi constantemente una sola perspectiva, la de Villafañe (mientras que la figura de Berger Cárdenas queda eliminada totalmente). Esto puede ser considerado como una reacción directa a la estructura literaria del cuento, en el que el enigma solo se puede solucio-

¹⁷ Cf. Agustín Neifert, “EL CRIMEN DE ORIBE: a 60 años de un clásico”, *Cóndor de Plata* 58 (2010): 22–4, aquí 22, donde se encuentra también una cita muy interesante de Torre Nilsson, quien afirma que realizó la película casi solo: “[...] como no podía lanzarme solo en la primera película, porque los productores podían echarse atrás, se dijo que era codirigida. Mi padre estuvo en los primeros días de filmación y después me largó solo.”

¹⁸ Carlos Dámaso Martínez, “Borges: la narración literaria y el cine”, *Orillas: revista d’ispanística* 1 (2012), 12.9.2015, http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_1/15Damaso_fueraderutas.pdf, 8.

¹⁹ Para una comparación de estas dos adaptaciones de Torre Nilsson, véase el artículo de Estela Cédola y Jerónimo Ledesma, “Del crimen a la guerra: sobre las adaptaciones cinematográficas que hizo Torre Nilsson de ‘El perjurio de la nieve’ (1947) y de ‘Diario de la guerra del cerdo’ (1969) de Adolfo Bioy Casares”, en *Homenaje a Adolfo Bioy Casares: una retrospectiva de su obra. Literatura – Ensayo – Filosofía – Teoría de la cultura – Crítica literaria*, ed. por Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (Madrid: Vervuert, 2002), 293–315. Cf. su comentario (304): “No deja de ser llamativo que Torre comience y termine su carrera de largometrajes con adaptaciones de textos de Bioy.”

nar por indicios textuales (encontrados en los textos escritos que componen el relato)²⁰; Torre Nilsson transpone este aspecto altamente literario a un procedimiento que se acerca más a convenciones fílmicas. Esto subraya también que Torre Nilsson se inspira mucho en la literatura para las tramas de sus filmes, pero que siempre intenta encontrar técnicas cinematográficas.²¹ Con la sola perspectiva de Villafañe, la cinta pone en el primer plano sobre todo el aspecto fantástico del bucle temporal, mientras que la estructura de lo policial, tan prominente en el cuento, pierde un poco su importancia.

Sin embargo, el tema de la investigación sigue siendo central²² y está estrechamente ligado con la aclaración del misterio fantástico por parte de Villafañe. Esto se ve desde la primera escena, que es una invención de Torre Nilsson ya que no se encuentra en el cuento de su compatriota. La película comienza con los reflectores del auto de Villafañe saliendo de la oscuridad de la noche. Esto indica ya la importancia que tiene el claroscuro en todo la cinta, sobre lo cual volveré más tarde. Además, los reflectores sirven como símbolo de la aclaración del misterio de la propiedad de Vermehren llevado a cabo por Villafañe, conductor del coche.

Su confrontación con el cosmos cerrado de Vermehren comienza ya con esta primera escena, altamente significativa en muchos aspectos. Villafañe se encuentra con el doctor Battis y ese encuentro puede ser considerado como uno de los numerosos presagios que estructuran el film.²³ Es un encuentro entre la modernidad y un mundo más arcaico (representado por un automóvil moderno y un coche de caballos) que ya presagia que el hombre racional y moderno (Villafañe), que tendrá el rol del detective, será confrontado con un mundo que no llegará a descifrar completamente (lo que es acentuado por la atmósfera bastante misteriosa del comienzo).²⁴

²⁰ Esta es la idea contundente de Claudio Zeiger: “Cine y literatura: para qué sirve ser fiel”, en *Cine argentino: la otra historia*, ed. por Sergio Wolf (Buenos Aires: Letra Buena, 1994), 182–3. Véase sobre todo su lúcido comentario: “el enigma ideado por Bioy ‘sólo puede resolverse sobre un texto’ [...]”, 182.

²¹ Cf. la opinión de Agustín Neifert, *Del papel al celuloide: escritores argentinos en el cine* (Buenos Aires: La Crujía, 2003), 42: “Torre Nilsson es, quizás, el director que más se interesó por la narrativa argentina como fuente o motivación, aunque sin abandonar nunca su preocupación por la estética cinematográfica.”

²² Cf. también Neifert, “EL CRIMEN DE ORIBE”, 22: “El tema es el ‘mito del eterno retorno’, pero combinado con una intriga policial.”

²³ Claudio Zeiger habla de “[u]n sistema de presagios”, Zeiger, “Cine y literatura”, 182.

²⁴ Este es un modelo que se encuentra en varias novelas policiales de América Latina, lo que puede indicar una voluntad de adaptar este género tan asociado al racionalismo europeo

Más importante aún es el hecho de que este encuentro ya es el primer indicio de que en la mansión del danés, con el que Battis está estrechamente vinculado ya que habla en seguida de ella, existe otro tiempo, un tiempo que ya no tiene ninguna conexión con el tiempo histórico. Aquí es preciso hablar un poco de la mansión, el lugar central de la acción de la película, lo que es típico para Torre Nilsson, pues en muchos filmes suyos tienen una importancia primordial las habitaciones o casas cerradas. En esto se da un paralelismo interesante con la obra de Bioy, quien también tiene una predilección por cosmos cerrados.²⁵ En ambos casos estas casas cerradas siempre contienen un secreto,²⁶ lo que podría ser una de las posibles razones por las cuales Torre Nilsson comienza su carrera con esta versión de un cuento que escenifica un tema que le es particularmente relevante.

El hecho de que cuando pasan los créditos se vea ya la casa subraya la importancia de esta; es la primera señal evidente de la concentración espacial que se puede comprobar a lo largo de todo el film. Además, esta primera secuencia llama la atención porque la casa queda medio escondida detrás de unas ramas que insinúan su lado misterioso. Y eso no es todo: el plano de la casa no sufre ningún cambio, mientras que los créditos se sustituyen permanentemente los unos a los otros, lo que indica ya que en la casa no cambia el tiempo como alrededor. Villafañe llega a esta casa poco después de su encuentro con el médico y observa a través de una reja las primeras acciones de Vermehren (que se repetirán invariablemente); esa reja no solo tiene el sentido intradiegetico de proteger la casa, sino que indica también al espectador que esta tiene algo de prisión. Además, junto con los perros guardianes, simboliza una frontera en el sentido de Lotman, entre dos mundos claramente separados que tienen una semántica totalmente diferente: aquí el tiempo lineal, allí el tiempo circular. Villafañe, en la terminología de Lotman, será el héroe que supera la frontera y causa cambios profundos en uno de los mundos.²⁷ Este carácter de otro mundo está subrayado por un comentario que

al mundo latinoamericano; un ejemplo pertinente es la novela *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa, en la cual el detective de la costa no llega a entender las costumbres del mundo andino.

²⁵ Como se puede ver p. ej. en *La invención de Morel* y *Plan de evasión* (situados en islas casi inaccesibles) o en *Los que aman, odian* (novela escrita en colaboración con su mujer, donde la acción tiene lugar en un hotel separado del resto del mundo por una tormenta).

²⁶ En el caso de Torre Nilsson uno piensa en seguida en *LA MANO EN LA TRAMPA* y el misterio sobre el atilillo de la casa.

²⁷ Para “la teoría espacial” de Lotman, véanse sus conocidas reflexiones: Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (München: Fink, 1993), 311–47.

le hace el médico a Villafañe al comienzo de la cinta: “[Este camino] debería llevar [a General Paz], pero lo más probable es que si se descuida lo lleve a otro mundo.”²⁸ (00:01:24).

Este otro mundo en el cual Villafañe lleva a cabo su investigación se caracteriza por una estética del claroscuro. Con esta técnica tan típica de muchos policiales y *films noirs*, Torre Nilsson intenta introducir cierta ambigüedad en su película y retomar así mediante un procedimiento fílmico la estrategia literaria de Bioy, que crea esta ambigüedad mediante sus diferentes voces contradictorias.



Fig. 1: El claroscuro como procedimiento clave de la película: Villafañe y Lucía dentro de la mansión de Vermehren (32:30 / 38:59)

Villafañe, ayudado por el relato de una mujer que había huido de la casa de Vermehren –una añadidura esta de Torre Nilsson– descubre finalmente el secreto traumático escondido en esta casa tan cerrada: el destino de Lucía y de la familia entera que tienen que vivir como prisioneros, esclavos de la voluntad intransigente del padre que destierra toda vida normal de la casa para salvar a su hija –creando la paradoja de que la sobrevivencia ya casi no es vida...

La cinta alude a la disciplina sobrehumana instalada por Vermehren y “la vida escrupulosamente repetida” (una frase tomada del cuento) mediante la *mise en abyme*, clave tanto para el relato como para la película –y otra estrategia más junto con las ya mencionadas– apreciada por el director y el autor a la vez. La *mise en abyme* está muy presente en el texto de Bioy, lo que se indica ya en el epígrafe supuestamente escrito por alguien nombrado “Spie-

²⁸ Leopoldo Torre Nilsson, *EL CRIMEN DE ORIBE*, 1950, 00:01:24. Todas las citas siguen esta edición de la película.

gelhalter”, un nombre alemán que significa “el que sostiene un espejo”²⁹. Hay muchas imágenes especulares en el cuento, por ejemplo, entre la acción principal -en la que no se sabe con certeza quién es el criminal- y una historia de Vermehren y su hermano en la que tampoco se llega a conocer al culpable. El uso de la *mise en abyme* parece particularmente adecuado en este cuento si se considera que Lucien Dällenbach, su gran teórico, aclara, empleando un ejemplo tomado de *Heinrich von Ofterdingen*, que este procedimiento se utiliza especialmente para “porter des atteintes assez nombreuses à l'ordre chronologique pour que celui-ci se dissolve et permette aux passé, présent et futur de devenir réversibles”.³⁰ Es esta la razón por la cual Bioy se sirve tan intensamente de esta figura en un texto que evoca la posibilidad de otra cronología, de un tiempo eterno.

Por las mismas razones Torre Nilsson se sirve de este procedimiento, pero –gracias a las diferentes condiciones mediáticas entre la literatura y el cine– utiliza otras formas y agrega una que solo es posible en el cine. Jean-Marc Limoges ha mostrado en un artículo reciente qué opciones suplementarias tiene un film: describe lo que llama una *mise en abyme cinématographique imagée*, una forma que la literatura no puede realizar. Distingue dos formas: la *mise en abyme simultanée* (donde las acciones que se reflejan están presentes en la misma escena –pone como ejemplo el tiroteo final en la sala de cine, en *SABOTEUR* de Hitchcock)– y la *mise en abyme instantanée* (donde el reflejo o la imagen especular tiene lugar aún en el mismo plano).³¹

Torre Nilsson utiliza la segunda de estas formas particulares mediante el pesebre que, como símbolo de la Navidad, tiene una importancia especial dentro de su película. Aquí, a diferencia del cuento de Bioy, siempre es Navidad, lo que constituye otra estrategia fílmica para hacer palpable la repetición. A este ámbito navideño también pertenece el *leitmotiv* musical de la canción *Noche de Paz*, que aparece muchas veces intra y extradiegéticamente.

Pero volamos a la importancia de la *mise en abyme* del pesebre.

²⁹ Se puede añadir que el nombre de Vermehren también tiene un significado suplementario si se tiene en cuenta que en alemán significa “aumentar”, lo cual refleja la voluntad de este personaje de multiplicar los días que le quedan de vida a Lucía y la técnica de Bioy de multiplicar los niveles narrativos.

³⁰ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme* (Paris: Seuil, 1977), 92.

³¹ Jean-Marc Limoges, “La Mise en abyme imagée”, *textimage* 4 (2012): 1–18, aquí 12–4, 19/01/2016, http://revue-textimage.com/06_image_recit/limoges.pdf.



Fig. 2: Una *mise en abyme* decisiva: el pesebre de la mansión de Vermehren (00:30:30)

No es una casualidad que un pesebre forme otro espacio más dentro del espacio de la mansión de Vermehren, tan central para el *plot* del film. Simboliza ostensiblemente el sentido profundo de la Navidad para los cristianos: el inicio de la vida eterna. El paralelismo prosigue, pues en el centro del pesebre está Cristo, la encarnación de la vida eterna, al igual que en el centro de la casa está Lucía, por cuya eternidad Vermehren invierte todos sus esfuerzos. Es altamente significativo que Lucía se rebelde contra esta vida eterna que la voluntad férrea de su padre le impone. En dos escenas centrales del film se puede ver cómo Lucía cambia la posición de dos figuras del pesebre y cómo Vermehren se da cuenta en seguida y anula este cambio, subrayando que prohíbe cada cambio dentro de su casa, incluso los más mínimos.

Pero hay más: en el pesebre hay tres reyes, como Lucía tiene tres hermanas, y los reyes llevan regalos –como sus hermanas juegan con el regalo más importante que Lucía ha recibido, una cruz en una cadenita que pertenecía a su madre–. Esta cruz con cadena no solo es otro símbolo cristiano, sino que será más tarde la prueba decisiva para identificar al culpable. Además hay que remarcar un último significado del pesebre: la historia de Cristo es una historia de salvación –y Lucía necesita también ser salvada de esta tiranía del tiempo eterno–. Por esto no es una mera casualidad que intercambie el sitio de un rey por el pastor en el pesebre, mostrando así su anhelo de una

vida más natural. Ese anhelo también pone de manifiesto las relaciones que tiene el film con el melodrama, porque Lucía se puede considerar una heroína típica de ese género: una víctima inocente que representa la virtud y que necesita redención.³²

Su inocencia queda también simbolizada por los cambios ingenuos que hace en el pesebre, mientras que la anulación de estos cambios por parte de su padre insinúa que este suprime la sexualidad de la muchacha, lo que es un tema clave en toda la obra fílmica de Torre Nilsson. A pesar de todos los esfuerzos de su padre Lucía llega a quebrar el círculo de tiempo mediante el acto sexual con Villafañe, a quien ve después de la escena del pesebre y a quien se dirige con determinación sin que su padre se dé cuenta (38:38–39:00).

Directamente después de estas escenas del pesebre las tres hermanas de Lucía comienzan a bailar, una escena esta que se podría considerar un comentario metafílmico del joven director. Como el cuento de Bioy contiene fuertes aspectos de una sátira literaria (lo que se manifiesta, entre otras cosas, por las referencias continuas a plagios), parece probable ver en la película de Torre Nilsson también una parodia de ciertas corrientes fílmicas anteriores. Particularmente la escena con las chicas bailando podría entenderse como una alusión a una tradición argentina más vieja que se centraba en el tango y el *folklore*, y que estaba caracterizada por cierta tendencia a la “sobreactuación”, como la que también se puede constatar en la actuación de Raúl de Lange (Vermehren), que contrasta llamativamente con la actuación mucho más sobria de los dos jóvenes protagonistas masculinos, actuación que remite a una idea más moderna del cine. En este contexto, vuelve a ser llamativo el hecho de que el padre de Torre Nilsson aparezca en los créditos como co-director, lo que hace suponer que el hijo también puede haber planeado liberarse un poco, con su cinta, del cine argentino del pasado y dar así un paso más hacia su propia emancipación.³³

Quizá esta dimensión paródica del film de Torre Nilsson es una de las razones de su constante éxito. Para muchos críticos es una obra maestra y un

³² Cf. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (London: Yale Univ. Press, 1995), 29: “[In ‘classical’ melodrama...] the play typically opens with a presentation of virtue and innocence, or perhaps more accurately, virtue as innocence” (subrayado en el original) y 32: “Virtue is almost inevitably represented by a young heroine.”

³³ Agradezco a Gonzalo Aguilar sus observaciones acerca de la intención paródica de la película de Torre Nilsson.

ejemplo a seguir para adaptar una obra literaria. Escribe Agustín Neifert, por ejemplo, en un pequeño artículo publicado para el sexagésimo aniversario de la película: “[...] en su época, *EL CRIMEN DE ORIBE*, fue un ejemplo de transposición de una obra literaria al cine.”³⁴ Aún más entusiasta se muestra Claudio Zeiger: “*EL CRIMEN DE ORIBE* es un verdadero hito si se quiere analizar el arte del traslado de la literatura al cine en el marco argentino, por haber asumido su carácter literario sin ser literal.”³⁵ Sin embargo, Bioy –quien, para decir la verdad, no apreció casi ninguna de las adaptaciones de sus obras³⁶– no vio la cinta de esta manera. Primero la calificó como “un verdadero crimen”,³⁷ más tarde, aunque su tono se suavizó, quedó muy lejos de mostrarse entusiasta: “Yo diría que *EL CRIMEN DE ORIBE* es un film aceptable, que tiene verdaderos méritos y se ve como una película lograda.”³⁸

A mi parecer esta circunspección también tiene que ver con la forma de resolverse en el film el enigma principal. La película se termina con el asesinato de Oribe a manos de Vermehren, remitiendo así a su comienzo, es decir, a su título: *El crimen de Oribe*. Torre Nilsson cambia el título del cuento por otro basado en una intención parecida: despistar al espectador. Su título, aunque a primera vista parece muy claro, no lo es, pues el genitivo crea una ambigüedad por ser de carácter subjetivo y objetivo a la vez, con lo cual Oribe puede ser tanto el criminal como la víctima. Este es un procedimiento que utiliza el propio Bioy en su novela más famosa, *La invención de Morel* (donde –a causa de la limitada credibilidad del narrador– también uno se puede preguntar si se trata de una invención ideada por Morel o si es más bien la invención de esta persona por parte del narrador). Posiblemente Torre Nilsson se inspiró en esta idea del escritor.

De esta manera, el título comienza el juego de la ambigüedad y la prolonga con la utilización del claroscuro descrita antes. Sin embargo, toda esta ambigüedad se pierde con el claro desenlace de la última escena: la cadena se encuentra en la mano de Villafañe, lo que constituye una prueba infalible

³⁴ Neifert, “*EL CRIMEN DE ORIBE*”, 24.

³⁵ Zeiger, “Cine y literatura”, 182.

³⁶ Cf., entre muchos otros comentarios parecidos, Neifert, “*EL CRIMEN DE ORIBE*”, 24: “En más de una oportunidad Bioy Casares se manifestó complacido porque el cine y la televisión adaptaron sus obras, pero los resultados nunca lo agradaron.”

³⁷ Cf. Paraná Sendrós, “Bioy y cine: amor no correspondido”, *Ámbito Financiero* (23.2.1996): 5.

³⁸ Alberto Tabbia, “Como los de la vida, los recuerdos del cine”: la influencia del cine en la vida y obra de Bioy Casares”, *La Nación* (4/5/1986): 27.

de que fue él quien pasó la noche con Lucía, y no Oribe de quien sospecha Vermehren.³⁹



Fig. 3: La cadenita, prueba infalible de la culpabilidad de Villafañe (1:21:57)

Mientras que en el cuento de Bioy es imposible saber con seguridad quién fue el intruso,⁴⁰ en la película no queda ninguna duda de que fue Villafañe. Esto parece ser una cierta desventaja, pues la película puede ser vista como un ejemplo clásico del tema de la investigación, tan importante para la historia del cine argentino como nos lo muestra otra vez este volumen. Esto también es cierto para la época del peronismo, y aquí quisiera, para terminar, relacionar el film con ese periodo basándome en una de las muchas ideas interesantes del *call* del congreso que fue el origen de este libro. En este *call* se discute la cuestión de si las películas de esa época son un medio de propaganda del régimen o si, algunas de ellas, también critican clandestinamente su autoritarismo.

³⁹ Así, en el film de Torre Nilsson el detective del enigma se revela como culpable (Villafañe), lo que retoma la estructura de *Le mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux donde también hay tal intercambio de roles entre detective y culpable.

⁴⁰ Cf. Rojas y Ovarés, “La tenaz memoria de esos hechos”, 131: “[E]l cuento no permite llegar a ninguna conclusión sobre la identidad del culpable ni sobre la naturaleza de los hechos alrededor de la muerte de Lucía.”

En este contexto, es interesante comparar nuestra adaptación una última vez con el cuento. Como es sabido, Bioy fue un enemigo vehemente de Perón,⁴¹ pero hay otro aspecto que me parece aún más importante: en mi opinión, su manera de escribir, con la que escenifica una desestabilización clara de todas las instancias narrativas cuya credibilidad está fuertemente dañada,⁴² tiene el sentido de sensibilizar al lector contra toda propaganda y de instigarle a cuestionar todos los relatos que nos vienen por un medio, sea este la literatura, el cine o la radio. Esto se puede aplicar a sus primeras obras (quizás debido a la experiencia de la Segunda Guerra Mundial y la propaganda de la Alemania nazi⁴³) y aún más para a las obras escritas durante el régimen de Perón y también las más tardías.⁴⁴ Así “El perjurio de la nieve”, aunque escrito antes del ascenso de Perón, también es una expresión de esta crítica general de los medios que me parece muy importante para la obra de Bioy. Esto explica también que desee un lector activo, en el sentido de Rancière, que penetre en los textos para ganar su propia perspectiva sobre los hechos.

Esta crítica mediática general y la denuncia contra la propaganda⁴⁵ no están tan presentes en el film de Torre Nilsson, quien aunque, con la ambivalencia del título, indica que uno no tiene que dejarse engañar por las apariencias, no alcanza la intensidad del mensaje de Bioy al instigar a cada lector atento a no fiarse de relatos sobre hechos que no hemos visto con nuestros propios

⁴¹ Para dar tan solo un ejemplo, se puede leer en el diario de Bioy la siguiente entrada (del 29 de agosto 1956): “Con Borges decimos que no se puede ser peronista, sin ser canalla o idiota o las dos cosas. Desde luego, no basta ser antiperonista para ser buena persona, pero basta ser peronista para ser una mala persona.” Adolfo Bioy Casares, *Borges*, ed. por Daniel Martino (Barcelona: Destino, 2006), 194. Cf. también Michael Rössner, “Adolfo Bioy Casares, ‘El sueño de los héroes’”, en *Der hispanoamerikanische Roman*, Bd. 1: Von den Anfängen bis Carpentier, ed. por Volker Roloff y Harald Wentzlaff-Eggebert (Darmstadt: Wiss. Buchges, 1992), 258.

⁴² Esto se puede apreciar de una manera muy ilustrativa en “El perjurio de la nieve” donde el lector no se puede fiar de ninguno de los narradores (ni de Oribe, ni de Villafañe, ni de Berger) y también se ve en muchas otras obras de Bioy: Las declaraciones del narrador de *La invención de Morel* las contradice permanentemente editor, lo que crea dudas en el lector – como el estado mental del narrador de *Dormir al sol*, que es un paciente de una clínica mental.

⁴³ Se puede recordar que Bioy fue –como Borges– un enemigo acérrimo de los nazis.

⁴⁴ EL SUEÑO DE LOS HÉROES, por ejemplo, puede ser leído como una áspera crítica del régimen de Perón; para esta interpretación véase sobre todo Rössner, “Adolfo Bioy Casares, *El sueño de los héroes*”, 258–61.

⁴⁵ Para la propaganda del régimen de Perón contra el cual Bioy parece dirigir sus escritos, véase p. ej. el artículo de Clara Kriger sobre los “docu-dramas” de la época en el presente volumen.

ojos. Así pues, en un régimen autoritario -y contra él- la técnica de Bioy resulta más adecuada, de ahí que haya que lamentar la pérdida casi total de la ambigüedad en la transposición fílmica, ambigüedad que constituye un aspecto decisivo de toda la obra de Bioy.

“El mejor jugador”

Investigación y juego en EL AURA de Fabián Bielinsky

Wolfram Nitsch (Köln)

RESUMEN: Si bien en el cine policial abundan las investigaciones, no se trata siempre de pesquisas retrospectivas, realizadas por comisarios, detectives o periodistas. En el subgénero de la película de asalto predominan, al contrario, las pesquisas de los propios delincuentes, destinadas a preparar un crimen perfecto. Estas contra-investigaciones subrayan tanto el carácter disciplinario del asalto como su dimensión estética y lúdica. Sin embargo, con respecto a las categorías propuestas por Caillois, el juego vinculado a la preparación y a la perpetración del crimen no implica únicamente la simulación (*mimicry*) y la competición (*agôn*), sino a veces también el azar (*alea*) y el vértigo (*ilinx*) que hacen perder el control a los asaltantes. Esta complicación del género se puede observar en EL AURA de Fabián Bielinsky. Aunque al protagonista se le da, con razón, el sobrenombre de “el mejor jugador” en el ámbito del atraco planificado, su epilepsia lo expone a contingencias incalculables que lo asemejan a un tahúr.

PALABRAS CLAVE: cine policial; película de asalto; investigación; juego; Bielinsky, Fabián

Investigación y juego en la película de asalto

Si bien en el cine policial abundan las investigaciones, no se trata únicamente de pesquisas policiales, destinadas a esclarecer un crimen pasado o a impedir un crimen inminente. Varias películas del género muestran también investigaciones realizadas no por comisarios, detectives, fiscales o periodistas, sino por los propios delincuentes antes de pasar a los hechos. Tales contra-pesquisas son muy importantes en la llamada película de asalto –denominada por los críticos anglófonos y anglómanos *heist film* o *big caper film*–, un subgénero del policial aún poco estudiado que apareció por primera vez en la posguerra y reapareció con gran éxito a principios de nuestro milenio¹. Aunque toda película digna de este nombre gira alrededor de un asalto espectacular, presentado desde la perspectiva de los criminales, muestra igualmente, y en general con mayor atención, lo que precede y lo que sigue al delito mismo: la preparación meticulosa del robo y los conflictos vinculados a la distribución del botín. La primera de las tres fases, no pocas veces

¹ Véase Daryl Lee, *The heist film: stealing with style* (London, New York: Wallflower, 2014).

la más larga, incluye investigaciones sobre el lugar del crimen y el momento más oportuno para su perpetración. En primer lugar, los gánsters tienen que examinar cómo pueden entrar en un espacio sumamente cerrado y vigilado sin ser descubiertos o detenidos antes de salir. A tal fin suelen estudiar planos detallados del edificio en cuestión, pero también manuales o modelos de los dispositivos de seguridad instalados allí. Esto ya se puede ver en los clásicos del género que datan de los años 1950. En la primera película de asalto, *ASPHALT JUNGLE* (1950) de John Huston, la banda del experimentado ladrón Doc Riedenscheider consulta un plan detallado de la joyería donde poco después entrará a robar por un túnel del alcantarillado (1).



Fig. 1: La planificación espacial del asalto en *ASPHALT JUNGLE*.

En el *heist film* por antonomasia del cine francés, *RIFIFI* (1955) de Jules Dassin, los gánsters estudian además las instrucciones y el mecanismo del sistema de alarma que protege las joyas; así, ya saben de antemano que la señal estridente se atenúa con un extintor de incendios. A tales pesquisas sobre el lugar del asalto se deben sumar otras sobre su dimensión temporal. Antes de ejecutar su plan, los criminales profesionales tratan de determinar la mejor ocasión para un robo lucrativo y de establecer una cronología precisa para la acción. Sobre todo, tienen que medir exactamente el margen de tiempo durante el cual es posible llevar a cabo el robo. Así, la banda de Doc Riedenscheider, aun sin haber logrado atenuar la alarma, sabe cuánto tiempo le

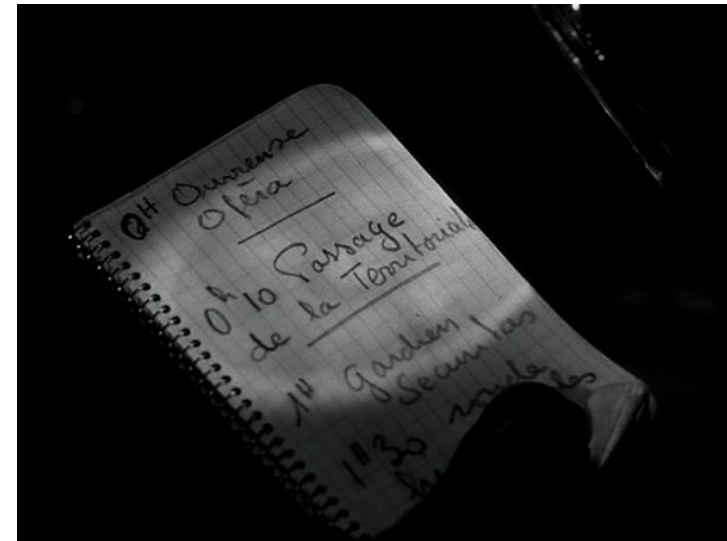


Fig. 2: La planificación cronológica del asalto en *RIFIFI*.

queda hasta la llegada de la policía; y la banda de *RIFIFI* dispone hasta del horario de los vigilantes que circulan delante de la joyería robada (2). Las cosas se complican aún si el asalto tiene lugar en pleno día o si tiene un objetivo móvil. Con respecto al primer caso, cabe citar *THE KILLING* (1956) de Stanley Kubrick, donde la banda roba la caja de un hipódromo durante una carrera importante. La presencia de un público numeroso exige un plan tanto más riguroso y sofisticado que incluye varias acciones simultáneas; indicando la hora precisa que corresponde a cada paso del asalto, el narrador invisible señala que el crimen se basa en investigaciones sumamente cuidadosas. Una empresa no menos exigente es el robo de un transporte de dinero, tal como se puede ver en *LE DEUXIÈME SOUFFLE* (1966) de Jean-Pierre Melville². Si este robo tiene pocos testigos porque se produce lejos de la ciudad, en un paraje solitario, presupone pesquisas detenidas sobre el recorrido del vehículo blindado, el horario de su pasaje y el número de guardias que lo acompañan (3).

Gracias a tanta preparación, el crimen presentado en la película de asalto resulta mucho más que un crimen. Por un lado, el robo organizado exige

² Otros ejemplos notables de este subgénero aún poco estudiado de la película de asalto son *CRISS CROSS* (1949) de Robert Siodmak, *ARMORED CAR ROBBERY* (1950) de Richard Fleischer, *PLUNDER ROAD* (1957) de Hubert Cornfield, *THE ITALIAN JOB* (1969) de Peter Collinson y *LE CONVOYEUR* (2003) de Nicolas Boukhrief.



Fig. 3: El asalto de un transporte de dinero en LE DEUXIÈME SOUFFLE.

capacidades que cuentan mucho en la sociedad moderna, sobre todo en el mundo del trabajo³. Como consiste en la colaboración disciplinada de varios especialistas bien informados que se someten a un horario riguroso, el asalto perpetrado en ASPHALT JUNGLE puede considerarse, con razón, un concepto equivocado del esfuerzo humano “a left-handed form of human endeavour”. Por esa misma razón los gánsters y policías se parecen tanto en el cine de Melville. Por otro lado, sin embargo, el robo logrado tiene gran parecido con una obra de arte excepcional. Como se dice expresamente en THE KILLING, el asaltante y el artista se destacan igualmente por una creatividad tan admirable como sospechosa: “the gangster and the artist are the same in the eyes of the masses”. A la luz de esta comparación, no sorprende que el especialista que revienta la caja fuerte en ASPHALT JUNGLE firme en cierto modo su obra, dejando en el lugar del crimen un frasco de explosivo hecho a mano (4). El carácter artístico del asalto explica también la afinidad entre el *heist film* y el *cinéma d'auteur*. El jefe de la banda que idea el robo y vigila para que se realice con toda exactitud se asemeja bastante al director de cine que lleva a la pantalla su propio guión⁴.

Si el lado disciplinario del asalto remite al mundo del trabajo, su lado estético remite al mundo del juego. Llama la atención que, en muchas películas

³ Cf. Stuart M. Kaminsky, “Variations on a major genre: the big caper film”, en Stuart M. Kaminsky, *American film genres: approaches to a critical theory of popular film* (Dayton: Pflaum, 1974), 74–99.

⁴ Cf. Lee, *The heist film*, 41.



Fig. 4: La firma del ladrón en ASPHALT JUNGLE.

del género, la actividad criminal se vincula con una actividad lúdica. Esta se manifiesta sobre todo en dos tipos de juego que Roger Caillois llama *agôn* y *mimicry*, a saber, la competición y la simulación⁵. En varios sentidos, el asalto se presenta como un juego agonal entre gánsters y vigilantes. El robo nocturno en ASPHALT JUNGLE termina por semejar una carrera de velocidad, ya que, después de sonar la alarma, la policía se pone en marcha antes de lo previsto; y en el asalto diurno en THE KILLING se escenifica incluso una lucha espectacular en la sala de ventanillas destinada a distraer a los guardias de la custodia del botín. Como en una competición deportiva, el espectador de ambas películas se identifica con los *outsiders*, a saber, los ladrones, hasta tal punto que se impone el fracaso final del robo para no violar las normas morales del *production code* hollywoodense. A este juego competitivo se suma en general un juego mimético que tiene más importancia en los clásicos franceses del género. Aunque la lucha en THE KILLING es puro teatro, no hay ningún ensayo previo que simule el robo por anticipado. La banda de RIFIFI, en cambio, se reúne en un sótano para ensayar ciertos elementos del asalto, como por ejemplo la atenuación de la alarma.

⁵ Véase Roger Caillois, *Les jeux et les hommes: le masque et le vertige* (Paris: Gallimard, 1991 [1958]), 45–92.

En *BOB LE FLAMBEUR* (1956) de Melville, sin duda el *heist film* más original de la posguerra, la simulación preparatoria ocupa un lugar aún más importante. Con la intención de asaltar el casino de Deauville, el gánster retirado Bob Montagné organiza nada menos que tres ensayos para entrenar a su banda. Uno de ellos tiene lugar en un terreno baldío donde Bob comenta dos veces la planta del casino, esbozada durante una investigación *in situ*. Primero, explica el plano del edificio dibujado en una pizarra (5); después, detalla la coreografía del asalto en una especie de cancha trazada en la hierba (6).

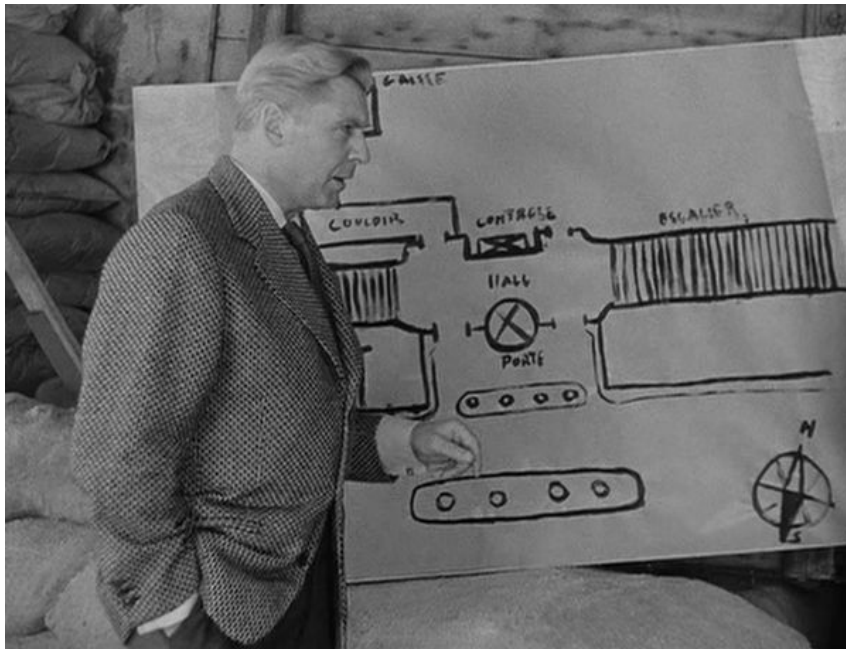


Fig. 5: La planificación del asalto en *BOB LE FLAMBEUR*.

Por último, un *flash forward* imaginario muestra cómo “según Bob” tiene que transcurrir la acción. En este caso, sin embargo, el robo ya fracasa a la entrada del casino porque la policía estaba esperando a la banda, de manera que nada de lo que sucede en realidad corresponde a la simulación anterior. Sólo Bob, que esperaba dentro, sale casi la hora de la *razzia*, ya que entretanto ha olvidado la hora del asalto y desbancado el casino en las mesas del juego. Así pues, triunfa gracias a otros dos tipos de juego descritos por Caillois: el juego de azar (*alea*) y el juego de vértigo (*ilinx*) que hace perder el control sobre sí



Fig. 6: La simulación del asalto en *BOB LE FLAMBEUR*.

mismo. Normalmente, tales actividades lúdicas cuentan poco en el *heist film*, puesto que el asaltante típico aspira al control total de la acción planificada. El juego de azar aparece solamente como una pasión ajena o pasada. En *THE KILLING* resalta el contraste entre los asaltantes disciplinados y los aficionados del hipódromo cuyas recaudaciones constituyen el botín; y en *ASPHALT JUNGLE* el gánster Dix domina su propia pasión por las apuestas hípcas durante el robo. Bob le Flambeur, en cambio, haciendo honor a su sobrenombre se convierte en tahúr cuando el robo, tan meticulosamente planificado, está a punto de perpetrarse⁶. Parece, pues, que en casos excepcionales los papeles aparentemente opuestos del gánster cuidadoso y del jugador compulsivo se pueden vincular de una manera desconcertante.

⁶ Cf. mi estudio “Der Gangster als Spieler: Handwerk und Hasardspiel in Melvilles *BOB LE FLAMBEUR*”, en *Gangsterwelten: Faszination und Funktion des Gangsters im französischen Nachkriegskino*, ed. por Hermann Doetsch y Andreas Mahler (Bielefeld: Transcript, 2017), 153–69.

Jugar al gángster

Algo parecido sucede en *EL AURA*, la última película de Fabián Bielinsky, que solamente pudo realizar dos largometrajes antes de su fallecimiento prematuro⁷. Si su debut exitoso *NUEVE REINAS* (2000) corresponde al género del *caper film*, en el que los delincuentes no usan nunca la violencia, sino exclusivamente su propio ingenio, *EL AURA*, estrenada en 2005, remite a la tradición de la película de asalto⁸. No obstante, el protagonista del film se comporta también como un jugador. Aunque ejerce la profesión legal de embalsamador, le gusta jugar al asaltante de bancos. Este lado oscuro de su existencia tranquila se anuncia ya en la secuencia que acompaña a los créditos iniciales. Al recorrer el taller del taxidermista, la cámara exhibe no solamente sus herramientas especiales, sino también varios recortes de crónicas policiales que relatan asaltos fracasados: “Un delincuente muerto y dos detenidos en un asalto fallido”; “Asaltan un restorán y tratan de escapar por...”; “Fracasan asalto cerca de un operativo de seguridad”; “Atrapan a ladrones de joyas: uno de los delincuentes olvidó sus documentos en el lugar del hecho”. Pronto queda claro que tales noticias le sirven al artesano escrupuloso para alimentar sus fantasías criminales; se complace en imaginar el robo perfecto, ejecutado sin ninguna de las numerosas faltas y fallas relatadas en los periódicos. A medida que se desarrolla la acción, que no dura más de una semana, esta imaginación facinerosa se hace perceptible bajo la forma de un juego de simulación – un juego en el cual el protagonista se enreda mucho más de lo previsto.

Cuando se concretiza la primera de sus “fantasías muy curiosas”, como las califica su colega Sontag, el disecador lector de crónicas policiales se contenta con el papel del director y del espectador atento. Mientras espera el pago de su honorario por un zorro disecado en la tesorería del Museo de La Plata, explica a Sontag con todo detalle cómo se podría robar en pleno día el dinero depositado allí. Como ya se podía notar antes de esta escena, ha elaborado este plan “muy prolijo” con la prudencia digna de un asaltante profesional.

⁷ Para un estudio detenido de esta película, véase Javier Porta Fouz, *Estudio crítico sobre ‘El aura’* (Buenos Aires: Picnic, 2010).

⁸ Cf. Rielle Navitski, “The last heist revisited: reimagining Hollywood genre in contemporary Argentine crime film”, *Screen* 53, n° 4 (2012): 359–80; Lee, *The heist film*, 96; Daniel Verdú Schumann, “Negociando identidades en tiempos de globalización: desplazamientos genéricos y espaciales en ‘La señal’ (2007) y ‘El aura’ (2005)”, en *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negro de Argentina y Chile*, ed. por Sabine Schmitz, Annegret Thiem y D.V.S. (Madrid, Frankfurt a.M.: Iberoamericana, Vervuert, 2014), 209–33, aquí 212–4, 225.

Para idear el robo, se encerró en su taller y no dejó entrar siquiera a su mujer Mariana cuya silueta borrosa se vislumbraba detrás de la puerta vidriera; y para prepararlo, entró en el Museo casi de incógnito, indicando su apellido en una lista en vez de pronunciarlo en voz alta. Así, no se sabe cómo se llama el protagonista de *EL AURA* hasta los créditos finales, donde se nombra a Mariana “esposa Espinosa”. Mientras le pormenoriza el plan a su colega en el lugar mismo del posible crimen, Espinosa lo imagina para sí de una manera cinematográfica. En una de las secuencias más logradas de la película el asalto ya parece perpetrarse de verdad, dado que la exposición oral del plan ante Sontag va acompañada de una visualización de todas las operaciones proyectadas. Si bien en algunos clásicos del *heist movie* el robo se anticipa en una especie de ensayo general, aquí se anticipa por una proyección individual. En *RIFIFI* o en *BOB LE FLAMBEUR* la banda entera se cita en un lugar secreto para ensayar por última vez cada momento de la acción colectiva; Espinosa, en cambio, se limita a imaginarse el estreno público del asalto que dirige sin participar. En eso lo ayudan su memoria fotográfica y su calidad de “baqueano”, a saber, su extraordinario sentido de ubicación espacial. “No me olvido nada de lo que veo”, le asegura a Sontag y lo prueba memorizando exactamente los números de serie de dos bolsos que están en la tesorería. Así, consigue ver como en el cine la coreografía acabada de un robo sin violencia ni accidentes que no dura más de un minuto. Con respecto al estatuto de esta imaginación cinematográfica, Espinosa precisa que “es un juego”, provocando así la respuesta irónica de su colega: “Y vos sos el mejor jugador”. Y, en efecto, su anticipación del robo perfecto tiene mucho de juego, visto que el juego si se considera que este, según la caracterización de Helmut Plessner, es un estado intermedio e incierto entre ilusión y realidad⁹. Por una parte, el taxidermista que frecuenta los dioramas del Museo guarda distancia con el mundo imaginado del hampa. Si bien ha escrito el guión del robo, delega todo el resto a los gángsters, cuyas acciones él presencia en su función privada: el trabajo manual, el manejo de las armas y hasta la tarea de cronometrar rigurosamente la serie de operaciones, la cual suele ser, como en *RIFIFI* o en *BOB LE FLAMBEUR*, tarea del jefe de la banda. Por otra parte, termina por identificarse con los asaltantes, tan alejados de su propia persona, apacible y discreta. Cuando salen por una entrada secreta, mientras los

⁹ Véase Helmut Plessner, “Lachen und Weinen: eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens” (1941), en *Gesammelte Schriften* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982), t. 7, 201–387, en particular 295–300.

guardias esperan detrás de la entrada principal obstruida con un cerrojo, Espinosa comenta: “salimos por el otro lado”. En el punto culminante del golpe perfecto, la línea divisoria entre el artesano de la ilusión y los artesanos del crimen parece borrarse de repente.

Si en el robo imaginado de la tesorería Espinosa no actúa sino como director y espectador distanciados, aunque dispuesto a identificarse por un momento con los actores, asume en cambio el rol de actor en otra trama criminal que se le ofrece dos días después. Cuando al volver del Museo descubre que su esposa lo ha dejado, acepta la invitación de Sontag de abandonar su “juego” de imaginación en favor de “un juego mejor”, a saber, cazar en los bosques patagónicos. Empero, este juego no consiste simplemente en descargar la violencia reprimida por la civilización urbana sobre los animales salvajes, puesto que con su primer tiro, disparado después de la despedida repentina de Sontag, Espinosa no mata al ciervo visado, sino a un hombre que aparece inesperadamente en la mira telescópica y que, por casualidad, es el autor de un plan de asalto elaborado. Se trata de Carlos Dietrich, el dueño de las cabañas alquiladas por los dos cazadores, que había estado planeando el robo del dinero del casino local. Al registrar el lugar secreto donde elaboraba el plan, una cabaña de montero parecida al taller de Espinosa, este se entera de que Dietrich ha sido un jugador sin suerte que ha perdido mucho dinero en la ruleta. Tal como otros gánsters del cine policial clásico, por ejemplo Dix en *ASPHALT JUNGLE* o Johnny en *ODDS AGAINST TOMORROW* (1959) de Robert Wise, precisaba el botín del robo para pagar las deudas contraídas por el juego. Además de la precaria situación en la que se encontraba la víctima de su disparo por error, Espinosa descubre el plan minucioso tramado por Dietrich y ciertos elementos que le permiten sustituir al muerto en el asalto inminente. Memoriza la martingala preferida del jugador compulsivo y se lleva algunas fichas de la ruleta y una corbata que prescriben en el casino, de modo que puede entrar allí y ponerse en contacto con un empleado llamado Urien, el acreedor de Dietrich y su cómplice interno en la trama del robo (7/8). Con las fichas y la corbata del otro, que se pone como una piel ajena, el taxidermista le sugiere al antiguo carterista reemplazar él a Dietrich en la ejecución del atraco¹⁰. Además, Espinosa puede reconstruir el plan entero

¹⁰ Cf. Beatriz Urraca, “An Argentine context: civilization and barbarism in *El aura* and *El custodio*”, en *Violence in Argentine literature and film (1989–2005)*, ed. por Carolina Rocha y Elizabeth Montes Garcés (Calgary: University of Calgary Press, 2010), 125–42, aquí 131.

gracias a varios documentos archivados en la cabaña secreta: fotos, mapas, planillas y un gran cuaderno que contiene el guión del asalto (9/10).

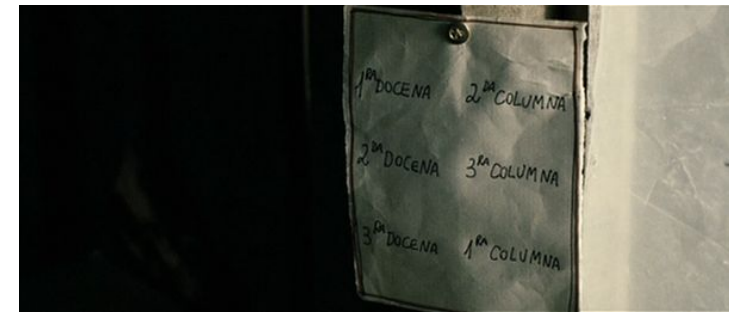


Fig. 7: La martingala del jugador en EL AURA.



Fig. 8: Las fichas del jugador en EL AURA.

Después de algunas investigaciones suplementarias, este plan le parece perfecto: consiste en atracar el vehículo blindado que transporta las recaudaciones del casino cerca de un prostíbulo perdido en el campo, donde uno de los guardias suele visitar a su hija. Dado que Espinosa se interesa más por el mecanismo del robo que por el botín, el hallazgo en la cabaña le importa tanto como el hallazgo de un montón de billetes robados al protagonista de *LA PARTE DEL LEÓN* (1978) de Adolfo Aristarain¹¹. Legando sin querer su archivo a su asesino involuntario, Dietrich hace honor, en cierto modo, a su apellido alemán, que significa “ganzúa”: para Espinosa, él es la llave que lo deja entrar en el mundo de los gánsters reales. Dos representantes de este mundo lle-

¹¹ Acerca de la admiración de Bielinsky por el cine policial de Aristarain, véase su entrevista con Mariano Kairuz, “El lobo del hombre”, en *Página 12/Radar*, 4 de septiembre de 2005.

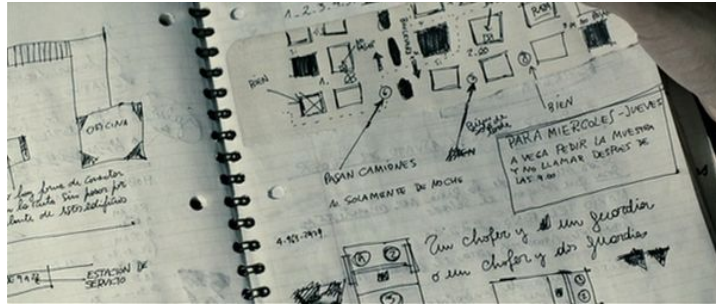


Fig. 9: La planificación del asalto en EL AURA.



Fig. 10: La planificación del asalto en EL AURA.

gan justamente cuando vuelve a la cabaña que habita en la finca del muerto: los delincuentes profesionales Sosa y Montero, a los que Dietrich había hecho venir desde Buenos Aires para que lo ayudaran en el golpe maquinado por él. Tras exponer el plan que ya sabe de memoria, Espinosa termina por persuadirlos de que es un amigo del dueño y que puede desempeñar su papel en el asalto. Así, todo está preparado para que el autor y testigo de varios crímenes imaginarios pueda actuar en un crimen real. Un primer paso ya lo había dado en esta dirección cuando, por interceptar un mensaje telefónico de Vega —otro cómplice de Dietrich entre los empleados del casino— pudo presenciar un asalto fracasado en la fábrica de Cerro Verde. En esta ocasión, Espinosa se limitó todavía a mirar, aunque se acercó a Vega, herido de muerte, para quitarle una llave que se iba a necesitar para el otro asalto, mucho más importante. Ahora se trata de pasar definitivamente al lado de los ladrones.

Jugarse a sí mismo

Pero a pesar de la perfección aparente del plan hallado en medio del bosque, este segundo juego de simulación que implica no solamente la imaginación cinematográfica del crimen, sino también una actuación teatral, resulta tan aleatorio que pone en peligro al mismo jugador¹². Su desarrollo más o menos incalculable se debe, sin duda, a factores externos como la extrema brutalidad de los facinerosos porteños, en particular la de Sosa, que corresponde al tipo del joven gángster impetuoso, apenas domado por su viejo cómplice más prudente¹³. Como sospecha de que Espinosa es un “cana” o bien un cobarde que en el fondo preferiría no asistir en persona al robo y quedarse “en la cabaña jugando a las cartas”, casi lo balea antes de que la banda improvisada pase a la acción. Sin embargo, el carácter azaroso del nuevo juego del protagonista resulta, en primer lugar, de su propia personalidad. Como ya lo exponen el título y el prólogo del film, Espinosa sufre de epilepsia y siempre tiene que contar con ataques imprevisibles¹⁴. Por lo tanto, su vida se asemeja a la de un jugador compulsivo, aunque él no muestra ninguna afición por la ruleta, sino al contrario, tal como dice Urien, lleva un cartel invisible que dice: “en mi puta vida entré en un casino”. Así como el tahúr se expone al azar de la ruleta, Espinosa está expuesto a la contingencia de su cuerpo, susceptible de sufrir en cualquier momento calambres y desmayos. Ni siquiera con su dosis cotidiana de Tegretol y con el dispositivo de alarma que lleva en un collar consigue evitar los ataques que le hacen perder el control de la situación y de sí mismo. Cuando siente los síntomas del “aura” en el momento que precede al ataque, al epiléptico no le queda más remedio que resignarse al paroxismo “No hay opción, no hay alternativa, nada para decidir, [...] y uno se entrega”. Tanto más grande resulta, entonces, el riesgo que corre el gángster por elección, el “mejor jugador”, quien quiere controlar hasta los últimos pormenores de su “juego” criminal. Si a Espinosa se le negó el permiso de conducir porque manejar un vehículo motorizado hubiera sido demasia-

¹² En relación a esto, el segundo juego de Espinosa recuerda el “juego” no menos peligroso de los dos protagonistas de *DELIVERANCE* (1972) de John Boorman, una película cuya acción se desarrolla también en medio del bosque y que fascinaba a Bielinsky, como reconoció en la entrevista citada con Mariano Kairuz.

¹³ Sobre el contraste entre el robo estetizado en el Museo y el robo mucho más brutal y “real” en el Sur, véase Joanna Page, *Crisis and capitalism in contemporary Argentine cinema* (Durham: Duke University Press, 2009), 86–100.

¹⁴ De la misma enfermedad sufre el protagonista de *LE CONVOYEUR* (n. 2), una película de asalto francesa estrenada solamente dos años antes de *EL AURA*.

do arriesgado con la posible inminencia de un ataque epiléptico, con mayor razón aún se le negaría una licencia, si la hubiera, en el oficio del robo organizado. Su enfermedad excluye por principio el crimen perfecto con el que está soñando continuamente¹⁵.

Lo peligroso del “juego mejor” jugado por el protagonista epiléptico ya se puede ver al principio de su aventura patagónica. Poco antes de matar a Dietrich por un tiro mal dirigido, sufre un ataque que le impide matar a un ciervo. Su iniciación en el mundo de los delincuentes resulta, pues, de un desacierto debido a estorbos que se interponen en la percepción. Y es por estorbos semejantes que el asalto tan bien preparado termina en fracaso total. El segundo ataque de Espinosa se produce justamente poco antes del golpe, cuando llega al casino para comprobar si el transporte de dinero sale según lo previsto. Primero, se entera por Urien de que en el vehículo blindado van tres hombres y no dos como de costumbre, ya que se trata de los caudales de un fin de semana largo. Pese a su memoria fotográfica –o quizás más bien a causa de ella– solamente recuerda a los dos guardias que se ven en las fotos de Dietrich y no el aviso escrito en el cuaderno: “no olvidar el tercer hombre”. Después de darse cuenta de este olvido fatal, Espinosa sufre un ataque que le impide advertir por teléfono a sus cómplices, que están esperando el transporte cerca del prostíbulo solitario. No parece casual que el nuevo desmayo del protagonista se produzca enfrente del casino, el lugar del azar por excelencia. Si Bob le Flambeur olvida el robo del casino organizado por él mismo porque al entrar allí recae en su antigua pasión por el juego, Espinosa pierde el control sobre su plan criminal cuando está cerca de la ruleta que produjo el botín perseguido. A consecuencia de esta intervención del azar, el asalto del transporte transcurre mucho más violento de lo previsto. Contrariamente a lo que Espinosa había imaginado en dos anticipaciones cinematográficas del asalto (11), la presencia del tercer hombre en la cámara acorazada provoca un tiroteo que causa la muerte de todos los guardias (12) y, después de un *showdown* brutal en el bosque, de todos los gánsters con excepción del protagonista.

Esta degeneración del robo perfecto en una matanza generalizada deja huellas hasta en la fantasía del aficionado al crimen. Poco antes de matar a Sosa, quien trata de eliminarlo porque sospecha una traición, Espinosa imagina el tiro mortal que le dispara con la pistola de Dietrich (13). Esta última

¹⁵ Cf. Cynthia Tompkins, “Fabián Bielinsky’s ‘El aura’: neo-noir inscription and subversion of the action-image”, *Confluencia* 24 (2008): 17–27, aquí 25.



Fig. 11: La imaginación del asalto en EL AURA.



Fig. 12: La perpetración del asalto en EL AURA.

escena de su cine policial privado apenas se distingue de lo que ocurrirá realmente unos segundos después (14). Mientras que en todas las escenas anteriores las armas callaban y solo servían para amenazar a las víctimas del asalto, ahora se puede oír un disparo imaginario¹⁶. Gracias a este tiro intencionado, el jugador sobrevive al juego arriesgado que su tiro errado había inaugurado tres días atrás. Además, se beneficia de una impunidad que sobrepasa aún la de Bob le flambeur, el asaltante que, pese a sucumbir de nuevo a la ruleta, termina ganando legalmente lo que su banda no pudo robar. Aunque quede pendiente si puede llevarse el botín encerrado en el transporte, el protagonista de *EL AURA* escapa a toda persecución policial porque es el único testigo sobreviviente del crimen y ha pasado de forma incógnita su estadía en el Sur.

¹⁶ Para un análisis detallado de esta secuencia perturbadora, véase Sabine Schlickers, “La narración perturbadora en el cine argentino del siglo XXI”, en *Prismas del cine latinoamericano*, ed. por Wolfgang Bongers (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012), 277–302, 293–4.



Fig. 13: La imaginación del tiro mortal en EL AURA.



Fig. 14: La ejecución del tiro mortal en EL AURA.

Solo comparte su secreto con el perro lobo de Dietrich que después de la muerte del baqueano lo ha acompañado por todas partes, incluso a Buenos Aires, adonde regresa para proseguir con su trabajo de embalsamador. En esto recuerda al protagonista delincuente de *La espera*, de Borges, quien traba amistad con un perro lobo mientras espera a su asesino¹⁷. Si bien aquel perro no aparecía en el cortometraje de Bielinsky basado en el cuento borgiano, aparece en la última obra del director, en cuyo plano final el animal mira al espectador y al protagonista como si, con su atenta mirada, les quisiera recordar a ambos que, lejos de las figuras de diorama que poblan el taller del taxidermista, Espinosa ha jugado “un juego mejor”, no simplemente de simulación, sino también de azar y de vértigo total.

¹⁷ Cf. Borges, *Obras completas*, ed. por Carlos V. Frías (Buenos Aires: Emecé, 1989), t. 1, 609.

Memoria y (re)construcciones del sujeto

El filme EL SECRETO DE SUS OJOS (2009) de Juan José Campanella y la novela *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro

Gaston Lillo (Université d'Ottawa)

RESUMEN: Este trabajo aborda los modos en que el modelo narrativo de investigación en el filme EL SECRETO DE SUS OJOS, de Juan José Campanella, y la novela EL SECRETO Y SUS VOCES, de Carlos Gamerro, remite a la problemática de la memoria política reciente en Argentina desembocando en la reconstrucción de subjetividades dañadas a partir de la articulación o desarticulación de lo colectivo y lo individual, y recurriendo a unas formas más o menos inéditas de concebir la alegoría nacional.

PALABRAS CLAVE: nuevo cine argentino; memoria; subjetivación; alegoría nacional; post-dictadura; Argentina

Desde el retorno a la democracia en Argentina, la narrativa fílmica y literaria de ese país ha centrado su interés en indagar aspectos ocultos o silenciados del pasado dictatorial, especialmente en el campo de violaciones de derechos humanos.¹ Como en muchos países latinoamericanos que sufrieron en la segunda mitad del siglo XX dictaduras militares largas y violentas, la producción de relatos sobre la memoria política en Argentina recurre al modelo policíaco o investigativo². El amplio *corpus* de películas y novelas que se elaboran en torno a este modelo, o en diálogo con él, modulan desde distintos tonos y variantes la referencia al pasado y ofrecen posicionamientos particulares y contradictorios respecto al problema de la memoria. En los primeros años de

¹ Una versión preliminar de este artículo fue publicada como capítulo de libro con el mismo título en *Sujetos, espacios y temporalidades en el cine argentino reciente: a veinte años del NCA*, editado por Gastón Lillo (Ottawa: Legas, 2015), 89–103.

² Algunos ejemplos de filmes de los años 80 que se inscriben en este modelo investigativo son: LA HISTORIA OFICIAL (1984) Luis Puenzo; EN RETIRADA (1984) Juan Carlos Desanzo; DARSE CUENTA (1984) Alejandro Doria; REVANCHA DE UN AMIGO (1987) Santiago Oves; LA AMIGA (1989) Janine Meerapfel. Por otra parte, Aguilar, en su análisis de EL BONAERENSE (2002) de Pablo Trapero, se refiere más precisamente a dos géneros hollywoodenses en la tradición del cine policial: el *crook story*, literalmente “historia de rufianes” y el procedural. Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006), 124–5.

redemocratización, por ejemplo, la literatura y el cine, de registro documental o ficcional, hicieron reposar la actividad investigativa y rememorativa en una concepción de verdad no cuestionada que gozaba del respeto indudable que inspiraban las voces de las víctimas o de sus familiares cercanos, y que suponía una especie de transparencia del pasado³. En la articulación de su función política, por otra parte, estos relatos de investigación (y principalmente las ficciones), como lo ha señalado la crítica, recurrieron con frecuencia a lecturas alegóricas de la historia⁴. Desde allí construyeron universos ficcionales que, más allá de las tramas singulares narradas, remitían al espacio político nacional con el fin de dar mayor cohesión a una memoria colectiva dañada y por ende contribuir a la reconstrucción de unos sujetos que se consolidaban en torno a la identidad nacional. Un ejemplo paradigmático es *LA HISTORIA OFICIAL* (1985) de Luis Puenzo.

Con el correr del tiempo, al parecer de la crítica, se reduce el campo de acción de las “alegorías nacionales” y de los “discursos de verdad”. Aunque el fenómeno afecta a toda la producción artística y cultural, ese cambio de paradigma es claramente patente en el llamado “nuevo cine argentino”. Refiriéndose a esta corriente, dice Gonzalo Aguilar:

No es fácil encontrar en el nuevo cine alegorías de la nación ni revisiones del pasado histórico como hicieron *CAMILA* (1984) para el siglo XIX, o *EL AMOR ES UNA MUJER GORDA* (1987) de Alejandro Agresti y *UN MURO DE SILENCIO* (1992) de Lita Stantic (por poner sólo dos ejemplos) para tiempos de la dictadura.⁵

Así, una serie de obras del cine y de la literatura se distancian del canon memorialístico y ponen en duda la posibilidad de reconstituir “la verdad” del pasado por la “memoria” optando abiertamente por la “fantasía” o la “imaginación”⁶.

³ Situación puesta en entredicho por Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005), especialmente caps. 1 y 2.

⁴ Esta función política de la lectura alegórica de la historia no es nueva. Queda explicitada, entre muchos otros ejemplos, en el cuento de Gabriel García Márquez, “Los funerales de Mamá Grande”, donde la alegoría propone un relato histórico de raíces populares a contracorriente de la historia oficial: “Es hora de contar los pormenores de esta conmoción nacional antes de que lleguen los historiadores”.

⁵ Aguilar, *Otros mundos*, 138.

⁶ Según Ricœur, “Memoria e imaginación tienen en común el referirse a cosas ausentes. La diferencia es que la memoria cumple la tarea de restituir lo que ha tenido lugar y en este sentido, se encuentra inscrita en su seno la huella del tiempo. La imaginación, por el contrario no necesita esa señal. Es más, podría decirse que trata de escapar del tiempo para dirigirse hacia lo increíble, lo imposible o lo fantástico, es decir, lo que no está amarrado o enraizado

Se trata, en muchos de esos relatos, de investigaciones o búsquedas abortadas o transformadas en otra cosa muy distinta del objetivo que las motivaba en su origen. Es el caso, por ejemplo, de novelas de escritores como Félix Bruzzone, autor de *Los Topos* (publicada en 2008), o como Mariana Eva Pérez, autora de *Diario de una princesa montonera, 110 % verdad* (2012), o de la cineasta Albertina Carri que, con el documental *LOS RUBIOS* (2003), marcó en el cine un momento de quiebre con la producción testimonialista anterior. Del vasto *corpus* de relatos sobre el pasado traumático argentino comentaré aquí la novela *El secreto y las voces*, de Carlos Gamerro (publicada en el 2002), y la película *EL SECRETO DE SUS OJOS* (estrenada en el 2009), que parecen ir a contracorriente de las tendencias estéticas y políticas de las más recientes producciones que acabo de describir someramente. En ambas obras, la imaginación, aunque al servicio de ficciones de registro realista, no se aparta del discurso de la memoria y parecen implícitamente afirmar en sus construcciones que, a pesar de los obstáculos, la verdad sobre los crímenes investigados termina siempre por conocerse. Por otra parte, las dos obras, a contracorriente del juicio estético y político negativo⁷ que brindó la crítica al uso de las “alegorías nacionales” del cine de los ochenta, siguen recurriendo a este tropo⁸, lo que parece estar mostrando que la preocupación por el pasado y por la nación, aunque con discursos eminentemente distintos de los primeros años de la transición democrática, forma parte aún del discurso social argentino. Me interesa particularmente en este artículo interrogar algunos aspectos que aparecen ligados en las respectivas representaciones. 1)

en aquello que ha tenido lugar. Pero por otra parte, el recuerdo y la memoria pueden considerarse, en otras circunstancias, como un trabajo, como una tarea o un deber frente al olvido”. Gabriel Aranzueque, “Entrevista con Paul Ricœur: memoria, olvido y melancolía.” *Revista de Occidente* 198 (1997): 105–21.

⁷ “Con el legado político del cine militante, las películas de los ochenta (...) respondiendo a una demanda identitaria también encontraron una función política: esclarecer hechos recientes escamoteados por la historia oficial, denunciar las injusticias y entregar alegorías nacionales. (...) El cine se dedicó a concientizar y sus historias quedaban subordinadas a una moraleja ya conocida de antemano.” Aguilar, *Otros mundos*, 137.

⁸ Sobre los usos de la alegoría en la literatura latinoamericana postnacional, véase el proyecto de tesis doctoral de Alejandra Bernal Rodríguez, *Alegorías postnacionales: reconfiguraciones simbólicas y materiales en seis novelas latinoamericanas* (Universidad de Ottawa, 2015), y de la misma autora “Imaginario alegórico y campo afectivo transnacional en ‘El fin de la locura’ de Jorge Volpi y ‘Arrecife’ de Juan Villoro”, en *Mexican transnational cinema and literature*, editado por Maricruz Castro Ricalde, Mauricio Díaz Calderón y James Ramey (Oxford: Peter Lang, 2017), 33–47.

¿De qué manera se entrelazan memoria individual y memoria colectiva⁹ en la investigación sobre el pasado? 2) ¿Cómo reconfiguran sus identidades los sujetos/protagonistas a través de la indagación del pasado? o, dicho de otro modo, ¿cómo la representación de los recuerdos propios y de los otros, con los que se reconstruye el pasado, permite a los sujetos modificar, completar o resolver nudos conflictivos del pasado y reconfigurar sus identidades? y, 3) ¿cómo la utilización del discurso alegórico en estas dos obras reproduce o modifica la función política que adquirió el tropo en el contexto de los primeros años de redemocratización¹⁰. Si las alegorías construidas por *El secreto y sus voces* y *EL SECRETO DE SUS OJOS* remiten a la construcción de un imaginario de la nación y a la producción de subjetividades, conviene interrogarse entonces ¿qué imagen de la nación vehiculan sus relatos y qué sujetos para esa nación proponen esas producciones.

Acerquémonos a los textos:

En la novela de Gamerro, como se recordará, el narrador personaje Felipe Félix¹¹, “el Fefe”, vuelve a su (ficticio) pueblo de infancia, Malihuel, después de veinte años de ausencia, para investigar la desaparición de Dario Ezcurra ocurrida el 25 de febrero de 1977 (en plena época de dictadura). Para evitar sospechas entre los habitantes acerca de sus verdaderas intenciones, usa como estratagema la escritura de una novela policial sobre “un crimen perfecto en un pueblo pequeño donde todos se conocen”. Poco a poco va reuniendo testimonios, relatos, voces contradictorias con las que va armando o reconstituyendo la historia. La investigación resulta agobiante y compleja pero el narrador termina por conocer en detalle las circunstancias del crimen y la implicación que tuvieron en él muchas personalidades del pueblo. Pero ade-

⁹ Respecto a la noción de memoria colectiva nos inspiramos en el libro de Maurice Halbwachs (1968), pero la relativizamos con las reflexiones de Joël Candau: “la facultad de la memoria es individual. La memoria colectiva solo existe como representación (...). Sin embargo los individuos se imaginan que comparten cierta memoria común (...) El concepto de memoria colectiva es útil para la descripción de una hipotética comunidad de recuerdos.” Joël Candau, *Memoria e Identidad* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2008).

¹⁰ Al respecto, dice Aguilar, *Otros mundos*, 137: “superpuestas al legado del cine político, se encuentran las películas de los 80, que respondiendo a la demanda identitaria, también encontraron una función política: esclarecer los hechos recientes escamoteados por la historia oficial, denunciar las injusticias y entregar alegorías nacionales (...) el cine acompañó el proceso de democratización que se inició en 1983 y se dedicó, dicho en una palabra, a concientizar.”

¹¹ El nombre Felipe, dice el narrador-personaje, le viene de la historieta *Mafalda*, que su madre “algo boba” le pedía siempre que le explicara, y Félix por el apellido del hombre que ampara y protege a la madre e hijo natural luego que los padres de esta última le exigen hacer su vida lejos del pueblo.

más, en su investigación el Fefe descubrirá que es hijo natural del personaje sobre el que investiga¹²; lo que lo convierte en un hijo de desaparecido.

Un enfoque similar respecto a un crimen del pasado lo asume la película *EL SECRETO DE SUS OJOS*, donde también, a pesar de todas las trabas y complicaciones, la investigación logra tener éxito. En la película, el personaje investigador, Benjamín Espósito, primer secretario de un juzgado de instrucción federal, recientemente jubilado, también se encuentra en instancias de escribir una novela. Lo hace a partir de los recuerdos de su participación en una investigación judicial que después de muchos años aún lo atormenta: se trata de la violación y asesinato de una mujer: Lilita Colotto, ocurrido en Buenos Aires veinticinco años antes: el 24 de junio de 1974¹³. La historia del caso criminal está narrativamente vinculada con una historia personal: un amor no declarado por su jefa en el juzgado, la doctora Irene Menéndez Hasting. Estas dos historias, la personal y la de la causa criminal, avanzan trenzadas en una estructura de montaje alternante entre el presente y el pasado, gracias a la cual el espectador va descubriendo la corrupción del aparato jurídico y las instituciones del estado argentino, responsables de la impunidad de este crimen, en el preludio de la última dictadura. La película presenta dos finales: en el primero, Benjamín después de seguir las muchas peripecias y contrariedades de la “causa Colotto” logra dar con el paradero del asesino (encerrado en una cárcel clandestina por el marido de la víctima del crimen). De esta manera, puede concluir su “novela-memoria”, cuyo contenido, a esas alturas del relato, ya no remite al pasado sino que coincide temporalmente con la acción¹⁴. Tras el desenlace de la intriga policíaca se produce el segundo final, el de la intriga amoroso-sentimental, presentado como un epílogo feliz en el

¹² Sobre la recepción de esta novela respecto a la memoria y a la verdad, remito a una reseña en el diario *La Nación* del 24 de noviembre del 2002. Para la autora, Sylvia Saítta, la novela muestra: “la certeza de que a través de los relatos de victimarios, testigos y protagonistas, la verdad puede ser restituida. Y también la certeza de que si la verdad se repone, ciertas formas de justicia son posibles porque los testimonios llenan, de una manera, el vacío legal producido por la ausencia de un Estado de derecho y, a su vez, restituyen filiaciones escamoteadas e identidades falsas.” Sylvia Saítta, “Complicidad de silencio”, *La Nación, Suplemento “Cultura”* (24 de noviembre de 2002).

¹³ La precisión de las fechas y horas forma parte del modelo discursivo de los casos judiciales a los cuales recurre con frecuencia el género policial.

¹⁴ Al hacer coincidir el relato con el presente de la acción, (que se sitúa en el año 1999, en las postrimerías del gobierno de Carlos Menem –volveremos sobre el anclaje temporal más adelante–), se produce en el filme una sustitución del impulso narrativo de retrospectiva a favor del impulso de prospección. Esto crea un efecto político de actualización del pasado y prepara el terreno para la emergencia de un sujeto renovado con proyección al futuro.

que Benjamín aparece sanado de los traumas del pasado. Ya puede ir a visitar la tumba de su amigo asesinado por error cuando el buscado era él (gesto incapaz de realizar en todos esos años), y sobre todo empezar una relación amorosa con Irene después de muchos años en suspenso.

En las dos obras comentadas, pues, las investigaciones consiguen los objetivos deseados y se inscriben en el contexto de las producciones que, como estrategia narrativa y política, reutilizan los modelos de investigación (policial o periodística) en una perspectiva de denuncia y de reparación. Los dos relatos hacen reemerger situaciones del pasado que habían sido suprimidas de la historia: causas sobreesididas y archivadas arbitrariamente que el investigador hace que se vuelvan a abrir, como en *EL SECRETO DE SUS OJOS*; casos que no se quieren recordar que son reexaminados por la investigación, como en *El secreto y sus voces*. Las dos obras comentadas, además de referirse respectivamente a crímenes impunes cometidos en el pasado (1974 la película y 1977 la novela), construyen sus tramas a partir de la figura de un personaje central que, en actitud de rememoración personal, lleva a cabo una investigación para descubrir la identidad del asesino, entender las circunstancias del asesinato y, en la medida de lo posible, aplicar o hacer aplicar la justicia. Las referencias a elementos del género policial son explícitas desde los títulos¹⁵ y los *incipits* de cada relato. Pero más que referir a los policiales clásicos donde domina la racionalidad y la deducción, en un mundo ordenado y escéptico, “fetiches de la inteligencia pura”, como los llama Ricardo Piglia,¹⁶ se emparentan más bien con la tradición del género negro (la *série noire* francesa y el *thriller* social norteamericano). Tradición que nos presenta generalmente una sociedad moralmente degradada¹⁷, donde el sistema judicial es corrupto, y ha dejado de ser el garante de la Ley, la verdad o la justicia. Éste, justamente, aparece en las obras que analizamos como la instancia planificadora y ejecutora de los crímenes¹⁸. Pero es también por los métodos de llevar la in-

¹⁵ A través de las connotaciones del operador semántico “secreto”, que connota una enigma por resolver y las prácticas de ocultamientos y silencios propios de este tipo de los relatos de investigación o policíacos.

¹⁶ Daniel Link, comp., *El juego de los cautos: literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James* (Buenos Aires: La marca, 2003).

¹⁷ El *crook story* cinematográfico, una de las manifestaciones del policial, “mostraba la sociedad como un escenario oscuro violento, impredecible y moralmente turbio”. Aguilar, *Otros mundos*, 125.

¹⁸ Hablando de las posibilidades del género policial en Argentina, dice Gamero: “un policial nacional no podría prescindir (...) de un dato obvio: baste revisar el pasado próximo –y sus diversas continuidades– para constatar que en este país son las fuerzas de seguridad aquellas

investigación por lo que estos relatos se apartan del policial clásico, ya que en ellos la investigación, por encima del conocimiento empírico y la exactitud del cálculo, aparece guiada muchas veces por la intuición, la improvisación, hace intervenir la pasión¹⁹ y no está exenta de errores²⁰.

Ambas obras fueron producidas en el contexto de las tensiones discursivas que definen el discurso social argentino de la primera década de los años dos mil, donde según Hortiguera,

se manifiestan disputas y pactos ideológicos diferentes de los que se sustentaron en los primeros años de la transición democrática argentina, cuya teoría de los dos demonios clausuró en cierta medida la posibilidad de narrar las vicisitudes de los acontecimientos sociales y políticos de los años 70.²¹

En efecto, las narraciones que se referían al pasado principalmente estaban centradas en el período de la dictadura, y la gran mayoría no ponía en cuestionamiento que lo ocurrido en el país era el resultado de una confrontación entre extremismos de izquierda y derecha (los dos demonios) que dejaba a una población civil inocente atrapada entre dos fuegos. Las dos obras comentadas se sitúan a contracorriente de esa perspectiva. *EL SECRETO DE SUS OJOS* ancla la ficción en los años anteriores del llamado Proceso de Reorganización Nacional, descentrando la mirada histórica sobre la dictadura de la filmografía argentina reciente (Hortiguera); buscando una reflexión sobre los abusos del poder y sus consecuencias no sólo en épocas de dictadura sino también de democracia antes y después de las juntas militares.

Por su parte, la novela *El secreto y sus voces* pertenece a un *corpus* restringido de novelas que ofrecen una perspectiva crítica de “la teoría de los dos

que se identifican con lo más sórdido del crimen y la corrupción, y que su compromiso no es con el esclarecimiento desinteresado sino más bien con el ocultamiento deliberado”. María Stegmayer, “Acerca de los usos estratégicos del policial en ‘El secreto y las voces’ de Carlos Gamero”, *Anclajes*, Vol. 14, Núm. 2 (2010): www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-46692010000200005.

¹⁹ Por ejemplo: la pasión por el fútbol del asesino de Liliana Colotto, el alcoholismo como pasión de Pablo Sandoval, el amor de Benjamín por Irene, etc.

²⁰ En *EL SECRETO DE SUS OJOS*, por ejemplo, el cateo ilegal de la casa de la madre del asesino, que siendo en sí una pista que resulta a la postre eficaz está llena de torpezas por parte de los investigadores, al punto que puede ser leída como una parodia del modelo de los grandes detectives tales como Perry Mason o Napoleon Solo, que son evocados en los diálogos de esta secuencia.

²¹ Hugo Hortiguera, “Políticas del recuerdo y memorias de la política en *EL SECRETO DE SUS OJOS* de Juan José Campanella”, *Ciberletras* 31 (2013): www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/hortiguera.htm.

demonios” y hace emerger algo que todavía era nuevo en los debates: la responsabilidad de la sociedad civil en los crímenes de la dictadura.

Pero la articulación política de estas dos obras, (como muchas producciones de postdictadura), está en buena parte basada en una lectura alegórica de la historia. El componente ideológico de la construcción alegórica apunta a cohesionar la memoria colectiva de la audiencia aludiendo a la experiencia común de un pasado marcado por el terrorismo de Estado. La tradición de los relatos policiales y de investigación, en su variante del género negro, es principalmente el “modelizador genérico” de esta construcción.

La referencia al espacio político nacional se realiza en *El secreto y las voces* por la extrapolación de lo que ocurre en Malihuel a toda la nación. La evocación remite a un estado de la colectividad cuyas relaciones sociales están marcadas por la traición, la falta de solidaridad, el chisme, el interés personal, la cobardía, la manipulación, un estado de la colectividad, en fin, que describe, en palabras del narrador, “un mausoleo de miserias morales”.

En *EL SECRETO DE SUS OJOS*, la alegoría funciona a través de las alusiones, durante todo el filme, a la tecla de la letra A (de Argentina) atascada en la máquina de escribir, o en la escena final de la prisión clandestina que nos presenta a tres personajes en situación de encierro confrontando en silencio sus historias personales; tres personajes que corresponden al Represor, la Víctima, y el Representante de la Justicia, enfrentando sus pasados respectivos que son también los de toda una nación. Estos son los indicios más evidentes que explicitan el procedimiento alegórico sobre el que están contruidos estos relatos. Esos signos apelan a ser leídos en relación al referente de la nación y de la colectividad nacional. De alguna manera, se verifica acá la conocida afirmación de Jameson²² sobre las “alegorías nacionales”, si aceptamos despojarla de cierta lógica esencialista que subyace en la perspectiva del teórico al hacer de la categoría un rasgo exclusivo de identidad de la literatura del Tercer Mundo: “la historia de los destinos individuales privados es siempre una alegoría de las situaciones públicas en disputa en la historia y las sociedades del Tercer Mundo.”²³

Desde su impulso retrospectivo, propio de la facultad del recuerdo al que se libran los personajes principales, ambas obras concuerdan en una valoración disfórica de la nación: traiciones, asesinatos, desapariciones, tortura,

corrupción, pero en su componente prospectivo, desde el momento en el que los relatos coinciden con el presente de la acción y preparan el terreno para la emergencia de un sujeto renovado con proyección al futuro, las obras ofrecen perspectivas ideológicas distintas: esto se puede analizar en términos de la construcción de sujeto que ambas obras proponen.

La construcción del sujeto

Aunque *El secreto y las voces*, al subrayar la responsabilidad de la sociedad civil en los secuestros, asesinatos y desapariciones ocurridos en Argentina durante la Guerra Sucia, se distancie de la tesis dominante de “los dos demonios” y elabore un juicio demoledor sobre la imagen de un pueblo (o de una nación) que hasta entonces era entendido como “el testigo inocente” de una confrontación de extremismos, la novela reconstruye al final otro discurso del que parecía haber intentado distanciarse en el desarrollo del relato (me refiero a cierto tono irónico que toma el narrador respecto a los lugares comunes del discurso militante de Derechos Humanos (DDHH) encarnados en el personaje del profesor Gagliardi). La novela termina con un final abierto desde el punto de vista de la acción narrativa, pero más bien concluyente desde el punto de vista político, al proponer como solución al problema de una justicia fallida la adhesión al discurso militante sobre DDHH (más dialéctico que « dialógico », según la noción bajtiniana). El sujeto de la investigación, al saberse hijo de un desaparecido y conocer la identidad del autor material del crimen, plantea explícitamente un programa detallado de acción política. La novela contribuye de esta manera a la constitución de un sujeto social²⁴, propuesto como instancia que da sentido a la identidad colectiva a la cual parece adherirse de manera no problemática la identidad personal.

–La historia sigue pero no acá –dice Fefe a su amigo Guido hacia el final de la novela.

–¿Sigue cómo? –pregunta Guido.

–Greco. Voy a denunciarlo para que aparezca en todas las listas de represores. Voy a ponerme en contacto con HIJOS de Buenos Aires y Rosario. Porai le podemos organizar un escrache. Eso para empezar. Si aparece algún resquicio legal para acosarlo pongo a trabajar a mi abogado. Datos no me faltan ahora. Haría lo mismo con Neri y Rosas Paz, pero los hijos de puta se murieron antes. En fin. Aprenderé sobre la marcha. No es fácil a mi edad, enterarte que sos hijo de desaparecidos. (260)

²² Frederic Jameson, “Third world in the era of multinational capitalism”, *Social Text* 5 (1986).

²³ Citado en Ana Amado, *La imagen justa: cine argentino y política (1980–2007)* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 34.

²⁴ Este sujeto social queda explicitado además con la mención a la agrupación H.I.J.O.S.: hijos e hijas por la identidad contra el olvido y el silencio.

En Fefe se produce pues un trabajo de memoria como actividad reparadora que incide en la construcción de una identidad personal proyectada al futuro bajo el impulso solidario. Su identidad, que al inicio de su investigación es como dice Maria Stegmayer “experimentada menos como plenitud de sentido que como ruina”, lo que explica que “su propia vida revista una condición espectral”, termina reinsertada en redes de sociabilidad, reconstituyendo en la referencia a la agrupación HIJOS un imaginario de resistencia al poder. De esta manera la memoria se adhiere a la función cohesionadora de la “alegoría nacional” en la representación de una colectividad que remite esperanzadamente a una ética de justicia y reparación.

No es el caso del filme *EL SECRETO DE SUS OJOS*, donde los sujetos recurren o bien a una memoria melancólica²⁵, como el marido de la víctima que es incapaz de hacer el duelo del pasado, se encierra en los recuerdos y termina realizando un acto irracional que sólo tiene sentido en su universo privado; o a un trabajo de memoria dinámico como el de Benjamín que, aunque contribuye, gracias a la investigación para su novela-memoria, a echar luz sobre aspectos siniestros del pasado argentino, concluye anulando todo significado colectivo a los esfuerzos desplegados, ya que opta por una resolución personal del trauma, y no se relaciona con ningún tipo de construcción de subjetividad social ni de compromiso en el ámbito público.

Por medio de la representación de Benjamín indagando el pasado para escribir su novela/memoria que le permite revisar su relación amorosa frustrada y al mismo tiempo retrotraer al presente aspectos siniestros del pasado argentino, el filme le otorga a la historia de un caso individual una dimensión que engloba a toda la sociedad argentina, gracias a lo cual sugiere el paso de la memoria individual a la memoria colectiva, es decir, al de una represen-

²⁵ Según Freud, “la melancolía describe una incapacidad de liberarse de la pérdida. El sujeto activa una identificación con el objeto perdido, objeto de deseos inalcanzados que no le permite el desarrollo personal. El ‘yo’ se convierte en el objeto mismo de la pérdida. En situación melancólica no terminamos nunca de llorar por nuestra propia pena. Nuestra libido es incapaz de orientarse en otra dirección que no sea la del objeto perdido que empieza a formar parte de nosotros mismos. Nuestros deseos son incapaces de investir en otro objeto y la pérdida nos obsede. Se trata pues de una fijación que mantiene el duelo en suspenso en un miedo engeguacedor que resiste a aceptar que no se podrá estar nunca más con el objeto de deseo perdido. El duelo, al contrario, supone una superación de la pérdida, que desde ese momento queda asimilada y no es más traumatizante. La separación entre el ‘yo’ y el objeto perdido ha sido efectuada por la libido que puede ser investida en un nuevo objeto de deseo que no está marcado con el recuerdo devastador de la pérdida, ni del miedo invasor de no poder jamás estar en relación con lo que se ha perdido”.

tación compartida del pasado donde los espectadores pueden reconocerse²⁶. Aun no siendo la violación y asesinato de Liliana Colotto un crimen directamente político, el desarrollo de la historia vincula al asesino Isidoro Gómez a esta esfera de lo político al representarlo como parte del aparato de seguridad de la presidenta Estela Martínez de Perón, y luego al vincularlo a la red de grupos paramilitares que empezaban a actuar bajo el alero del estado en la Argentina anterior al 76. Con el caso de Isidoro Gómez se alude así no sólo a la práctica estatal de liberar a delincuentes para ocuparlos en la llamada lucha antisubversiva²⁷, sino también a la impunidad que legitimaron las Leyes de Punto Final, Obediencia debida y, posteriormente, los indultos de individuos condenados por violaciones a derechos humanos. La película, de esta manera, parece posicionarse claramente en una perspectiva memorialística de denuncia de esas prácticas. La memoria aquí correspondería a lo que Todorov llama “uso ejemplar de la memoria”: en el cual, “el caso singular del pasado se presenta como un modelo que sirve para comprender situaciones nuevas (...), el recuerdo se abre a la analogía y a la generalización, y desde él se construye un *exemplum* para extraer una lección”, pasando del ámbito de lo privado y del enclaustramiento en el pasado al ámbito de lo público. De esta manera, según Todorov, el pasado se convierte en principio de acción para el presente.²⁸ En el extremo opuesto a esta actitud de memoria ejemplar y como complemento de la representación que hace el filme de la memoria, aparece el personaje de Ricardo Morales presentado como contra modelo de un trabajo liberador de la memoria. Si Benjamín parece desarrollar una relación dinámica con sus recuerdos, Morales se aísla, se encierra literalmente en el pasado. En Benjamín el resultado del recorrido por el pasado es el de “sanación”.²⁹ Y la modificación, hacia el final del filme, de la palabra Temo, que escribe en duermevela al principio, por la frase TeAmo, gracias a la incor-

²⁶ Con Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria* (Barcelona: Paidós, 2000), 51, es útil recordar aquí que “la representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual –la persona está hecha de sus propias imágenes acerca de sí misma– sino también de la identidad colectiva” y que, como dice Maurice Halbwachs, “no recordamos solos sino con la ayuda de los recuerdos de los otros. Por otra parte nuestros supuestos recuerdos son tomados prestados de relatos recibidos de prójimos” (mi traducción). Comentado por Paul Ricœur, “Passé, mémoire et oubli”, en *Histoire et mémoire*, ed. por Martine Verlhac (Grenoble: Centre Regional de Documentation Pédagogique de l’Académie de Grenoble, 1998), 33.

²⁷ Lucha dirigida por José Lopez Rega, Ministro de Bienestar social que durante el gobierno de Estela Perón crea la Triple A.

²⁸ Todorov, *Los abusos de la memoria*, 30–1.

²⁹ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*.

poración de la A entremedio, sintetiza bien la transformación del personaje, al mismo tiempo que se indica simbólicamente la recuperación de la tecla A, ausente o rota, de la máquina de escribir, como recuperación del eslabón perdido del pasado. Morales, al contrario, se ha quedado fijo en el tiempo, en estado de melancolía, incapaz de hacer el duelo. “Es como si la muerte de la mujer lo hubiera dejado ahí, detenido, eterno” dice Benjamín refiriéndose a él.

Al construir una cárcel privada y clandestina donde aplica la condena a prisión perpetua al violador y asesino de su mujer Isidoro Gómez, Morales no solo reproduce un gesto transgresor y monstruoso que atenta contra la vida como aquél del que fue víctima su mujer y él mismo, sino que además obstaculiza el carácter ejemplar –y por ende social– que puede tener la memoria. Estamos frente a lo que Todorov llama la “memoria literal”. En este caso,

El suceso (...) [ese] segmento doloroso del pasado (...) es preservado en su literalidad (...) permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de sí mismo (...) descubro a todas las personas que puedan estar vinculadas al autor inicial de mi sufrimiento y las acoso a su vez, estableciendo además una continuidad entre el ser que fui y el que soy ahora (...) y extendiendo las consecuencias del trauma inicial a todos los instantes de la existencia.³⁰

En el filme, el impartimiento personal del castigo, por el que se busca corregir el olvido y la impunidad, está lejos de las funciones que debe cumplir la justicia dentro de una colectividad. Es justamente la “des-individuación” del acontecimiento singular, según Todorov, lo que permite el advenimiento de la Ley. Por otra parte, al infligir cadena perpetua e incomunicación absoluta al criminal, Morales se inflige a sí mismo una condena a vivir sin ningún contacto con el mundo social. Con todos estos datos resulta evidente que Morales no está presentado durante el desarrollo del filme como figura de identificación para los espectadores. Es una figura inspiradora de admiración y de compasión, pero siempre desde una percepción que hace de él un “otro”, un sujeto esencialmente distinto.

Sin embargo, hacia el final y de manera paradójica, el aparato enunciativo del filme establece, como lo ha notado Ana Moraña, una relación de empatía respecto al gesto de Morales³¹, y en la resolución final a pesar de que la mos-

³⁰ Todorov, *Los abusos de la memoria*, 30–1.

³¹ Según esta crítica “La resolución final de la historia en la novela y en la película le dice al espectador que quizás los familiares de las víctimas tienen derecho a procurarse la justicia por su propia mano.” Ana Moraña, “Memoria e impunidad a través del imaginario cinematográfico: LA MUJER SIN CABEZA (Lucrecia Martel, 2008) y EL SECRETO DE SUS OJOS (Juan José Campanella, 2009)”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXXVII, Núm 73 (2011): 377–400, aquí 384.

tración subraye el aspecto aberrante y horroroso del mismo, el espectador “siente que no hay manera de culpar al familiar de la mujer violada y muerta”. De acuerdo a Moraña,

la película termina (...) proponiendo una solución escalofriante: si no hay manera de hacer justicia a través de la ley, alguien podría considerar la vuelta a la justicia de ‘ojo por ojo, diente por diente’(...). Esto plantea un problema real, no solo ético: las víctimas y sus familiares (...) pasan de ser tales a ser victimarios.³²

A mi juicio, el filme no condena el acto de Morales, pero tampoco lo propone como alternativa viable ante la inacción de la Justicia sino para indicar el extremo al que puede llegar una sociedad en donde se ha impuesto la impunidad y en la cual las instituciones ya no responden a las expectativas de la colectividad. A través del personaje y de su gesto, el filme expone el tipo de subjetividades que produce una sociedad deteriorada éticamente “regid(a), según Hortiguera, por un impulso amnésico y monstruoso”³³. En este sentido el imaginario alegórico de la película opera como herramienta crítica, pero no se vincula a una perspectiva optimista para construir un sujeto social proyectado a la acción, como en el caso de la novela de Gamerro.

A mi juicio la película confronta a los espectadores a una situación límite y puede incluso introducirlos en el espacio irracional de la fascinación o goce perverso de la venganza propio del melodrama y del género policial que usa, y que, como ha notado Gramsci “condiciona a los consumidores a albergar una serie de fantasías respecto al castigo de los malvados por los males sufridos”. El gesto de Morales remueve estos deseos básicos instintuales de venganza personal en el espectador, que puede quedar reconfortado a pesar de lo monstruoso y violento del gesto, aunque sea provisoriamente.

Pero de efectos más perniciosos desde el punto de vista político es la representación de la reacción de Benjamín ante el descubrimiento atroz de la cárcel clandestina. Este hombre que ha sido parte del aparato judicial y que

³² Ana Moraña, “Memoria e impunidad a través del imaginario cinematográfico”, 387.

³³ Hugo Hortiguera, “Políticas del recuerdo y memorias de la política en El secreto de sus ojos de Juan José Campanella”, *Ciberletras* 31 (2013), www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/hortiguera.htm.

durante todo el relato nunca ha dejado de creer en él y en las instituciones³⁴ y que, como Irene, no pone en duda la Justicia y respeta la Ley, este sujeto, en suma bastante subjetivado por los mecanismos del poder, termina silenciando y encubriendo la venganza de Morales y, por lo mismo, haciéndose cómplice de ese acto ilegal. La empatía que establece el relato con el ahora carcelero Morales se consigue gracias a la construcción filmica de la perspectiva subjetiva de Benjamín. Todas las escenas del descubrimiento de la cárcel clandestina están filmadas desde esa posición espectral preconstruída por el filme, para que el espectador comparta el punto de vista de Benjamín y quede condicionado, si no a justificar el acto (ilegal) de Morales, sí a entenderlo y a encubrirlo como hace el personaje. La “visión con” Benjamín, y el sintagma entre paréntesis (*syntagme en accolade*) –según la terminología propuesta por Metz³⁵– (una serie de planos subjetivos que más que organizarse en una perfecta cronología, tienden a la construcción de un concepto o una idea), ocurren cuando Benjamín, de regreso en auto a Buenos Aires, decide dar media vuelta para volver a la casa de Morales de donde éste lo ha echado. En ese momento un desfile de imágenes del pasado se le repiten en su cabeza y en la pantalla. Primero aparece el cadáver desnudo y ensangrentado de Liliana. Luego, y significativamente por primera vez en el film, Isidoro Gómez en el acto de violar y golpear salvajemente a su víctima; aparecen luego los planos donde lo vemos confesando arrogante el crimen, haciendo alarde de su virilidad, gritando fuera de sí cómo violó a la víctima, y nuevamente el plano del cadáver ensangrentado de Liliana. Entrelazadas a estas imágenes aparecen las del apesadumbrado marido sentado frente al terminal de trenes esperando encontrarse con el asesino. Este montaje de imágenes que pasan rápidamente una tras otra, en una especie de repaso del film, actualiza el crimen y conmina al espectador a no olvidar ni su monstruosidad ni a su autor, como tampoco el sufrimiento de las víctimas (la mujer violada y su marido). Por eso cuando el prisionero aparece implorando que por lo menos le dirijan la palabra, ya el espectador está ganado para la causa de Morales.

³⁴ Recordemos que a diferencia de lo que ocurre en *El secreto y sus voces*, donde el personaje narrador constantemente reflexiona, interpreta y comenta políticamente los acontecimientos, en *EL SECRETO DE SUS OJOS*, el protagonista Benjamín no hace comentarios o reflexiones directamente políticas y la mayor parte de las veces se explica las arbitrariedades, de las que es testigo y víctima, como consecuencias de conflictos personales. A pesar de reconocer la corrupción y los corruptos, los personajes de Benjamín, Pablo e Irene son sujetos respetuosos del orden institucional.

³⁵ Christian Metz, *Essais de la signification au cinéma* (París: Klincksieck, 1971).

La mirada de Benjamín en silencio, su gesto de retroceder cuando el asesino quiere tocarlo a través de los barrotes (1), aunque subrayan su espanto ante la escena que está presenciando, indican también su indiferencia ante la súplica del asesino.



Fig. 1: Fotograma 1

De una manera primitiva y literal la escena se hace eco del lema que circula en el discurso social argentino “ni olvido ni perdón”, cuyo sentido político, claro está, no apela al acto de revancha como el que sugiere la escena. Benjamín sale de esa cueva oscura que es la cárcel de Morales decidido a silenciar el acto criminal que acaba de presenciar.

Es este sentido, para Hortiguera el filme “termina por escenificar un lado oscuro e indecible de la sociedad argentina” cuyo “final nos habla de bancarrotas y deterioro moral y legal en que habría entrado la comunidad toda”.³⁶

El fin de la secuencia es seguido por un largo fundido negro de varios segundos que contrasta con un primer plano de flores rojas con la que empieza la secuencia epílogo. Un *travelling* hacia atrás nos descubre un cementerio, extraordinariamente iluminado y blanco (2) que, paradójicamente, parece un lugar de luz y de vida por oposición al lugar de encierro y de muerte donde se queda Morales con su víctima. Esta expresiva puntuación con que se separa el epílogo del resto del filme marca el quiebre de la focalización en las dos tramas (la personal y la política). Benjamín, y la película con él, claramente ha optado por concentrarse en su historia personal. Todos sus gestos, como el de recogimiento frente a la tumba de su amigo, cobran sentido solo para su mundo íntimo y privado. La vinculación con el contexto ha quedado cortada como trama explicativa.

³⁶ Hortiguera, “Políticas del recuerdo y memorias de la política.”



Fig. 2: Fotograma 2

Si bien la película articula desde la perspectiva crítica de las alegorías nacionales un estado desolador de la colectividad, no construye un héroe positivo que se vincule o se comprometa con el devenir social. Los sujetos quedan en *EL SECRETO DE SUS OJOS* redefinidos en sus propios universos singulares (Benjamín reconectado libidinalmente con la existencia, Morales fijado en su castigo privado y preso en su cárcel de melancolía). Los dos personajes son tal vez muestras de las subjetividades que produce la sociedad retratada en la película.

Benjamín resuelve su historia individual, a la que le da un carácter privado, y clausura toda relación con el espacio público, actitud bien marcada iconográficamente en el plano final de la película con esa puerta que se cierra e impide que la cámara siga avanzando (3).

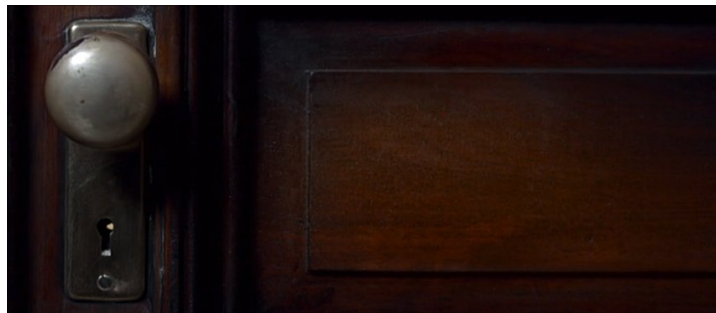


Fig. 3: Fotograma 3

Imagen de cierre y de clausura que tiene como correlato el plano de Benjamín pocos minutos antes cosiendo las hojas de su novela, como hacía Pablo con los expedientes para archivar (4).



Fig. 4: Fotograma 4

El gesto nos indica que la novela, que contiene el secreto de la cárcel clandestina, también quedará archivada y silenciada.

La opción que maneja Benjamín es la del encubrimiento del crimen y del olvido. El filme deja un gran conflicto abierto en el plano del retrato que hace de la colectividad representada por Benjamín y Morales, y deja sin resolución los temas de la impunidad, de la justicia y la reparación de las víctimas.

Investigación y archivos: tendencias del documental

La paradoja de la investigación en el cine documental de Fernando Solanas	159
Christian von Tschilschke	
Investigando a papá	173
Un análisis del documental DESOBEDIENCIA DEBIDA de Victoria Reale (2010)	
Victoria Torres	
Entre lo oficial y lo maldito.	185
Sobre la investigación cinematográfica en TIERRA DE LOS PADRES de Nicolás Prividera	
Silvia Schwarzböck	
Pasado, historia y primera persona	199
El uso del archivo en FOTOGRAFÍAS de Andrés di Tella	
Agustín Díez Fischer	
Reconstrucción épica, poesía digital y material de archivo	213
PERÓN, SINFONÍA DEL SENTIMIENTO de Leonardo Favio	
Wolfgang Bongers	

La paradoja de la investigación en el cine documental de Fernando Solanas

Christian von Tschilschke (Siegen)

RESUMEN: La investigación es uno de los procedimientos más fundamentales del documental como género o modo de representación cinematográfica. Como tal se mueve inevitablemente entre el polo de descubrir lo que hasta entonces había sido ignorado o escondido y el polo de comprobar la veracidad o exactitud de algo conocido. A veces, sin embargo, estas actitudes generalmente opuestas, de las cuales cada una tiene sus propias implicaciones éticas y estéticas, se combinan hasta confundirse de manera más o menos paradójica. En el ámbito del documental argentino contemporáneo, uno de los casos más llamativos a este respecto es la serie de documentales sobre Argentina rodados por Fernando Solanas durante la primera década del siglo XXI. Dentro de este proyecto investigador que podría catalogarse como cinematográficamente ambicioso y a la vez políticamente controvertido destaca la célebre trilogía compuesta por *MEMORIA DEL SAQUEO* (2004), *LA DIGNIDAD DE LOS NADIES* (2005) y *ARGENTINA LATENTE* (2007), considerada por el mismo Solanas como el “equivalente de un ensayo de investigación, sociológico, histórico y político”. En ella su autor indaga, como es bien sabido, desde las posibles causas del desastre hasta las potencialidades de reconstrucción del país en el marco de la crisis económica, política y social que azotó a Argentina en el año 2001. Valiéndose de ejemplos extraídos principalmente de estas tres películas, el artículo analiza las tensiones que resultan de un proceso de investigación documental que oscila paradójicamente entre descubrimiento y comprobación.

PALABRAS CLAVE: Solanas, Fernando Ezequiel (Pino); cine argentino; cine documental; investigación; Memoria del saqueo (2004); La dignidad de los nadies (2005); Argentina latente (2007)

Las dos lógicas de la investigación

Independientemente de cuál sea la opinión que uno pueda tener sobre Fernando Solanas y sus filmes parece justificado concederle un lugar importante como representante destacado y polifacético del paradigma de la investigación desde hace casi cuatro décadas, desde el hito del cine de denuncia, *LA HORA DE LOS HORNOS* realizado con Octavio Getino en 1968, pasando por sus filmes de ficción de los años 80, *EL EXILIO DE GARDEL (TANGOS)* (1985) y *SUR* (1988), hasta sus documentales más recientes de los años 2000, desde *MEMORIA DEL SAQUEO* (2004) hasta *LA GUERRA DEL FRACKING* (2013).

Si bien es verdad que el paradigma de la investigación no se limita de ninguna manera a los géneros de la no ficción, ciertamente es uno de los procedimientos más fundamentales del documental como género o modo de representación cinematográfica. Como tal se mueve inevitablemente entre el polo de descubrir, de sacar a la luz, lo que hasta entonces había sido ignorado, escondido, invisible o tabú y el polo de demostrar y de comprobar la veracidad o exactitud de algo ya conocido, de una tesis o hipótesis. A veces, sin embargo, estas actitudes o lógicas generalmente opuestas, la ‘lógica del descubrimiento’ y la ‘lógica de la demostración’, se combinan hasta confundirse la una con la otra de manera más o menos contradictoria o aún paradójica.

En el ámbito del documental argentino contemporáneo, uno de los casos más llamativos a este respecto es la serie de documentales sobre Argentina rodados por Fernando Solanas durante la primera década del siglo XXI. En el marco de este proyecto investigador que podría clasificarse como cinematográficamente ambicioso y a la vez políticamente controvertido destaca la trilogía formada por *MEMORIA DEL SAQUEO* (2004), *LA DIGNIDAD DE LOS NADIES* (2005) y *ARGENTINA LATENTE* (2007) ya ampliamente comentada por la crítica.¹ En ella su autor indaga, como es bien sabido, desde las posibles causas del desastre hasta las potencialidades de reconstrucción del país en el marco de la crisis económica, política y social que azotó a Argentina en el año 2001. El mismo Solanas considera su trilogía como el “equivalente de un ensayo de investigación, sociológico, histórico y político” y añade:

Esos ensayos, para que le interesen a la gente, tienen que tener la virtud de descubrir. De dar a conocer zonas del país, y, en este caso [el caso de *ARGENTINA LATENTE*], de la ciencia, la técnica y la creación, que el argentino común y las nuevas generaciones no conocen. De descubrir eso con emoción. Y al

¹ Véanse, entre otros, los siguientes estudios: Pablo H. Lanza, “De imágenes, poesía y obras abiertas: las reflexiones de Fernando ‘Pino’ Solanas”, en *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1969–2009)*, ed. por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Buenos Aires: Nueva librería, 2011), 121–7; Anne Lakeberg, “Transformaciones de lo político en el documental argentino: representaciones de pueblo y poder en *Memoria del saqueo* (2004) y *Yo Presidente* (2006)”, en *Screening the Americas: Narration of Nation in Documentary Film = Projectando las Américas: Narración de la nación en el cine documental*, ed. por Josef Raab, Sebastian Thies y Daniela Opitz (Trier: WVT, 2011), 97–118; Pablo Piedras, “Fernando Solanas: esplendor y decadencia de sueño político”, en *Una historia del cine político y social en Argentina*, 651–74, y Christian von Tschilschke, “Kino der Verantwortung: neuere Tendenzen im lateinamerikanischen Dokumentarfilm (Solanas, Díaz Lavanchy, Polgovsky)”, en *Lateinamerikanisches Kino der Gegenwart: Themen, Genres / Stile, RegisseurInnen*, ed. por Christian von Tschilschke, Maribel Cedeño Rojas y Isabel Maurer Queipo (Tübingen: Stauffenburg, 2015), 219–41.

mismo tiempo hay que escribir bien: uno puede leer un ensayo y si está bien escrito es un placer.²

Sin embargo, no es tanto “la virtud de descubrir” o la capacidad de “escribir bien” lo que la mayoría de los críticos resalta respecto a los últimos documentales de Solanas, sino su concepto de cine políticamente comprometido supuestamente anacrónico y el lado propagandístico de su discurso que causa –según ellos– la impresión de que se trata de un extendido *spot* electoral para el partido político ‘Proyecto Sur’ que está encabezando desde el año 2007.³ Y en cuanto a la necesidad de “escribir bien” que Solanas reivindica como realizador se recuerda con cierta malicia su pasado como director de películas publicitarias a inicios de los años sesenta.⁴

Mientras tanto, la reacción entre los directores jóvenes ya no es tan unánime, como comenta Anne Lakeberg:

La figura de Solanas y su obra siguen siendo una referencia para los documentalistas de hoy en día, aunque de forma desigual y polarizada. Para la generación de documentalistas militantes contemporáneos la obra de Solanas es una fuerza integradora, mientras que para el nuevo cine argentino sirve más bien para posicionarse frente a Solanas por medio del contraste.⁵

Lo último se puede comprobar fácilmente mediante una escena emblemática de *EL BONAERENSE* (2002) de Pablo Trapero que muestra al futuro policía Mendoza (Jorge Román) en el momento en el que está cruzando transversalmente una manifestación de piqueteros. Es una escena que señala de manera intencionadamente provocadora la determinación de Trapero de romper con la tradición del cine de compromiso directamente político y de denuncia social ‘fácil’. En una entrevista con Trapero realizada por Gonzalo Aguilar, Trapero dijo respecto a esta escena:

² Fernando Solanas entrevistado por Fernando G. Varela, “Cuando el documental late: el director de cine Pino Solanas presenta su última película: *ARGENTINA LATENTE*, un filme sobre las potencialidades ocultas del país”, *La capital* (27 de mayo de 2007), último acceso 30 de noviembre de 2015, http://archivo.lacapital.com.ar/2007/05/27/seniales/noticia_391550.shtml.

³ Esta (“extended election spots for the political party he now leads”), al menos, es la opinión de Jens Andermann, *New Argentine Cinema* (London: Tauris, 2012), 100.

⁴ Entre 1963 y 1966 Solanas rodó más de cuatrocientos *spots* publicitarios, cf. Laura Podalsky, *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema. Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico* (New York: Palgrave Macmillan, 2011), 174.

⁵ Lakeberg, “Transformaciones”, 99.

Es una provocación porque también los tiempos cambian. Creo que un director debe permitirse una parte más lúdica, si no se convierte en muy pesado desde lo estético o desde lo ideológico.⁶

Al mismo tiempo, Trapero afirma rotundamente: “Yo creo en el cine como herramienta política, vi todo el cine político, desde Eisenstein hasta el cine militante, sobre todo en la Argentina con toda la tradición de cine social que viene desde los años 30”⁷, y en la misma entrevista expresa incluso explícitamente su simpatía por el cine de Solanas: “De hecho, Solanas es un director al que admiro mucho y del que aprendí.”⁸

Si se da por hecho entonces, como sugiere también la cita de Trapero, que Solanas siempre ha sido fiel a su concepción inicial de un cine documental de intenciones pedagógico-didácticas y de intervención directa en el espacio público –con todo lo pesado que podría parecer estética e ideológicamente–, no es menos cierto que los documentales de los años 2000 se adaptan hábilmente al cambio discursivo estético, político y epistemológico. Por tanto, lo que me propongo en las páginas siguientes es analizar la relación entre constancia y transformación en el cine documental de Solanas valiéndome de ejemplos extraídos principalmente de la ya mencionada trilogía y recurriendo a una dinámica del proceso de investigación documental que se mueve y oscila, a veces paradójicamente, entre una ‘lógica del descubrimiento’ y una ‘lógica de la demostración’ a las que a cada una de ellas les corresponde incluso una ‘retórica’ diferente.

Como retóricas cinematográficas, el ‘descubrimiento’ y la ‘demostración’ se asemejan, sin por eso confundirse con ellas, a las famosas modalidades de representación documentales distinguidas por Bill Nichols en su libro *Representing Reality*. En este sentido, la lógica o retórica de la ‘demostración’ coincide más o menos con el modo “expositivo” del documental que se destaca por una fuerte estructura argumentativa y persuasiva que se dirige directamente al espectador, mediante el comentario, desde una posición de autoridad y exterioridad frente al mundo filmado. Por el contrario, la lógica o retórica

⁶ Gonzalo Aguilar, *Estudio crítico sobre “El bonaerense”: entrevista a Pablo Trapero* (Buenos Aires: Picnic, 2008), 66. Para el cine del mismo Trapero véase Christian von Tschilschke, “La transformación del lugar común en el ‘cine negro’ de Pablo Trapero: EL BONAERENSE (2002), LEONERA (2008), CARANCHO (2010)”, en *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*, ed. por Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann (Madrid y Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert, 2013), 71–92.

⁷ Aguilar, *Estudio*, 65.

⁸ Aguilar, *Estudio*, 65.

del descubrimiento estriba en la sugerencia de un proceso de investigación abierto, susceptible a lo improviso, semejante por tanto a lo que Nichols denomina el modo “interactivo” o “participativo”, que se realiza principalmente a través de entrevistas y que cuenta con la presencia física del director en la escena.⁹

Partiendo de estas distinciones de base, en la primera parte de mi artículo describo brevemente cómo con el decurso de los años en el cine documental de investigación de Solanas el enfoque se desplaza desde la ‘demostración’ hacia el ‘descubrimiento’. En la segunda y la tercera parte me dedico más detalladamente a la coexistencia de ambas retóricas en su trilogía documental reciente. Así se pondrá de manifiesto que, en realidad, no se trata de una coexistencia, sino de una jerarquización estratégica de estas dos retóricas de modo que las pautas del descubrimiento siempre quedan sometidas a la retórica dominante de demostración, o sea, al modo expositivo, autoritativo y didáctico. De esta manera, Solanas logra mantener la eficacia performativa que es típica de su cine documental desde los inicios bajo las circunstancias políticas, estéticas y epistemológicas del mundo actual. Al final veremos, a través del microanálisis de un ejemplo de ARGENTINA LATENTE, cómo esta paradoja de la investigación que es el centro del cine documental más reciente de Solanas aún se puede observar en una secuencia particular.

Constancia y cambio en el cine documental de Solanas

Para comentar brevemente el carácter investigativo del cine documental de Solanas bajo los aspectos de la constancia y del cambio, partimos de la trilogía de documentales con la que volvió a dedicarse al cine de no ficción desde el año 2004: MEMORIA DEL SAQUEO, LA DIGNIDAD DE LOS NADIES y ARGENTINA LATENTE. Aparte del estilo polémico y apasionado que caracteriza todos los documentales de Solanas, la coherencia de estas tres películas resulta del hecho de que constituyen en su conjunto una clásica narración de crisis en tres fases, teniendo como punto culminante las manifestaciones masivas, en parte violentas, y el cacerolazo del 19 y 20 de diciembre de 2001. En esta trilogía, a MEMORIA DEL SAQUEO corresponde la tarea de reconstruir la prehistoria de la crisis empezando en la década de los setenta. En LA DIGNIDAD DE

⁹ Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1991), 34–8 respectivamente 44–56. Véase también Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington e Indianapolis: Indiana UP, 2010), 31–2, 147–62, 167–71, 179–94, 210–1.

LOS NADIES se describen las repercusiones sociales de la crisis en los individuos tal como en los actos de solidaridad que la crisis es capaz de provocar entre las personas más afectadas. Con ARGENTINA LATENTE Solanas se dedica finalmente a lo que considera las inmensas potencialidades futuras de Argentina, de las que se espera que puedan sacar el país de la crisis del momento.

Conforme a las tres dimensiones temporales de la crisis –pasado, presente y futuro–, cada una de las tres películas ya lleva en su título el nombre de un concepto –memoria, marginalidad y latencia– que remite de modo programático a una manera de concebir el cine documental como herramienta de investigación: MEMORIA DEL SAQUEO es un llamamiento a no dejar caer en el olvido el pasado más reciente de Argentina. LA DIGNIDAD DE LOS NADIES, por su parte, aboga por una ética de la inclusión y trabaja el patetismo de conceder una voz auténtica a las víctimas más débiles de la crisis. ARGENTINA LATENTE, en cambio, se empeña en buscar, descubrir y elogiar las potencialidades naturales, científicas y humanas latentes del país, potencialidades explícitamente consideradas nacionales por el admirador de Perón que es Solanas, e ignoradas en su opinión por los mismos Argentinos.¹⁰

De cara a las circunstancias específicas de la crisis se entiende perfectamente que Solanas, entusiasmado, no solamente celebró el Cine Piquetero como resurrección del Tercer Cine, sino que se vio animado a volver, después de más de treinta años de abstinencia, al tipo de cine documental político-educativo que él mismo había instaurado con LA HORA DE LOS HORNOs.¹¹ Como si no quisiera dejar ningún lugar a dudas ya desde los dos primeros planos de MEMORIA DEL SAQUEO se anuncia el retorno del viejo Solanas combativo de los años sesenta y setenta. Aún mientras pasan los genéricos se combinan dos planos en un montaje de contraste, tanto polémico como sugestivo: uno que muestra, desde un ángulo muy contrapicado, varios grandes

¹⁰ El peronismo de Solanas lo tratan Ana Amado, *La imagen justa: cine argentino y política (1980–2007)* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 56–63 y Piedras, “Esplendor”, 652–3 y las relaciones entre Cine y peronismo en general Clara Kriger, *Cine y peronismo: el estado en escena* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).

¹¹ Véanse al respecto las declaraciones de Solanas en su página web (www.pinosolanas.com) así como Michael Chanan, *The Politics of Documentary* (London: British Film Institute, 2007), 18, Tamara Falicov, *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film* (London y New York: Wallflower Press, 2007), 146, y Lanza, “Imágenes”, 125–6. Jens Andermann, “December’s Other Scene: New Argentine Cinema and the Politics of 2001”, en *New Argentine and Brazilian Cinema: reality Effects*, ed. por Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 157–72 presenta una visión más general del cine político de la crisis.

edificios de bancos modernos, sumergidos en la fría luz azul del anochecer (fig. 1), y otro, desde un ángulo picado, de un niño pobre sentado en el suelo, comiendo una sopa floja, mirando con sus ojos grandes directamente a la cámara (fig. 2).



Fig. 1: MEMORIA DEL SAQUEO (00:00:27)



Fig. 2: MEMORIA DEL SAQUEO (00:00:30)

Todo esto va acompañado por una lenta y solemne música de arco del conocido compositor argentino Gerardo Gandini. Al distinguir tan rotundamente entre amigos y enemigos, buenos y malos, víctimas y culpables Solanas parece mostrar al espectador –y probablemente a sí mismo– que sigue estando convencido de la actualidad de una estética política, militante y se-

gura de sí misma, que para otros –recuérdese la cita de Pablo Trapero– ya pasó a la historia.

Sin embargo, hacia el final de *MEMORIA DEL SAQUEO* surge otra imagen de Solanas en la que se reflejan de manera autoreferencial los rasgos más significativos de una concepción del cine de investigación que es nueva en su obra. Me refiero a una secuencia que le muestra de manera emblemática en persona filmando con una de las en esta época aún nuevas videocámaras pequeñas en medio de una gran manifestación (fig. 3).



Fig. 3: *MEMORIA DEL SAQUEO* (01:49:14)

Desde luego, el frecuente uso de la cámara en mano y la aparición y actuación de Solanas delante de la cámara, que le convierten, como sugieren algunos críticos, en una suerte de Michael Moore argentino, no son las únicas modificaciones que distinguen sus nuevos documentales de *LA HORA DE LOS HORNO*.¹² Faltan también los experimentos formales y, entre otros, las citas de los revolucionarios. Al mismo tiempo es evidente que, sin renunciar al estilo decididamente ‘objetivo’ o ‘expositivo’ de sus filmes, Solanas se acerca deliberadamente a unas tendencias más recientes del documental, como el giro subjetivo, que revalorizan la identidad subjetiva y la autoescenifica-

¹² Así, al comparar a Moore con Solanas, Andermann caracteriza a este último como “similarly self-centered” (Andermann, *Argentine Cinema*, 100). A Kathryn Lehman, sin embargo, lo que le hace pensar en Moore no es tanto Solanas, sino la manera ofensiva con la que, en su película *DEUDA* (2004), se presenta el periodista Jorge Lanata delante de la cámara; véase al respecto, Kathryn Lehman, “La crisis argentina y los medios de comunicación: estrategias para hacer del espectador un testigo”, en *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, ed. por Viviana Rangil (Buenos Aires: Biblos, 2007), 23–40, aquí 37.

ción del realizador.¹³ De todos modos, la presencia corporal del cineasta es uno de los elementos más llamativos de la retórica del descubrimiento que se hace patente en sus últimos documentales.

Apertura a una retórica del descubrimiento

Con la aparición en escena del documentalista, el proceso de investigación experimenta unas modificaciones decisivas a diferentes niveles: a nivel moral, político, estético y epistemológico. Así, por ejemplo, la investigación se convierte en un asunto y una aventura personal e individual. Al señalar que comparte, al menos durante el proceso de la grabación, el mismo espacio y el mismo tiempo histórico, o, rotundamente, la lucha y la vida, con los actores sociales que está filmando, el realizador del documental asume conscientemente un riesgo y una mayor responsabilidad que si quedara fuera del mundo diegético.¹⁴ Además, el horizonte de la investigación se abre hacia el futuro y da paso a un proceso evolutivo cuyos resultados –por lo menos en apariencia– no pueden garantizarse de antemano.

En este contexto el uso de la videocámara cumple una función esencial: en ella, tal como en la lupa del detective, no solamente se concretiza simbólicamente el acto mismo de la investigación, sino que como instrumento flexible y personal que está visiblemente ligado al cuerpo del cineasta sugiere también en cierto modo un contacto visceral con la realidad. El significado político de estas transformaciones hacia una interacción y participación más acentuadas ya ha sido comentado a menudo.¹⁵ En el lugar de la enunciación que antes se realizaba por un sujeto abstracto, revolucionario y colectivo aparecen ahora el yo biográfico, el cuerpo concreto y el compromiso individual de Fernando Solanas: ahora el mensaje político es el propio Solanas, quien, entretanto, se ha convertido en personalidad pública. En sus últimos documentales, la antigua postura de supremacía inspirada por la teoría marxista deja paso a una postura más práctica, humilde y reactiva –tal como se expresa

¹³ Consúltense a este respecto, por ejemplo, el capítulo “After Vérité: the film-maker in person” en Michael Chanan, *Politics*, 234–55 y Andermann, *Argentine Cinema*, 94–5.

¹⁴ En cuanto a las consecuencias éticas que resultan de este modo de representación remito a mi artículo “Docuficción y ética: reflexiones acerca de la representación del ‘mal’ en dos películas de José Padilha: *ÔNIBUS 174* (2002) y *TROPA DE ÉLITE* (2007)” en *Culto del mal, cultura del mal: realidad, virtualidad, representación*, ed. por Susanne Hartwig (Madrid y Frankfurt a.M.: Iberoamericana y Vervuert, 2014), 43–60, especialmente 44–9.

¹⁵ Véase, por ejemplo, Emilio Bernini, “Un estado (contemporáneo) del documental: sobre algunos films argentinos recientes”, en *Kilómetro III*, N° 5 (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, noviembre de 2004): 41–57.

en la disposición del reportero investigativo— a observar y escuchar, a solidarizarse con las protestas, a tener compasión con las víctimas y a participar en la movilización de las fuerzas de la sociedad civil.

Todo esto ya se perfila en MEMORIA DEL SAQUEO. Antes de desembocar en la escena autorreferencial ya mencionada—Solanas con cámara en mano en medio de los manifestantes— su presencia se materializa gradualmente. Si, al comienzo, solamente se escucha su voz inconfundible en el off o se adivina su presencia a partir de las preguntas que forman parte del dispositivo de la entrevista, pronto sale en escena como interlocutor del senador Antonio Cafiero. Más tarde recuerda a través del comentario e imágenes de archivo el atentado del que fue víctima en el año 1991. Luego aparece al volante de un coche discutiendo con dos especialistas de energía.¹⁶ Una vez establecida la nueva retórica del descubrimiento, basada en los modos de la participación y de la interacción con los actores sociales, ésta aún se intensifica en los documentales siguientes que muestran a un Solanas sinceramente preocupado por el destino de la gente a la que está entrevistando.

Sin embargo, la retórica del descubrimiento no se limita a la presencia marcada del reportero investigativo, curioso y compasivo, sino que comprende otros procedimientos como la preferencia por largos *travelling* hacia delante o el esquema narrativo del viaje. Mediante estos “perezosos” *travelling* la cámara pasa por las calles y fachadas, captando lo que se ofrece casualmente a su mirada, o “ingresa en las instituciones públicas—Congreso de la Nación, Banco Central, Banco de la Nación—”.¹⁷ En este caso, el movimiento de la cámara no sirve realmente para descubrir algo, ya que las causas profundas de la crisis escapan a la visualización, sino que expresa simbólicamente el deseo de saber y la voluntad de llegar al fondo de los problemas de los que sufre el país.¹⁸

Como uno de los elementos más relevantes de una retórica del descubrimiento cabe destacar finalmente el esquema del viaje. Aunque aparece en cada una de las tres películas, solo en ARGENTINA LATENTE, que adopta la forma de un *road-movie* didáctico por distintas zonas de Argentina, se convierte en

¹⁶ Este momento clave se discute también en Piedras, “Esplendor”, 666.

¹⁷ Piedras, “Esplendor”, 666.

¹⁸ Las diferentes dimensiones de lo ‘invisible’ en el documental, de la invisibilidad de la cámara y del montaje hasta la dificultad de visualizar procesos económicos, políticos y sociales abstractos, se estudian con detenimiento en Michael Chanan, “Filming the ‘Invisible’”, en *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, ed. por Thomas Austin y Wilma de Jong (Maidenhead: Open UP, 2008), 121–32.

el verdadero principio organizador del relato, correspondiendo así al subtítulo que anuncia “un viaje hacia [...] [las] capacidades científicas y creativas” del país.

Dominancia de la retórica de demostración

Sin embargo, es evidente que en todo momento estos elementos quedan sometidos a una lógica y retórica de la demostración dominante que se manifiesta a todos los niveles de las tres películas. Al adaptar esta retórica, Solanas retoma explícitamente el hilo que había dejado con LA HORA DE LOS HORNOS cuando en MEMORIA DEL SAQUEO se refiere a su película anterior con las palabras siguientes acompañadas de una serie de imágenes que muestran a un par de niños revolviendo un gigantesco basurero en busca de algo de comer: “Los niveles de pobreza que denunciaba la película LA HORA DE LOS HORNOS en los años sesenta serían apenas el anuncio del genocidio neoliberal de los noventa” (01:37:50).

De hecho, los métodos así como la reivindicación de un discurso verídico y aún profético siguen siendo visiblemente los mismos, desde la división de los filmes en diferentes capítulos, pasando por los carteles explicativos que provienen del fondo del plano, hasta llegar al bien conocido comentario omnisciente y generalizador en voz over. Tampoco se ha perdido el antiguo ímpetu polémico, denunciador y desenmascarador, que aún se refleja en intertítulos como “La mafiocracia” (01:17:15) o “El genocidio social” (01:30:50) que aparecen en MEMORIA DEL SAQUEO.

Quizás la retórica de demostración se plasma mejor en la manera en la que al menos dos de las tres películas se desarrollan a partir de una pregunta inicial formulada por la voz en off de Solanas. En MEMORIA DEL SAQUEO pregunta “¿Qué había pasado en Argentina?” (00:09:30), y en ARGENTINA LATENTE “¿Qué capacidades industriales y científicas conserva la Argentina para su recuperación?” (00:05:50). Solamente LA DIGNIDAD DE LOS NADIES constituye una excepción. En esa película el estilo del comentarista Solanas adquiere un tono más narrativo cuando declara: “Esto que empiezo a contarles son historias de los nadies...” (00:01:34). No obstante, el montaje de los materiales recopilados por Solanas—grabaciones originales, imágenes de archivo, entrevistas, etc.—, y la amplia información—cifras, datos, nombres y términos—con la que confronta al espectador siguen la estructura esencialmente argumentativa que en los casos de MEMORIA DEL SAQUEO y ARGENTINA LATENTE ya se anuncia desde el principio. Hay, por consiguiente, razones suficientes

para constatar que “Solanas siempre mantiene la autoridad textual y el control sobre el sentido del discurso a partir de la voz en off y el montaje.”¹⁹ Bajo estas condiciones, la lógica y la retórica del descubrimiento quedan limitadas a una función secundaria destinada a suavizar, legitimar y hacer aún más convincente la retórica de demostración dominante al adaptarla a los estándares políticos, estéticos y epistemológicos del tiempo.

La imbricación de ambas retóricas en una secuencia de ARGENTINA LATENTE

A modo de cierre, estudiaremos más en detalle, a partir de una secuencia de ARGENTINA LATENTE particularmente llamativa para nuestro tema, cómo en la práctica cinematográfica de Solanas se entrelazan ambas retóricas o, mejor dicho, cómo la dominante retórica de demostración se sirve de la retórica de descubrimiento. El ejemplo proviene de la primera secuencia de ARGENTINA LATENTE que subsigue a la introducción y en la que Solanas va a los astilleros Río Santiago, una empresa grandísima en la provincia de Buenos Aires (00:09:00-00:12:04). La secuencia se abre con un título de enlace que reza con cierto sensacionalismo “las víctimas”. Se refiere al tema del episodio que es la lucha de los trabajadores contra la privatización de la empresa a inicios de los años noventa.

Al principio de la secuencia se nos muestra en algunos grandes planos generales el área del astillero y después presenciamos una entrevista muy emocionante con el ingeniero Ángel Cadelli, que actualmente es gerente de calidad y que está acompañado de un amigo ingeniero. Cuando Solanas les pregunta a Cadelli y su colega: “¿Qué episodios duros vivieron acá?”, él y sus interlocutores están solamente presentes en forma de voz en off, la cual acompaña las imágenes del astillero. Incluso durante la entrevista, Solanas no entra inmediatamente en el campo visual, ni siquiera cuando a Cadelli, abrumado por sus emociones, se le quiebra la voz. En este momento la cámara sigue filmando las lágrimas del ingeniero y aún se acerca con el *zoom* a su rostro aprovechando así la oportunidad de registrar unas emociones imprevisas y ‘auténticas’ (fig. 4). Solamente después de que Cadelli ha terminado su relato, Solanas deja espontáneamente el espacio detrás de la cámara para consolar a su interlocutor, dándole palmadas en la espalda (fig. 5).



Fig. 4: ARGENTINA LATENTE (00:11:42)



Fig. 5: ARGENTINA LATENTE (00:11:49)

Esta secuencia tiene un valor ejemplar no solamente porque permite observar cómo Solanas se adentra poco a poco en el mundo filmado, sino también porque ilustra perfectamente, en un detalle a primera vista anodino, la paradoja de la investigación que acabamos de exponer aquí: se imbrican en esta secuencia el descubrimiento inesperado de un momento de emoción auténtica y la decisión de utilizarlo para fines de demostración.

¹⁹ Piedras, “Esplendor”, 667.

Investigando a papá

Un análisis del documental **DESOBEDIENCIA DEBIDA** de Victoria Reale (2010)

Victoria Torres (Köln)

RESUMEN: Este artículo analiza la película *DESOBEDIENCIA DEBIDA* realizada en el año 2010 por la directora argentina Victoria Reale, teniendo en cuenta algunas de sus particularidades con respecto a los demás documentales sobre la guerra de Malvinas, por un lado, y, por el otro, haciendo especial hincapié en su relación con la serie de documentales dirigidos por la generación de los hijos de detenidos-desaparecidos durante la última dictadura militar.

PALABRAS CLAVE: Desobediencia debida; Reale, Victoria; cine documental investigativo; dictadura argentina; Malvinas; hijos de victimarios

La primera película nacional de ficción sobre el conflicto bélico de 1982 entre Argentina e Inglaterra fue *LOS CHICOS DE LA GUERRA*. El film, dirigido por Bebe Kamin y estrenado en 1984, es decir, a poco de iniciarse la democracia en el país, tuvo gran repercusión entre el público. De allí en más se sucedieron ininterrumpidamente varias películas que también tomaron como eje la guerra y sus consecuencias entre las que se destacan: *LA DEUDA INTERNA* (Miguel Pereira, 1988), *GUARISOVE* (Federico Stagnaro, 1995), *EL VISITANTE* (Javier Olivera, 1999), *FUCKLAND* (José Luis Marqués, 2000) e *ILUMINADOS POR EL FUEGO* (Tristán Bauer, 2005).

Fue, sin embargo, sobre todo en el campo del cine documental donde el conflicto de Malvinas atrajo a muchos más realizadores. No es osado suponer que una de las razones de peso de este desarrollo reside en el hecho de que, como es bien sabido, Malvinas fue una guerra signada por el ocultamiento y el engaño, de la que, a ambos lados del Atlántico, solo circularon escasas imágenes e información muy cuidadosamente elegidas e, incluso, manipuladas. Apoyados por los medios de mayor circulación que retransmitieron estas imágenes sin ningún tipo de crítica, tanto el gobierno dictatorial argentino como el inglés bajo la órbita de Margaret Thatcher intentaron generar en sus sociedades sentimientos nacionalistas y exitistas que les permitieran superar las sendas crisis que transitaban.

El cese del fuego tampoco trajo un inmediato esclarecimiento de lo que había sucedido en los campos de batalla, especialmente debido al hecho de que los excombatientes, que eran quienes podían contar lo ocurrido, recibían la baja militar solo a condición de firmar un pacto de silencio sobre lo que habían hecho y presenciado en Malvinas¹. Con la firma de esta “cartilla de recomendación” –como se la llamó eufemísticamente– se inició lo que más tarde se convino en llamar “proceso de desmalvinización”, un dispositivo político-discursivo que funcionó hasta el comienzo del nuevo siglo y que consistió en minimizar el conflicto hasta hacerlo casi desaparecer del relato histórico nacional por considerarlo indigno de tal al pensarse entonces como una locura iniciada por un borracho (el presidente Galtieri que, como se sabe, anunció en estado de ebriedad el inicio de la guerra) y llevada a cabo por muchachos ineptos o ingenuos.²

Ante esta realidad referencial mezquinada durante tantos decenios, los documentales actuaron como suplementos e intentos de reposición de un hecho histórico que, por traumático e irresuelto, constituye uno de los mayores objetos de recuerdo y de culto en la Argentina.

Una vez esbozado este marco, me detendré en el análisis de *DESOBEDIENCIA DEBIDA*, un documental realizado por Victoria Reale del año 2010. Me interesa particularmente este film dentro de la producción de documentales de investigación basados en Malvinas por el hecho de que Reale no solo trata de investigar acerca de un evento histórico que, como ya señalamos, sigue planteando aún hoy en día un sinfín de interrogantes, sino, además porque indaga sobre su propio padre, despejando a través de lo acontecido en la gue-

¹ El Decreto 503/2015 fechado en Buenos Aires el 1/4/2015 dispone el relevamiento de la clasificación de seguridad a toda aquella documentación de carácter no público, vinculada al desarrollo del Conflicto Bélico del Atlántico Sur. Entre esos documentos se encuentra la cartilla de recomendación que citamos en el texto y, que en parte, puede consultarse en línea, por ejemplo en: “La cartilla que buscaba silenciar a los soldados”, *Página 12*, 1 de octubre de 2015, www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-282841-2015-10-01.html.

² El término “desmalvinización” es atribuido a Alain Rouquié. El politólogo francés lo utilizó por primera vez en una entrevista hecha por Osvaldo Soriano y publicada en el número 101 de la *Revista Humor*, Buenos Aires, marzo de 1983. Recordemos que a la guerra de Malvinas fueron enviadas la clase 1962 y la 1963, es decir, jóvenes argentinos de entre 19 y 20 años, unos 14 a 20 mil, que estaban finalizando o apenas habían terminado el, en aquel momento, aún obligatorio servicio militar. Inglaterra, en cambio, envía a combatir a las islas a un ejército profesional, altamente instruido y entrenado, y equipado además con la última tecnología armamentista.

rra incógnitas privadas que le permitirán construir una imagen pública de su progenitor.

Es esta nueva voz generacional sobre Malvinas la que me interesa profundizar en lo que sigue de este artículo.

DESOBEDIENCIA DEBIDA puede ser incluida en la serie de obras de la que Susan Rubin Suleiman ha llamado “generación 1.5”, es decir, la generación de quienes no tienen casi recuerdos de los hechos traumáticos por no haber sido los afectados directos, pero a quienes estos recuerdos, sin embargo, atraviesan completamente por haber sido niños cuando sucedieron los hechos.³

Como es sabido son muchos, entre tanto, los documentales argentinos que integran este *corpus* de películas de y sobre los también llamados “bystanders”⁴: *HISTORIAS COTIDIANAS* (Andrés Habegger, 2000), *EN MEMORIA DE LOS PÁJAROS* (Gabriela Golder, 2000), *LOS RUBIOS* (Albertina Carri, 2003) *PAPÁ IVÁN* (María Inés Roqué, 2004), *ENCONTRANDO A VICTOR* (Natalia Bruschtein, 2004) y *M* (Nicolás Prividera, 2007) figuran entre los más conocidos.

No obstante algunos puntos de contacto, *DESOBEDIENCIA DEBIDA* se diferencia de forma crucial de estas obras: no solo por el hecho de que el padre de la directora está vivo en el momento de realización de la película (en el caso de los documentales nombrados anteriormente el padre, la madre o ambos son “desaparecidos”), sino porque además es un médico con el grado militar de Mayor que durante la guerra de Malvinas fue el jefe de la Compañía de Sanidad 3 en Port Howard.

Por otra parte, la obra de Reale, y al contrario también de la mayoría de los documentales de los hijos de detenidos-desaparecidos durante la dictadura cívico-militar que suelen ser más experimentales, carece de toda sofisticación narrativa, tiene un desarrollo bastante lineal y está armada en base a entrevistas intercaladas en su mayoría en espejo que, varias veces, refieren al mismo hecho y que de este modo sostienen el guión.

Los entrevistados son el exmilitar argentino, Luis Reale, y la contraparte inglesa en la guerra del Atlántico Sur, el ex piloto de la Royal Air Force, Jeff Glover, dos voces casi ausentes en las producciones cinematográficas argentinas que abordan el golpe a Malvinas. Glover fue el único prisionero de guerra inglés que retuvieron los argentinos después de la derrota del 14 de junio. El 21 de mayo de 1982, el piloto despegó del portaaviones *Hermes* con la

³ Susan Rubin Suleiman, “The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust”, *American Imago* 59, 3 (2002): 277–95.

⁴ Carlos Gamerro, “Tierra de la memoria”, *Página 12*, 11 de abril de 2010, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3787-2010-04-11.html.

misión de arrojar bombas de racimo sobre posiciones argentinas en Port Howard, pero, al detectar asentamientos civiles demasiado cerca de su blanco, se opone a lanzarlas y, en lugar de eso, decide hacer un segundo sobrevuelo para sacar fotos de reconocimiento; en esa acción, el Harrier que piloteaba es alcanzado por un misil lanzado por comandos argentinos. Glover logra eyectarse con éxito pero es tomado prisionero. Sin embargo, por tener heridas en el rostro y un hombro luxado, es conducido primero a la base sanitaria dirigida por el padre de la directora del documental.

Al reparar en el póster de la película, en especial en el subtítulo con el que se la anuncia, “La historia del prisionero inglés”, uno podría pensar que esta es la temática central de la obra

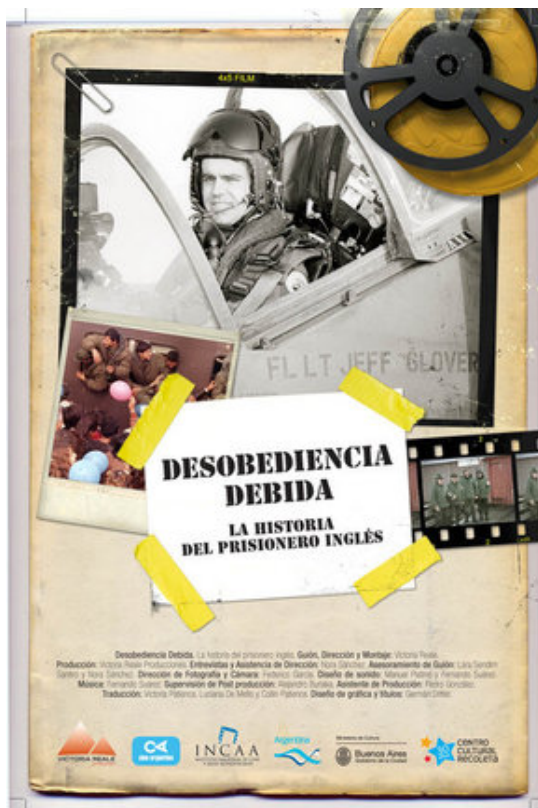


Fig. 1: Póster oficial de la película

Sin embargo, el desarrollo del film desdice esa primera impresión: Jeff Glover ha dejado de pertenecer a la aviación militar pero es piloto comercial, no parece ni traumatado ni demasiado afectado por lo ocurrido en las islas, hace chistes sobre los propósitos de la película de Reale y a pesar de que su mayor lesión fue la rotura de un hombro, la primera escena lo muestra conduciendo un coche, jugando al golf, es decir, evidentemente sin ningún tipo de secuela física.



Fig. 2: DESOBEDIENCIA DEBIDA (00:02:32)

Mucho más complicada, en cambio, parece ser, según el documental, la situación del padre de la directora, como se observa ya en la siguiente escena que, en paralelo a la de Jeff Glover, también lo muestra conduciendo pero no hacia un lugar recreativo, sino en dirección al Hospital militar de Curuzú Cuatía, su lugar de trabajo hasta antes de la guerra de Malvinas. La entrada y permanencia en el lugar suceden por voluntad de su hija, y en todo momento el padre se ve muy agobiado y con ganas de salir de allí.

Como se ve claramente en estas dos primeras secuencias del film, los testimonios incluidos no vienen solo a aportar conocimiento documental acerca de determinado acontecimiento (la desconocida historia del piloto inglés durante la guerra de Malvinas), sino que su importancia radica sobretodo en el modo en cómo se manifiesta ese acontecimiento en la experiencia individual de cada uno de los entrevistados en el momento en que la recuerdan.

A este modo de mostración, al que Victoria Reale le agrega otros recursos entre los que destaca el sonido que acompaña el testimonio del padre en la se-



Fig. 3: DESOBEDIENCIA DEBIDA (00:08:13)

gunda escena, un sonido que se repetirá en escenas claves como, por ejemplo, cuando se enseña en detalle un centro clandestino de detención y tortura, se le sumará desde los primeros minutos del documental la voz de la directora, que, a través del relato de sus recuerdos e investigaciones, estructurará cada vez más la percepción del espectador.

La inclusión de la voz rectora de la documentalista es una constante en las películas de los hijos de detenidos-desaparecidos⁵. A través de ella los hijos se autopresentan como sujetos en construcción, como seres que intentan hacer frente al trauma de la dictadura y constituirse a partir del diálogo con la generación anterior, posible llave para ingresar a esa zona familiar marcada por la ausencia.

El caso de Victoria Reale es bien diferente: como ya ha sido señalado, ella es hija de un hombre de armas que aún vive, y voces como la suya se han manifestado muy raramente a nivel social. Los hijos de militares y civiles

⁵ Es interesante destacar que en *DESOBEDIENCIA DEBIDA* la voz de la realizadora es absolutamente monótona en sus estructuradas intervenciones monológicas, y no parece querer esconder el hecho de que está leyendo un guión. Debido a este modo de expresión el relato de sus recuerdos y su accionar se objetiviza, distanciándola de los hechos. En este punto es importante subrayar que Reale no es quien hace de entrevistadora, sino la periodista Nora Sánchez.

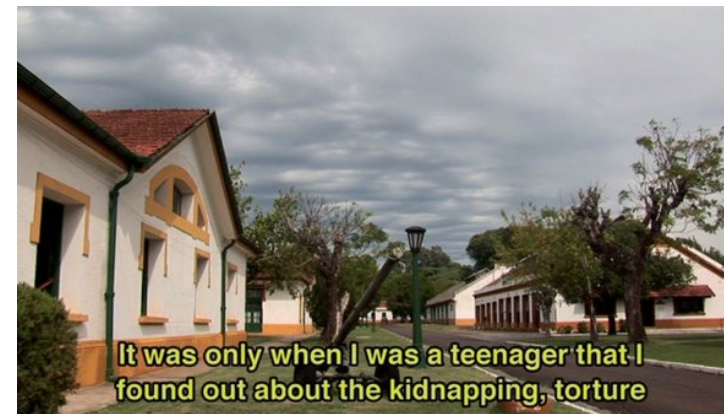


Fig. 4: DESOBEDIENCIA DEBIDA (00:09:14)

involucrados en los siete años más terribles de la Argentina no tienen casi una historia colectiva que haya adquirido estado público como sí la tienen los H.I.J.O.S⁶ y, en general, como señalan estudios recientes que empiezan a ocuparse de este grupo, suelen ser reacios a manifestarse.⁷ Algunos se vuelven cómplices, otros se sienten víctimas de sus propios padres⁸, y otros, muy pocos, son los que consiguen la confrontación con sus progenitores y se animan a declarar en contra de ellos frente a la Justicia.⁹

En esta última dirección parecería apuntar Victoria Reale cuando incluye una escena en la que pone de manifiesto haber iniciado una investigación

⁶ Bajo el acrónimo H.I.J.O.S (Hijos e hijas por la identidad, la justicia, contra el olvido y el silencio) se designa a una Organización de Derechos Humanos argentina creada en 1995 cuyos objetivos principales son la lucha contra la impunidad, la reconstrucción fidedigna de la historia, la restitución de la identidad de los hermanos y familiares secuestrados y apropiados, así como la reivindicación de la lucha de sus padres y sus compañeros. Como colofón, la cárcel efectiva y perpetua para todos los responsables de crímenes de lesa humanidad de la última dictadura cívico-militar argentina, sus cómplices, instigadores y beneficiarios.

⁷ Véase, por ejemplo, el texto de Félix Bruzzone, "Hijos de represores: 30 mil quilombos", *Revista Anfibia*, sin fecha, www.revistaanfibia.com/cronica/hijos-de-represores-30-mil-quilombos/.

⁸ Es el caso de Luis Alberto Quijano hijo cuya historia está relatada en el libro de Ana Mariani y Alejo López Jacobo, *La Perla: historia y testimonios de un campo de concentración* (Buenos Aires: Aguilar, 2013).

⁹ Uno de los casos más conocidos al respecto es el de Vanina Falco, hija de un represor y apropiador de bebés, que cuenta su historia en la difundida obra teatral de Lola Arias, *Mi vida después*, estrenada en el Teatro Sarmiento del Complejo teatral de Buenos Aires, en marzo de 2009.

para averiguar si quienes habían estado en contacto con Jeff Glover durante sus días como prisionero, incluido Luis Reale, habían perpetrado crímenes de lesa humanidad¹⁰. La constatación por parte de los organismos de Derechos Humanos de que, con la excepción del General Parada, los demás no han estado implicados, se convertirá en el sustento de esta película en la que es evidente el deseo de una hija de desproblematizar lo más posible la figura paterna. La investigación y la certificación previa y *off de record* de la inocencia del padre hacen que el documental sea lo que es y muestre lo que muestra.

Como ya ha sido varias veces señalado, en el documental de los hijos de detenidos-desaparecidos los testimonios suelen ser incorporados para cuestionar su misma verdad e incluso, a veces, para desacreditarse.¹¹ Los testimonios sobre los desaparecidos están en estas obras para demostrar que nunca son suficientes para subsanar el vacío; este procedimiento se ve claramente, por ejemplo, en la escena final del documental EN MEMORIA DE LOS PÁJAROS, de Gabriela Golder, que superpone la voz en *off* de una superviviente al percatare de la dificultad de reconstruir fielmente el pasado traumático con la inscripción en la zona inferior de la pantalla de la frase “Las palabras pierden sentido y se transforman en pesadillas”.

En el caso de Reale, por el contrario, las palabras testimoniales parecen ser incorporadas para hacer frente a otra pesadilla que cobra cada vez más claridad: la de saberse hijo de un militar activo durante la terriblemente cruel dictadura argentina. Es así que en DESOBEDIENCIA DEBIDA los testimonios, incluido los de la propia directora, adquieren casi sin excepción un significado pleno. El padre es mostrado, según todos los testimonios, como alguien que no miente (a diferencia del guardia del piloto que dice, por ejemplo, que Glover y él jugaban al ping pong mientras que Glover lo contradice con la evidencia de que tenía el hombro roto, estaba enyesado y que, por lo tanto, le era imposible practicar ese y cualquier otro deporte). Luis Reale resulta en la película el hombre que obró bien, a diferencia, por ejemplo, del general Parada, que se niega a dar testimonio, o del comodoro Estrella, responsable del asesinato de dos sacerdotes y del obispo Angelelli, que tampoco aparece en

¹⁰ Dice la voz en *off* de la directora en esta escena: “Entonces busqué respuestas. Envié una lista con los nombres de todos los militares que habían tenido contacto con Jeff Glover, incluido el de mi papá, a los organismos de Derechos Humanos. Tenía que saber si estaban involucrados en crímenes de lesa humanidad.”

¹¹ Sobre esta idea está armado el documental LOS RUBIOS de Albertina Carri, en donde además expresamente no se menciona el nombre de los testimoniados, característica que comparte con la obra M de Nicolás Prividera.

el documental más que en una foto¹². Por los tremendos crímenes de Parada y Estrella hablan en el film de Reale las imágenes de los centros clandestinos de detención de “La polaca” y la base militar del Chamental, que son mostrados con todo el detalle de su sordidez ya que en el momento de la filmación recién estaban cobrando público conocimiento, pues no constaban antes en los informes de la CONADEP¹³.

Mientras que en Albertina Carri o María Inés Roqué es evidente el intento de evadirse de ese panteón heroico al que la historia posterior confinará a sus padres y del que las hijas, en sus documentales, tratan de salvarlos (“Yo preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto”, reconoce María Inés Roqué en su PAPÁ IVÁN) en el caso de Victoria Reale existe la aspiración justamente a lo contrario: destacar la conducta heroica de su padre al desobedecer la orden superior y contraponerla a quienes sí la acataron y violaron los derechos humanos.

Pero ¿qué tipo de heroicidad representa alguien que se niega a dar detalles ante cámaras sobre lo que significaba “presionar” en el siniestro contexto del terrorismo de Estado?¹⁴

¹² La estancia correntina “La Polaca” era un centro clandestino de detención que formaba parte del “Plan Cóndor”. Allí mantenían secuestrados a militantes argentinos y brasileños. Previo a ser llevados allí, las fuerzas conjuntas y con la complicidad de “marcadores” (militantes quebrados por la tortura), eran señalados en el paso fronterizo Uruguaiana-Libres. En esta casa del terror fue visto por última vez el hijo del conocido escritor y académico David Viñas. En cuanto a la base de Chamental, adonde en el 1982 es conducido y mantenido prisionero Jeff Glover, la película refiere al caso siguiente: el 4 de agosto de 1976, el obispo Enrique Angelelli conducía una camioneta junto con el padre Arturo Pinto de regreso de una misa celebrada en la ciudad de Chamental en homenaje a dos sacerdotes muy próximos a él que habían sido asesinados algunas semanas antes. Los sacerdotes, llamados Carlos de Dios Murias y Gabriel Longueville, habían sido brutalmente torturados y fusilados en la base militar del Chamental. De regreso de aquel viaje Angelelli tenía tres carpetas con notas sobre lo ocurrido con los dos sacerdotes. Durante muchos años se sostuvo la primera versión de que Angelelli había tenido ese día un accidente de tránsito que lo había llevado a la muerte, con el tiempo se supo que el obispo había sido víctima de un atentado. El 4 de julio de 2014, Luis Fernando Estrella, de quien se muestra una foto en el documental, y Luciano Benjamín Menéndez fueron condenados a cadena perpetua por el crimen de Enrique Angelelli. Otros acusados tales como Jorge Rafael Videla, Juan Carlos Romero y Albano Harguindeguy, fallecieron antes del comienzo del juicio.

¹³ La CONADEP es la sigla para la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas que fue creada en 1985 con el fin de investigar sobre el destino corrido por los “desaparecidos”. La comisión recibió varios miles de declaraciones y testimonios y verificó la existencia de cientos de lugares clandestinos de detención en todo el país.

¹⁴ Dice la voz en *off* de la directora: “Papá se negó a responder ante cámara qué quería decir con ‘presionar’. ¿Se refería a ‘torturar’? ¿Podía su jefe, el general Parada, desconocer semejan-

Malvinas es, de acuerdo al testimonio de Luis Reale, una guerra sin ninguna relación con lo que había pasado en el continente desde el golpe de 1976¹⁵. El único que testimonia acerca de las torturas es el piloto, que habla de los conscriptos a quienes les baleaban las piernas, y también, la directora cuando relata que entre los soldados comandados por Parada había quienes murieron de hambre.

El final del documental plantea un enfoque contrafáctico de lo ocurrido (“qué hubiera pasado si ...”) y de lo que podría pasar, planteando un modelo histórico alternativo, cuyo ejemplo a imitar es, como ya indicamos, aquel accionar paterno de desobediencia a un rango superior.



Fig. 5: DESOBEDIENCIA DEBIDA (01:33:45)

Así, y si bien esta propuesta última de Victoria Reale y, a partir de ella, el principio de acción política sugerido por el documental se tornan cuestionables, la película contribuye fuertemente a abrir una nueva zona de exploración sobre los significados de la dictadura, una zona que desde otra mirada

te ordenen? ¿Acaso los generales argentinos creían que con la información que quizás tuviera un prisionero inglés podía hundir la flota británica? Aquello me llevó a pensar en lo que podía ocurrir en los cuarteles de mi pueblo, cuando mi papá integraba un ejército capaz de dar y ejecutar esas órdenes.”

¹⁵ A pesar de que la directora con su film tiende el puente entre el terror de Estado que se extendió en el continente después del golpe de 1976 y lo acontecido en las islas durante el conflicto de Malvinas, el padre nunca hace referencia alguna a esa conexión. Para él Malvinas no es dictadura. Es una guerra perdida por motivos de ineptitud militar.

desafía, como ya lo habían hecho antes las películas de los hijos de detenidos-desaparecidos, cualquier intento de simplificar el enfoque sobre Malvinas, pero, sobre todo, de reducir el estigma de ser el “hijo de”.

Entre lo oficial y lo maldito

Sobre la investigación cinematográfica en TIERRA DE LOS PADRES de Nicolás Prividera

Silvia Schwarzböck (Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN: El trabajo analiza TIERRA DE LOS PADRES (2012), de Nicolás Prividera, como una investigación cinematográfica sobre la construcción de la historia oficial de la Argentina. En esa investigación está implícita, a modo de programa, una investigación sobre la historia del cine argentino.

PALABRAS CLAVE: Investigación estético-política; Prividera, Nicolás; Tierra de los padres; historia de los vencedores; historia de los vencidos

Al inicio de TIERRA DE LOS PADRES, con el Himno Nacional como música de fondo, Prividera muestra, en blanco y negro, la dialéctica entre lo alto y lo bajo, la pompa y el barro, lo visible y lo oculto, lo público y lo secreto, que le cabe a todo Estado, no sólo al argentino. En el Estado –se sabe– hay trabajos diurnos (los de la administración pública y la escuela de guardapolvos blancos) y trabajos nocturnos que, no obstante, se realizan a la luz del día (los de las fuerzas de seguridad, el servicio penitenciario y los servicios de inteligencia).

No obstante, aunque no haya habido Estado, en el siglo xx, que no aplicara, en democracia o en dictadura, esa moderna división del trabajo, lo que al film le preocupa –su objeto de investigación, podría decirse– es cómo la forjaron y la hicieron valer, a modo de un discurso disciplinador, las clases dominantes de la Argentina.

De ese discurso, al que Prividera lo presenta como la *historia de los vencedores*, importan sobre todo sus efectos materiales. TIERRA DE LOS PADRES empieza en el Cementerio de la Recoleta (el Cementerio que en 1881 se convierte en una Necrópolis, en la que los Mausoleos de los Padres Fundadores –y de las familias patricias– trazan el recorrido por la historia oficial) y se cierra con la vista área del otro gran cementerio de la Argentina, el de los muertos insepultos de la última dictadura: el Río de la Plata.

La pregunta por la dualidad del Estado (benefactor/represor), en un film que se abre, no inocentemente, con una niña de guardapolvo blanco (el sím-

bolo de la escuela pública sarmientina), es la pregunta por cómo se vinculan, tanto en dictadura como en democracia, los extremos que nunca deberían tocarse (lo diurno y lo nocturno de la estatalidad) y que, precisamente por eso, tienden a hacerlo.

Para instalar esta pregunta, episodios de represión estatal, asociados todos a la así llamada *historia reciente*, están editados para que parezcan un continuum, como si al pasar del color al blanco y negro pertenecieran a un mismo período, cuyo comienzo (igual que su final) no puede fecharse. No importa, para el efecto que busca el film, que algunos de ellos, por ser muy posteriores a 1978, hayan sucedido cuando la televisión en color –cuyas transmisiones se iniciaron con el Mundial de Fútbol– ya había vuelto anacrónico el dualismo del blanco y negro.

Entre estas imágenes se reconocen dos episodios que, entre 1976 y 2003, habían formado parte de la historia de los vencedores y que, a partir de 2003, con la política de derechos humanos del gobierno de Néstor Kirchner y el revisionismo histórico que la acompañó, se integran a la historia de los vencidos.

Uno de esos dos episodios es “la masacre de Ezeiza” o, simplemente, Ezeiza, porque el acontecimiento, sucedido en 1973, toma el nombre de la localidad en la que sucedió. El otro, la guerra de Malvinas.

En las imágenes de Ezeiza se puede ver, con el contraste del blanco y negro, la violencia de la derecha peronista contra los militantes del peronismo revolucionario, desencadenada en la espera del retorno de Perón a la Argentina, tras su exilio de 18 años en España. En los documentales de propaganda que la dictadura militar proyectaba en la televisión pública –sobre todo en el que se llamó *GANAMOS LA PAZ*–, el episodio de Ezeiza (interpretado como el inicio de una guerra civil) servía para justificar el golpe de 1976.

El otro episodio que se resignifica, a partir de 2003, es la guerra de Malvinas. El desembarco militar en las islas, en 1982, fue concebido –y ejecutado– en un marco referencial absolutamente falso, porque no se esperaba, de parte de la estrategia argentina, un enfrentamiento bélico con el oponente (así lo reconoce el primer informe militar sobre la conducción de la guerra, realizado después de la derrota). Si todo hubiera resultado como Galtieri, Comandante en Jefe del Ejército y presidente de facto en ese momento, había planeado, la dictadura habría llamado gradualmente a elecciones –algo que hizo de todos modos tras la derrota– y él habría sido, dada su popularidad por la recuperación de las islas, el candidato presidencial.

Malvinas –otro episodio que toma el nombre del lugar donde sucedió– pasa a ser, en la postdictadura, un tema vergonzante, como si parte de la victoria simbólica de la dictadura hubiera sido el quedar asociada al intento de recuperar las islas (lo que hizo que Galtieri, tras anunciar el desembarco argentino, llenara la Plaza de Mayo y fuera vivado al salir al balcón) y no sólo a la derrota militar de Argentina frente al Reino Unido.

A partir de 2003, el episodio Malvinas se inscribe en la historia de los vencidos. Para eso, se adopta frente a él la perspectiva de los soldados combatientes, que pelearon con heroísmo y no fueron reconocidos por el Estado como veteranos de guerra. Pero la condición de *vencidos* que se les atribuye a los soldados no es por la rendición argentina ante el Reino Unido, sino porque, una vez que se produjo el desembarco en las islas, ellos, mayormente conscriptos, se convirtieron en víctimas de sus propios jefes. El episodio Malvinas, leído desde la perspectiva de los vencidos, forma parte del terrorismo de Estado.

¿Cuándo empieza la *historia reciente*?, podría preguntarle al espectador, una vez finalizadas las imágenes represivas, un cartel del tamaño de la pantalla, como los que Prividera sob reimprime en *M*, su película anterior, de 2007. ¿Comienza o retorna?, podría preguntar el siguiente cartel.

Estas preguntas, no formuladas, podrían suscitar otras. ¿Es *historia reciente* la masacre de Avellaneda, ocurrida en 2002, en la que fueron asesinados por la policía bonaerense Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, militantes del Frente Aníbal Verón? ¿Cuánto de *reciente* y cuánto de *historia* tiene la desaparición de Julio López, en 2006, el testigo clave en el juicio al represor Miguel Etchecolatz, si no se ha encontrado todavía su cuerpo? ¿Cuánto dura una postdictadura?

En las imágenes de la represión acompañadas con el Himno, en las que, por virtud del blanco y negro, todo se convierte en pasado, se construye, no obstante, a contrapelo de ese efecto (el del negro sobre blanco: el dualismo), una figura política que no se puede definir sino en tiempo presente y como presente continuo, como gerundio, como acción no concluida: la juventud.

A los jóvenes pisoteados por militares de a caballo, golpeados por culatas de fusiles, puestos contra la pared a bastonazos, arrastrados de los pelos por policías ensoberbecidos, asfixiados por pasamontañas mientras huyen de los gases lacrimógenos, se los ve, sin embargo, activos –resistentes– frente a la violencia estatal.

Mirados con el prisma de Fogwill en *Los libros de la guerra*, los apaleados serían los vencidos vencedores, una figura que el benjaminismo, con su his-

toria de los vencidos irredentos y aspirantes a redentores de sus antepasados, no previó.

Los vencedores –de acuerdo con la lectura de Fogwill– no son los verdugos (los represores), sino el poder económico que los instrumentó. Esta lectura, en 1984, no resultaba tan encuadrable en el marco conceptual de la izquierda como lo es en 2015 (en aquel momento, la prioridad, para la militancia en derechos humanos, era que se juzgara a los represores). La victoria del poder económico, por tener que permanecer callada, es una victoria-derrota. Los vencidos, mientras tanto, al no poder sino pensar y narrar otra cosa que su derrota, la convierten en una derrota-victoria. La paradoja de esta derrota-victoria es que

[...] los registros de la derrota y las evocaciones de las derrotas son parte de un aparato involuntario de celebración de las victorias, especialmente cuando no hay obras de celebración de la victoria porque los victoriosos necesitan hacerla pasar como una derrota.¹

Pero al destacar como sujeto a la juventud, TIERRA DE LOS PADRES reescribe, a favor de los vencidos, la frase del ex almirante Emilio Eduardo Massera, comandante en jefe de la primera junta militar (1976-1980), que fue dicha, irónicamente, en el Juicio a las Juntas de 1985, cuando él se sentía, aún sentado frente a un tribunal, parte de los vencedores, no un instrumento de los verdaderos vencedores, que no serían juzgados:

[...] aquí estamos protagonizando todos algo que es casi una travesura histórica: los vencedores son acusados por los vencidos.²

La historia de los vencidos –reclamada por Benjamin, en el *Libro de los pasajes*, bajo la consigna de *politizar la historia*– es la historia de los vencidos del siglo XIX europeo, es decir, la historia de las conspiraciones fracasadas. Esa historia, por lo tanto, está unida a la de los vencedores. El conspirador vencido (Blanqui) es la sombra del conspirador vencedor (Luis Bonaparte, devenido Napoleón III). Escribir la historia de los vencidos, en el sentido benjaminiano, equivale a reescribir la historia de los vencedores.

En la década del noventa argentina, la lectura de Benjamin se academiza. No es un pensador que se lea fuera de los programas de las materias de filosofía de las carreras de ciencias sociales y humanidades, sino dentro de ellas,

¹ Rodolfo Enrique Fogwill, “La guerra sucia: un negocio limpio de la industria editorial (‘El Porteño’, agosto 1984)”, en *Los libros de la guerra* (Buenos Aires: Mansalva, 2010), 82.

² Emilio Eduardo Massera, *Diario del Juicio 20*, citado por Pilar Calveiro, *Poder y desaparición: los campos de concentración en la Argentina* (Buenos Aires: Colihue, 2004), 167.

como lectura obligatoria. En la década kirchnerista (2003–2015), la consigna benjaminiana de *politizar la historia*, para narrarla desde la perspectiva del vencido, se convierte en una iniciativa cultural impulsada desde el Estado.

La investigación de TIERRA DE LOS PADRES –y su peculiar objeto– no consiste en reconstruir (o reproducir) esa iniciativa cultural ni, mucho menos, en juzgar su eficacia, sino más bien en superponer dos momentos estético-políticos (la academización del programa benjaminiano, ocurrida en los años noventa, y la oficialización de la historia de los vencidos, desarrollada en la década siguiente), para sacar a la luz su paradoja.

Qué sucede cuando la perspectiva de los vencidos, para contar la historia argentina, se ha oficializado, es de lo que trata, como problema, TIERRA DE LOS PADRES. A partir de 2003, con la reapertura de los juicios a los represores por crímenes de lesa humanidad y la idea de refundar con ellos el Estado, lo durante mucho tiempo maldito, lo que nunca se mencionaba en los manuales escolares, se convierte en contenido obligatorio de los programas de historia de la escuela secundaria. Aquello que alguna vez no se podía decir en voz alta ahora necesita ser estudiado para aprobar exámenes y pasar de año.

Lo mismo había sucedido durante la década del noventa, más lentamente, en las facultades argentinas de Ciencias Sociales y de Filosofía y Letras, con el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin (el modelo de Prividera para el libro de citas que se lee en su película). La academización de Benjamin, sucedida mientras las Leyes de Impunidad (Punto Final y Obediencia Debida) estaban vigentes, tiene puntos en común con la oficialización de la *historia de los vencidos*, que se inicia con la derogación de estas leyes. Para investigar esos puntos en común, TIERRA DE LOS PADRES superpone los dos procesos, como si los hiciera coincidir punto por punto, a modo de un experimento del que se espera ver un resultado. Las citas que los no actores y las no actrices leen en voz alta en la película están copiadas en un cuaderno marrón de tapas duras que, podría decirse, *hace* de ese libro de citas que es el *Libro de los pasajes*. Al apropiarse de una consigna que estaba pensada (por Benjamin) para el materialismo histórico, el film parece identificar un contexto político –el de la reapertura de los juicios contra represores– en el que es posible discutir, por primera vez, cuál era el sentido de que los vencedores sean acusados por los vencidos, aquello que Massera consideraba “una travesura histórica”.

Quienes representan en TIERRA DE LOS PADRES a la comunidad de los vivos a la que los muertos “le aplasta el cerebro como una pesadilla” –de acuerdo

con el epígrafe de Marx que abre la película—, son, básicamente, personas del mundo de la cultura. Todas ellas pertenecen a las mismas tres generaciones que se ven, como víctimas de la violencia estatal, en el montaje musicalizado por el Himno. En esa TIERRA DE LOS PADRES de la que habla el título, donde se pergeña el Estado argentino, en el siglo XIX, con el matadero como modelo de violencia, la juventud siempre es un estadio mental. Nunca se condice con la edad biológica. Se es joven por la generación a la que se pertenece. Por eso no importa que los que leen textos en voz alta tengan edades que van de los treinta a los sesenta años.

Encarnando este nuevo concepto político, el de la juventud extendida, para la cual la imagen de los antepasados sigue siendo más poderosa que la de los descendientes, figuras del medio académico, literario y artístico leen en voz alta, sentadas o paradas sobre las bóvedas del Cementerio de la Recoleta (o al costado de ellas), fragmentos de textos de autores argentinos, recopilados como citas en un cuaderno de tapas duras, parecido, en su exterior, a un libro de actas. La figura del lector desaparece dentro del cuadro, una vez que ha leído, como si fuera un fantasma, mientras en la pantalla aparece sobreimpreso, a modo de un pie de página, quién es el autor del fragmento, de qué libro proviene y cuál fue el año de su publicación.

Respecto de la oficialización de la historia de los vencidos, el film plantea su primer efecto: de todos los argentinos menores de sesenta años, en términos políticos, puede decirse hoy que son jóvenes. Pero entonces, si hay tres generaciones de vencidos que se identifican con esos jóvenes a los que el film muestra, en blanco y negro, en el instante fatal en que el Estado *se los lleva* a la fuerza, sólo los viejos —que pasarían a ser una nueva categoría política— se identifican con el Estado. Los jóvenes, mientras tanto, son hijos absolutos de esos hijos absolutos. Contra ellos, del otro lado, aplastándoles el cerebro como una segunda pesadilla, están los padres absolutos, los *padres fundadores*, que trazan el recorrido turístico del Cementerio de la Recoleta.

Esos padres absolutos, los vencedores vencidos por los vencidos vencedores, son los que escribieron, en el siglo XIX, la historia y la literatura oficiales (Echeverría, Rosas, Paz, Quiroga, Sarmiento, Alberdi, Lavalle, Mitre), los mismos que en vida fueron entre sí enemigos, pero terminaron enterrados en el mismo cementerio, como sucede en las mejores familias. Y en medio de tantos padres absolutos, aparece la figura de Evita, la oveja negra de la gran familia de los próceres de la Recoleta, la madre joven de todos los jóvenes

menores de sesenta años, en la única bóveda en la que pueden verse flores frescas.



Fig. 1: Maricel Álvarez junto a la bóveda de Eva Perón

La presencia de Evita, en medio de esa familia ampliada, produce en el espectador una cierta incomodidad, la incomodidad propia de la paradoja. No importa, para el caso, qué posición tenga cada espectador respecto del kirchnerismo. TIERRA DE LOS PADRES logra incomodar, en este punto, sin que haga falta discutir, para eso, si es o no una película kirchnerista. De ahí su anomalía: es una película política que puede ser discutida, *a posteriori*, fuera de la contradicción principal, pero que fue exhibida en un momento político (2012) en el que la polarización obligaba a definirse como kirchnerista o antikirchnerista (y si alguien se definía como “ni ni”, su interlocutor, así fuera kirchnerista o antikirchnerista, lo consideraba kirchnerista sólo por no definirse *en contra* del ismo entonces gobernante).

TIERRA DE LOS PADRES, aún en 2012, podía leerse como una película metakirchnerista, más allá de las polémicas que suscitó entre los críticos y en las redes sociales, y del hecho de que no fue seleccionada para ser exhibida, antes de su estreno, ni por el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata ni por el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI).

Lo políticamente paradójico, en el film, no es que Evita esté enterrada en el mismo Cementerio que el desaparecedor de su cadáver, Pedro Eugenio Aramburu, uno de los generales del golpe militar contra Perón, en 1955. La paradoja la causa el hecho de que su figura —en la imagen con rodete, no con el pelo suelto— sea la primera incorporación oficial a una historia de los ven-

cidos construida desde el Estado. Y que, entonces, tal vez su lugar en la Recoleta sea el políticamente correcto.

Que el perfil de Evita con rodete, no con el pelo suelto de la imagen setentista (la Evita montonera), haya reemplazado en los billetes de 100 pesos a la de Roca (el General vencedor de la Campaña del Desierto que, en 1879, exterminó a los pueblos originarios de la Patagonia) es un hecho político que, si bien no domestica su figura disruptiva, sin duda la oficializa, aun cuando la oficialice con todo aquello por lo que fue odiada (la política social del primer peronismo).



Fig. 2: Imagen de Eva Perón en el billete de 100 pesos

Al imprimirse su imagen en el billete de 100 pesos, Evita se convierte, paradójicamente, en una joven madre fundadora (fundadora de la historia oficial de los vencidos) que está enterrada junto a los viejos padres fundadores, entre ellos, el responsable de la desaparición de su cadáver.

Si lo maldito de Evita deviene oficial, si ella es un nuevo símbolo del Estado argentino (como máxima representante del Estado-madre, el Estado benefactor, porque es la Evita con rodete), lo que se oficializa con la historia de los vencidos es el malditismo peronista. Se oficializa la paradoja.

Perder una figura maldita es algo que produce el mismo grado de incomodidad entre quienes la odian que entre quienes la aman. Por eso, la actriz y dramaturga Maricel Álvarez, en lugar de leer en voz alta, profesoralmente (como hace el resto de los lectores con sus respectivos textos), los fragmentos del mensaje póstumo de Evita, los recita no sólo con el mismo tipo de ira con que ella se los debe haber dictado a su enfermera, sino también con el mismo

tipo de ira que buscan inspirar en el lector, como si fuera precisamente todo aquello que hacía de su figura una parte esencial de la historia de los vencidos (lo que permitía pensar, dentro del peronismo revolucionario, que *si Evita viviera/sería montonera*) lo que no se termina de reconciliar con su oficialización como símbolo del Estado-madre, el Estado benefactor.



Fig. 3: Maricel Álvarez recita fragmentos del mensaje póstumo de Eva Perón

Si Evita es una madre –da a entender la lectura de Maricel Álvarez– es una madre que lo pide todo:

Quiero incendiar el alma del Pueblo. Sólo los fanáticos son idealistas [...]. Para servir al Pueblo hay que estar dispuesto a morir por él.

En su mensaje póstumo, Evita se escucha –a través de Maricel Álvarez– como una madre terrible, tal como se la ve en el cuadro de Daniel Santoro titulado “La piedad: Eva Perón devora las entrañas del Che Guevara” (2007/2008). Allí, ella es una madre antropófaga, con la Fundación “Eva Perón” y la CGT como escenario, al que se llega por una inmensa escalinata rodeada de un bosque. Igual que Cronos, Evita se devora a su hijo (en este caso, a un hijo muerto, porque el Che, en el cuadro, está pintado como un cadáver) bajo la convicción de que “sólo la organización vence al tiempo”.



Fig. 4: “La piedad: Eva Perón devora las entrañas del Che Guevara”, Daniel Santoro (2007/2008)

Filmar a alguien leyendo –sostenían Jean Marie Straub y Danièle Huillet, quienes también dedicaban sus películas a los vencidos de la historia– es mostrar una situación en la que el intérprete no tiene que fingir que el texto le pertenece. Igual que un profesor. Esa ajenidad con el texto, no obstante, Straub y Huillet la buscaron en menos ocasiones que la operación contraria: la memorización y el recitado, por parte de no actores, de obras literarias a las que no sólo no se les modificaba una coma, sino que no eran traducidas de su lengua original (y cuyo subtítulo, cuando lo admitían, lo supervisaban ellos mismos).

En *TIERRA DE LOS PADRES*, el recitado de Maricel Álvarez quiebra en dos la película. La última de las lecturas, a cargo de Prividera, la de “Progenitores” (1962), de Joaquín Gianuzzi, tampoco es profesoral, sobre todo en el final del poema:

[...] que cada uno hable en su propio nombre
cuando salga del cine o del cementerio,

y diga: yo me reconozco en esta fastidiosa historia,
soy hijo de la estafa y de los muertos recurrentes,
me ha tocado la usura y tengo tiempo.

Entre estas dos lecturas recitadas, la historia de los vencedores, reescrita desde el punto de vista de los vencidos (como propone el cartel que abre el film), se cruza con la historia del cine argentino.

En su “Carta a los espectadores”, publicada en el programa de mano del film, Prividera sostiene que los discursos con que armó *TIERRA DE LOS PADRES* fundaron tanto la Nación como el cine nacional:

[...] La película propone una revisión de la tradición política argentina (y a la vez una revisión de la tradición estética del viejo y nuevo cine argentino): se trata de reencontrar el núcleo duro de los discursos que fundaron la idea de Nación (e incluso de cine nacional) en Argentina, uno de cuyos ejes fue configurar la identidad a partir de un “enemigo” a combatir (lo que sucede con toda política cuando se convierte en guerra). Y si bien esto ya estaba presente en mi película anterior (*M*, igualmente centrada en los modos en que la memoria se configura como campo de batalla), la necesidad de profundizar en esa dirección se impuso claramente tras el llamado “conflicto del campo”, que hizo emerger no sólo al antikirchnerismo sino al mismo kirchnerismo, alumbrados ambos por la invocación de viejas disputas (de unitarios y federales a peronistas y antiperonistas) que configuran las tramas sobre las que el pasado es traído a cuento para discutir el presente.³

Cómo se narra cinematográficamente la historia de los vencedores es algo que *TIERRA DE LOS PADRES* no explicita. No hay citas de filmes argentinos: sólo citas de textos políticos y literarios. Con lo cual el espectador interesado en esa historia tiene que reconstruirla *a posteriori*, como si fuera una tarea para el hogar.

Cuando uno intenta esa reconstrucción, descubre que los discursos políticos que fundan el cine argentino son, leídos desde la historia de los vencidos, más Alberdianos que sarmientinos, pero que, así y todo, su trasposición cinematográfica necesitaba de un discurso mediador: el catolicismo.

Como el cine estaba dirigido, en sus comienzos, a un público analfabeto, debía funcionar como una “Biblia para pobres”. De ahí la catolización del criollismo literario: los gauchos cinematográficos son buenos, porque han sido domesticados por el Ejército para ser soldados patriotas en las Guerras

³ Nicolás Prividera, “Carta a los espectadores”, Programa de mano de *TIERRA DE LOS PADRES*, estrenada en la Sala Leopoldo Lugones del Complejo Teatral de Buenos Aires, del 5 al 11 de julio de 2012.

de la Independencia. El cine argentino hizo su propia versión de la historia de los vencedores, reescribiendo a los padres fundadores en clave católica y borrándoles las huellas de la sangre derramada.

El primero en entender la necesidad de las clases dominantes de ponerse al frente de esta operación cultural es Matías Sánchez Sorondo, uno de los principales intelectuales del conservadurismo argentino, gestor del golpe militar de 1930 y Ministro del Interior de Uriburu. Sólo por su idea de promover con control estatal la narrativa del cine norteamericano (“contar un romance en medio de acciones militares”) podría ser considerado el primer ideólogo del cine argentino.

Así como desde el Ministerio del Interior había creado la Sección Especial de Represión a las Actividades Comunistas (en la que designó a Leopoldo Lugones (h), el introductor de la picana eléctrica en los interrogatorios policiales), en 1932, cuando Sánchez Sorondo vuelve a la actividad legislativa como Senador por el Partido Conservador, muestra hasta qué punto, para las clases dominantes, la regulación del cine era una cuestión de Estado. “Las actividades cinematográficas pronto se convertirán en un modo de gobierno” dice en 1938, al presentar el proyecto de ley para la creación de un Instituto Cinematográfico.

El cine –advierde Sánchez Sorondo– es una oportunidad civilizatoria para las clases dominantes, en la misma medida en que podría convertirse en un peligro para ellas, si llegara a quedar, como actividad puramente privada, fuera del alcance estatal:

[...] el cinematógrafo es un mundo aparte: tiene su pueblo y sus jerarcas, sus clases humildes, sus burgueses, su aristocracia estrellada, sus magnates, su justicia, sus costumbres, sus descubridores, sus capitanes de aventura y sus filibusteros. A este mundo, si no queremos que caiga en el caos, hay que ordenarlo.⁴

Como si respondiera a este reclamo de Sánchez Sorondo (que es el reclamo de su clase), el criollismo cinematográfico catoliza el criollismo literario para convertirlo en instrucción cívica. La función de la Iglesia, leída desde la perspectiva de las clases dominantes, es garantizar la cohesión social por medio del control de los pobres. En este sentido, la mejor religión cívica para los in-

⁴ Matías Sánchez Sorondo, *El Instituto Cinematográfico del Estado: antecedentes, notas, y proyecto de ley de creación del Instituto Cinematográfico del Estado, presentado al Senado de la Nación el 27 de septiembre de 1938* (Buenos Aires: [sin editorial], 1938), 5. Una selección de fragmentos de este libro, a cargo de Emilio Bernini, fue publicada en *Kilómetro 111: ensayos sobre cine* 8 (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009), 126–35.

migrantes analfabetos –parece haberse sobreentendido– es la religión de las imágenes: el catolicismo. Las élites, en este sentido, no piensan que la religión es para que ellas vivan según sus preceptos sino para evitar el desborde de las clases subalternas. Por lo tanto, el integrismo católico, en la Argentina, aparece como solución política para evitar que los obreros se orienten al comunismo, el socialismo y el anarquismo.

Fue un teórico católico del cine, André Bazin, quien insistió en la semejanza argumental del *western* con la novela caballeresca, por la preeminencia que tienen en él la mujer y las pruebas por las que debe pasar el héroe para conseguir su amor (por eso mismo, como contrapeso, siempre hay una segunda mujer, la cabaretera, enamorada del héroe, que lo salva sin pretender su amor). En el *western*, según esta visión, las mujeres son buenas y los varones, malos (incluso el héroe, porque tiene una cuenta pendiente con la ley). La mujer, en el *western*, aparece como la vestal de las virtudes que la sociedad no tiene y debería tener. Y encarna esas virtudes en tanto está en condiciones de fundar una familia: la familia sería la portadora y transmisora de esas virtudes.⁵

En el equivalente criollo del *western*, esa interpretación católica de lo femenino (dado que el culto a la virgen, dentro de la religión cristiana, sólo es católico) se introduce como un tópico que tiene fines civilizatorios: la santificación de la madre como mandamiento ciudadano. No se puede ser buen ciudadano si no se santifica a la madre. Quien no santifica a la madre no garantiza al Estado que pueda ser un hombre de bien, porque un hombre de bien es quien funda una familia. Este tópico, de hecho, se extiende a todo el cine argentino del período clásico, sobre todo al cine tanguero.

El culto de la figura de la madre es garantía de virtud y la domesticación del gaucho salvaje, tarea exclusiva del Ejército (que lo había convertido en soldado en la lucha contra el indio, como antes lo había hecho en las guerras de la Independencia). Es en este sentido que el cine argentino, como arte de Estado, es más Alberdiano que sarmientino. La idea de Alberdi de que “se debe proceder a la organización nacional aún con los malos, que son también parte de la familia”, parece más afín al programa ideológico de los padres fundadores del cine argentino que la máxima de Sarmiento “no economizar sangre de gaucho”.

⁵ André Bazin, “El ‘western’ o el cine americano por excelencia” [1953], en *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 1999), 248–50.

En todo caso, si para el liberalismo argentino “el disidente es enemigo y su disidencia, motivo de guerra y exterminio” –como sostuvo el Alberdi póstumo– el criollismo cinematográfico, simplemente, se ocupará de no mostrar gauchos malos (“malos” en la terminología sarmientina del *Facundo*). Será, de manera consecuente, la versión oficial *para pobres* de la historia de los vencedores. Es decir, el arte de Estado por excelencia.

Recién el nuevo cine argentino, en la década del noventa, cuenta el tipo de historias que TIERRA DE LOS PADRES deja entrever cuando la cámara se detiene en las acciones y los diálogos de los trabajadores del cementerio o de los albañiles que, mientras reparan las bóvedas, hablan en guaraní. En la historia de los vencedores no hay lugar para la historia de los vencidos: los vencidos, si no se incorporan a la historia oficial como soldados, no tienen historia. Son “hordas de animales que atacan a mujeres indefensas y asesinan niños”, “desalmados que necesitan jueces aún más desalmados”, “seres informes, montones de escombros humanos” o, a lo sumo, “un material activo ideal para incorporarse a un orden”. En ese caso, el problema era “¿quién, cómo, iba a darles aquel orden?”.

Pasado, historia y primera persona

El uso del archivo en FOTOGRAFÍAS de Andrés di Tella

Agustín Díez Fischer (Buenos Aires)

RESUMEN: En los estudios sobre la filmografía del documentalista argentino Andrés Di Tella (1958) es recurrente la referencia a la centralidad de la narración en primera persona, al director como investigador y al uso de recursos ensayísticos para articular la memoria personal y la historia argentina. En esta dirección, analizaremos su película FOTOGRAFÍAS como un ensayo sobre el archivo y sus dispositivos en función de reconsiderar las relaciones entre el repositorio público y el privado, entre lo personal y lo nacional, y entre el pasado y el presente. Desde este punto de vista, si las relaciones con el archivo fueron fundamentales para la memoria de los sucesos traumáticos de la dictadura argentina, este film permite pensar que esas investigaciones permearon y fueron permeables a ensayos cinematográficos que no se focalizaron directamente en la elaboración de ese pasado histórico.

PALABRAS CLAVE: archivo; cine documental; historia; primera persona

Dentro de la extensa filmografía de Andrés Di Tella, la película FOTOGRAFÍAS (2007) es una de sus producciones más complejas y también uno de sus filmes más analizados y discutidos. Desde el punto de vista narrativo, se construye a partir de constantes saltos temporales y espaciales donde se entrecruzan historias y lugares diversos que rompen constantemente la linealidad del relato. Este modo de narrar conforma un *collage* de materiales visuales de diversa índole, como registros pertenecientes a archivos privados, filmaciones públicas o escenificaciones ficcionales. Desde la perspectiva temática, FOTOGRAFÍAS es un film que funciona también como una breve retrospectiva que condensa temas presentes en toda su filmografía: la dictadura militar, la censura –tanto política como familiar–, el exilio o la historia de sus padres entrecruzada con los avatares políticos de Argentina. Todos estos aspectos son presentados cinematográficamente, a su vez, a través del uso de la primera persona y una explicitación del proceso de realización del documental.

Antes de iniciar el análisis específico del film, resumiremos en pocas líneas su argumento principal. FOTOGRAFÍAS narra la búsqueda de su director, Andrés Di Tella, por reconstruir las raíces hindúes de su familia materna; un legado que su madre, Kamala Apparao, había mantenido en reserva

durante su vida. A partir de un conjunto de fotografías donadas por su padre –disparador de la realización de la película– Di Tella planteará sus dificultades, sus contratiempos y también los desafíos que le genera transmitirle ese legado a su hijo Rocco.

VIAJE AL PAÍS DE MI MADRE, como originariamente se había propuesto llamar a la película, se divide así en dos grandes partes: la primera está centrada en Buenos Aires y la Patagonia, y la segunda en la visita a sus familiares en la India. Los viajes en el film son literales y figurados en tanto se convierten en alusiones a su propio desarrollo espiritual y personal a través de una infinidad de imágenes alegóricas como caminos ascendentes, tormentas o umbrales. Al mismo tiempo, mientras se va desarrollando el relato, aparecen múltiples historias paralelas que se entrecruzan: algunas se encuentran vinculadas directamente a su propia familia –como la de su primo Gautam, la de su prima Vidyā o la de sus padres– y otras resultan más lejanas, como la experiencia hindú de Ricardo Güiraldes, las sesiones espiritistas de su esposa, Adelina del Carril, o el encuentro con Ramachandra Gowda, el hijo adoptado por la misma Adelina en la India y que Di Tella visitará en su viaje a la Patagonia. Una figura clave que se convertirá en guía, gurú o maestro del propio director en el proceso de descubrir su pasado a lo largo del film.

Sirva esta breve sinopsis como introducción para enunciar el objetivo de este trabajo: nos proponemos en este artículo analizar los distintos tipos archivísticos que aparecen en el film, las tecnologías de registro que son utilizadas, las relaciones entre el pasado y el presente, y sus funciones dentro del documental. En la primera parte del trabajo, indagaremos sobre el uso del archivo en FOTOGRAFÍAS en comparación a su anterior película, LA TELEVISIÓN Y YO (2002), para mostrar cómo la mera referencia al paso del archivo público al privado no explica la completa dimensión de la transformación operante. En la segunda, analizaremos algunos aspectos específicos del film que, si bien parecen no ser centrales para el argumento, son fundamentales para comprender qué tipo de funciones cumple el archivo en la película y qué modelos archivísticos pueden servir para interpretarlo. En la última parte, examinaremos brevemente el modo en que esa transformación en el uso del archivo y el registro implicó un cuestionamiento no sólo de la propia condición de la primera persona –ya de por sí caracterizada por una identidad fragmentaria y en crisis– sino de su misma existencia.

Es necesario remarcar la importancia de esta perspectiva dentro del marco del cine de investigación. Ya sea en sus realizaciones cercanas a la ficción

o en la producción documental que se centró en investigar los crímenes durante la dictadura militar, el archivo se convirtió en un tópico central y recurrente que fue abordado desde diversas dimensiones. Esas elaboraciones, sin embargo, no pueden ser entendidas como fenómenos aislados o circunscritos por esquemas de género. Por el contrario, lo que planteamos es que incluso aquellos filmes –como FOTOGRAFÍAS– que se concentran en indagar sobre pasados personales encuentran con aquellas producciones –muchas centradas en explorar el pasado político de la Argentina– múltiples interrelaciones. Analizar el archivo como ese espacio de convergencia será el sustento del presente artículo.

Archivo público y archivo personal

Las películas LA TELEVISIÓN Y YO y FOTOGRAFÍAS han sido consideradas como producciones en tal medida próximas que incluso su distribución comercial se ha realizado en conjunto bajo el lema “dos ensayos autobiográficos de Andrés Di Tella”. Los críticos cinematográficos, por supuesto, no han dejado de señalar la íntima cercanía entre los dos filmes. Pablo Piedras (2014)¹, por ejemplo, sostiene que es posible constituir un par temático donde la primera película se focalizaría en la historia de la familia paterna y los devenires de la empresa Siam Di Tella, y la segunda en el legado materno y su ascendencia hindú.

La vinculación entre ambos documentales es, sin embargo, más compleja. Se advierte –con una lectura retrospectiva desde FOTOGRAFÍAS– que LA TELEVISIÓN Y YO presenta determinadas escenas y objetos que funcionan como anticipación de la siguiente película: por ejemplo, el cierre final del padre y el hijo frente al tren que pasa en LA TELEVISIÓN Y YO parece continuar en el inicio de FOTOGRAFÍAS en el sueño de su madre viajando en ferrocarril.² También pueden establecerse lazos entre escenas y objetos que se repiten en ambos filmes, como el caso de las revistas Misterix o la variedad de situaciones donde la mirada es abordada como tema en las dos películas.

¹ Pablo Piedras, *El cine documental en primera persona* (Buenos Aires: Paidós, 2014).

² Alisa Lebow (2012) ha referido a esta imagen del ferrocarril y de su madre viajando en la dirección opuesta como una forma metafórica de la vuelta hacia el pasado. También ha identificado cómo el tren puede leerse como una alusión a la imagen cinematográfica. Cf. Alisa Lebow, “The Camera as Peripatetic Migration Machine” en *The Cinema of me: the Self and Subjectivity in First Person Documentary*, ed. por Alisa Lebow (New York: Wallflower Press, 2012), 219–32.



Fig. 1: LA TELEVISIÓN Y YO (2002) / FOTOGRAFÍAS (2007)

En esta dirección, si *LA TELEVISIÓN Y YO* narra el fin de una herencia con el quiebre de la empresa paterna, *FOTOGRAFÍAS* plantea, en contraste, la posibilidad de activar un legado posible de ser transmitido a su hijo Rocco. La figura de su padre, el famoso sociólogo Torcuato Di Tella (h), se conforma como un personaje ambiguo que, por un lado, posibilita el comienzo de la exploración de la historia materna al donar el archivo que da inicio a ese proceso y quien, por otro, simbólicamente es obstáculo en la recuperación de ese legado. Este aspecto se revela de varias maneras a lo largo de la película: en sus advertencias sobre la realización de un film sobre la familia, en su desapego a la tradición representado por la cremación de los restos o en la distancia con su propia experiencia en la India.

Pablo Lanza (2010), por su parte, ha identificado también que los dos documentales oscilan entre el uso de materiales de archivos públicos –preponderantes en el primer documental– y la incorporación de material de repositorios privados –que prevalecen en la segunda película:

‘en estos dos filmes’ –cito a Lanza– ‘la principal función del archivo no es la interrogación de la imagen, sino la de establecer un dispositivo narrativo: si en el primer caso [*LA TELEVISIÓN Y YO*] le provee la excusa necesaria para adentrarse en su historia familiar; en el segundo caso [*FOTOGRAFÍAS*] es el pretexto que da paso al relato’³.

En efecto, en ambos filmes el archivo es un disparador para la narración de la historia. En el caso de *LA TELEVISIÓN Y YO*, la falta de registros visuales de los primeros años de la historia televisiva y la ausencia de recuerdos propios sobre esa etapa, lo encaminan a preguntarse sobre el pasado de su familia

³ Pablo Lanza, “Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes,” *Revista Cine Documental*, 1 (2010): acceso 30 de noviembre de 2015, http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_03.html.

paterna. En *FOTOGRAFÍAS*, por su parte, el archivo se presenta al inicio del documental como un obstáculo, un elemento en parte inaccesible o difícil de decodificar que impide recuperar ese legado. Frases como “no es posible”, “no sé quiénes son”, “hacia que tachaba, que anulaba el pasado”, “rompía fotos” se repiten en esta suerte de introducción filmica para culminar con la frase del director refiriéndose a su relación con su hijo: “me gustaría contarle a Rocco algo de la India (...) me da vergüenza –dice– no saber nada”.

En ese comienzo se hace evidente que la noción de archivo en la película será múltiple: aparecerán depósitos de características diversas –arcones, álbumes, vitrinas, bibliotecas, carpetas– y formas de registro vinculadas a distintos archivos domésticos –*Súper-8*, *home video*, fotografías, diapositivas, cartas, postales, etc.– que, en coincidencia con lo que han señalado Clara Kriger y Pablo Piedras (2012: 70) para otros filmes documentales, en *FOTOGRAFÍAS* se exhiben siendo manipulados, mostrando la “instancia de mediación subjetiva entre lo documental y lo real”⁴.

Este último aspecto es reforzado en este film con la recurrencia a lo que Roger Odin (2007)⁵ ha denominado *rememoración colectiva* del archivo privado: las fotografías, los filmes y videos caseros cumplen la función de reconstruir una historia común en el acto mismo en que son exhibidos junto a la familia, ya sea en las proyecciones filmicas o de diapositivas; aspecto performativo del manejo de los objetos de recuerdo que resulta tan significativo como la fotografía o el video mismos. Finalmente, la forma del archivo privado organiza también la estructura de *FOTOGRAFÍAS* que se desarrolla a partir de diversas entradas divididas por cortes que, en gran medida, aluden al diario personal.⁶ En otras palabras, el documental se encuentra atravesado por diversos archivos que no sólo participan del film sino que constituyen su propia forma.

Sin embargo, todas estas características, fundamentales para su comprensión, no dan cuenta de un aspecto que diferencia directamente a *FOTOGRA-*

⁴ Clara Kriger y Pablo Piedras, “Vestigios de un pasado doliente: los archivos audiovisuales sobre la dictadura militar en el cine documental argentino”, *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen* 70 (2012): 93–106.

⁵ Roger Odin, “El film familiar como documento: enfoque semiopragmático”, *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57–58 (2) (2007): 197–217.

⁶ Podría interpretarse *FOTOGRAFÍAS* también como una transformación en la relación con el archivo de su madre: si comienza con imágenes estáticas, el final de la película refiere a archivos de movimiento, ya sea en la aparición de su madre en un registro *súper-8* o en las fotos sucesivas de Di Tella junto a Kamala en las escenas finales.

FIAS del film anterior: la explicitación recurrente en este último documental de la continuidad entre el universo de objetos que pertenecen al archivo y aquellos que se encuentran por fuera de éste. Esas estrategias pueden agruparse en cuatro grandes grupos: relaciones de *superposición*, *técnicas*, de *encadenamiento* y de *repetición*, y *asociación*.

Las dos primeras se corresponden con distintos aspectos de las tecnologías de registro. La primera, implica la *superposición* de una figura presente sobre una proyección de un material de archivo; en una escena, por ejemplo, la aparición de la sombra del director se mezcla con la silueta de una pareja, una de las cuales es su propia madre. La segunda, la utilización del Súper-8 para filmar un acontecimiento presente, es un recurso usual dentro del documentalismo que Di Tella repite en una grabación de su propio rostro y en una escenificación con la actriz que representa a su madre.



Fig. 2: FOTOGRAFÍAS (2007)

Las opciones de *encadenamiento* se caracterizan por la sucesión en el montaje de imágenes de archivo y filmaciones presentes que muestran una asociación evidente. Por ejemplo, se observa en una ocasión la continuidad entre dos fotografías de navegación –una con su padre y otra con Rama– o, en otro momento, a su propia madre filmada en Súper-8 muchos años atrás continuando las risas de una reunión familiar presente en la India, creando con mecanismos cinematográficos un evento común entre el pasado y la contemporaneidad.

Finalmente, el recurso más recurrente y sobre el cual analizaremos el modelo de archivo en el siguiente apartado es la repetición y asociación de imágenes u objetos a lo largo de los diversos niveles de la filmación. Se trata, en la mayoría de los casos, de formas alegóricas o sumamente simbólicas dentro del documental. El caso más paradigmático es la figura del elefante, símbolo



Fig. 3: FOTOGRAFÍAS (2007)

de la memoria pero también de la fortuna y la protección del hogar, que se repite tanto en las fotografías, en una estatuilla en el arcón de su madre que luego limpia junto a su padre –quien le advierte su error al atribuirle el título de Ganesha– y con un elefante real frente a su hijo –cuyo segundo encuentro en la India alude directamente a su reconciliación con el pasado hindú.⁷

Esas repeticiones que a lo largo de la película atraviesan los diversos órdenes archivísticos son constantes también en una infinidad de elementos que representan fuertes simbolismos como el agua y la inmersión, el calzado y la caminata o el fuego. El archivo rompe así, a través de una modalidad de repetición y recurrencia, una temporalidad signada por la sucesión cronológica propia de un diario personal.

Pero, a su vez, no es solamente en el orden del tiempo donde interviene el archivo, sino también en su rol dentro del film: en el caso de FOTOGRAFÍAS, el archivo no funciona ni con una función ilustrativa ni directamente informativa –mucho menos probatoria–; las imágenes se estructuran como un elemento con relativa independencia del narrador y no aportan, en la mayoría de los casos, datos de relevancia para el desarrollo argumental. La imposibilidad de traer información sobre la familia a través del archivo es paradigmática con la lectura del epígrafe en idioma sueco de una fotografía de sus padres que había salido en un diario nórdico: Di Tella repite las palabras y adivina los sonidos sin conocer lo que está leyendo. Lo que se dice –en un aspecto sobre el que regresaremos más adelante– es dicho por alguien que desconoce su significado.

⁷ Los animales son absolutamente recurrentes y centrales a lo largo del film, y sus funciones pueden agruparse en dos grandes grupos: metáforas de la propia condición de exilio como los yaks –animales que quedaron varados en la Patagonia luego de una filmación ambientada en el Himalaya– o figuras de mediación, como Nandi, el toro de Shiva intermediario entre hombres y dioses que aparecerá en varias ocasiones en el film.

En el siguiente apartado intentaremos dilucidar el tipo de modelo archivístico al que se hace referencia con estas diversas estrategias en la película.

Del archivo personal a la historia

En una de las escenas más paradigmáticas de FOTOGRAFÍAS, Andrés Di Tella y su hijo Rocco revisan un viejo arcón que pertenecía a Kamala, su madre. Allí encuentran una escultura de un elefante y un busto femenino –los mismos que luego limpiará su padre en casa de su hijo–, un cuadro, dos muñecos y una serie de diapositivas correspondientes a la casa de Freud en Inglaterra. Esa última referencia al fundador de psicoanálisis no sólo no es aislada, sino que representa un aspecto que debe ser remarcado.

Junto con el relato del sueño sobre su madre al inicio del film, FOTOGRAFÍAS incorpora constantes asociaciones a escenas oníricas, al inconsciente, a la anti-psiquiatría, etc.⁸ Se podría sostener que estas diversas referencias se condicen con la profesión de su propia madre como psicóloga –dato que, sin embargo, no es mencionado en la película– aunque, a nuestro entender, resultaría más productivo pensarlas como una forma de tematización de las diversas relaciones entre el universo del archivo y el registro presente.

En su investigación sobre los usos de los procedimientos archivísticos en el arte moderno y contemporáneo, Sven Spieker (2008)⁹ ha analizado cómo ciertas tecnologías surgidas en la segunda mitad del XIX son comparables a las investigaciones sobre el aparato psíquico desarrolladas por Freud. Algunas analogías podrían encontrarse en las divisiones entre, por un lado, el registro –entendido como el lugar donde se encuentran los documentos cuando están en uso– y el archivo –como el espacio en el que luego se consignan– y, por otro, la conciencia –y sus contenidos manifiestos– y el inconsciente –y sus contenidos latentes– en la estructura topológica freudiana.

Ambos esquemas resultan significativos en la forma en que se plantea la relación entre los distintos niveles. Así, por ejemplo, el *principio de procedencia* mostraría cómo la estructura del archivo está ya determinada en un orden del registro y, del mismo modo, nociones como desplazamiento o condensación darían cuenta de las variadas relaciones entre contenidos latentes y manifiestos.

⁸ En algunos casos, se presentan como imágenes mínimas que se entrecruzan entre las escenas, como la breve filmación de una persona sosteniendo el libro *Your luck in your dreams*.

⁹ Sven Spieker, *The big archive: art from bureaucracy* (Cambridge: The MIT Press, 2008).

Para el análisis específico de FOTOGRAFÍAS, más que asociar las divisiones entre archivo y registro como análogas al aparato psíquico, lo que resulta productivo es analizar sus formas de interrelación. Si considerásemos los diversos depósitos, álbumes, grabaciones familiares que aparecen en la película como el ámbito del archivo, se podría vincular a la propia filmación que realiza Di Tella como correspondiente al orden del registro –reforzada por una estructuración similar a la de un diario. Entre esos niveles lo que tendría lugar es una relación de continuidad y superposición que sería característica de FOTOGRAFÍAS: una vinculación que no se presentaría en el desarrollo central de la película sino en aspectos que resultan aparentemente laterales, como si su propio carácter secundario le permitiese a objetos y escenas atravesar el umbral entre el archivo y el presente.

Michel de Certeau (1999)¹⁰, al momento de realizar su libro *La Escritura de la Historia*, analiza la relación entre historia y psicoanálisis en su investigación sobre el *Moisés y la religión monoteísta*. La división la plantea entre historia y tradición: si la primera se constituye en la ruptura entre pasado y presente (una operación que, por supuesto, se realiza en el propio presente) la tradición se plantea como la presencia de los muertos en los vivos y la coexistencia del pasado dentro del presente. Así como la historia como disciplina se constituye en base a la ruptura entre el sujeto de saber y el objeto; en el tradición, si no hay un presente aislado, dice Certeau, no existe la posibilidad de construir el pasado como un objeto de saber. En este sentido, utilizando la propia postura de Certeau, la referencia al psicoanálisis en el film FOTOGRAFÍAS no estaría vinculada a aplicar, por ejemplo, ciertas categorías psicoanalíticas al desarrollo del film o la personalidad del director, sino en abordar un tipo de relación distinta entre presente y pasado, donde tradición y psicoanálisis, de algún modo, encontrarían un punto en común.¹¹

FOTOGRAFÍAS respondería así a la advertencia que Torcuato Di Tella le había realizado a su hijo Andrés en el documental anterior: la complejidad de filmar una historia familiar –le advierte– es que se carece de la distancia histórica que separe al sujeto de su objeto de estudio. En el uso del archivo y su vinculación con el presente, FOTOGRAFÍAS muestra no sólo esa distancia co-

¹⁰ Cf. Michel de Certeau, *La Escritura de la Historia* (México: Universidad Iberoamericana, 1999).

¹¹ Las características de esa relación, por supuesto, también están vinculadas a lo que François Hartog (2003) ha denominado el fin del régimen de historicidad moderno y la caducidad del tipo de relación que planteaba entre presente y pasado. Cf. François Hartog, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps* (Paris: Seuil, 2003).

mo imposible, sino que ambos órdenes –el archivo y el registro o el pasado y el presente– no podrían abordarse en términos de separación. El viaje a la India no sería así sólo la búsqueda de su desarrollo personal, sino la posibilidad de transformar una concepción de la historia y una posición de conocimiento que se asocia directamente a los cuestionamientos epistemológicos de los que ha sido objeto el documental como género cinematográfico.

Volviendo a la consideración de *Odin*, el uso del archivo familiar, los registros filmicos, fotográficos e incluso la referencia a grabados de manuales ilustrados o mapas no se incorporan al film como una forma de aportar conocimiento de la India o para ilustrar la vida de la madre –aspecto que queda particularmente relegado en la cinta final– sino en función de articular otro tipo de relación entre pasado y presente. Ese contrapunto también puede ser visto entre las escenas en Buenos Aires y la India: su padre corrigiendo a su hijo una incorrecta atribución –quien identifica como Ganesha a un simple elefante– se contrapone a la de su primo Gautam, quien al llevarlo al ritual de inmersión del propio Ganesha responde, ante la pregunta sobre el significado de la ceremonia, con un contundente “ninguno de nosotros lo sabe”.

El archivo en primera persona y la memoria traumática

Me gustaría referir brevemente al alcance que tendría ese rol de la configuración del archivo en el uso de la primera persona del documental. Sus diversas características han sido extensa y profundamente analizadas en sus alcances, sus condiciones de aparición y también su genealogía histórica por los investigadores Pablo Piedras y Clara Kriger, entre otros. Ellos han señalado cómo esa primera persona no se presenta a sí mismo con una identidad estable, sino en una situación de crisis y autocuestionamiento que queda explícita, además, por la exhibición del mismo proceso de realización. Un aspecto que, como lo ha señalado Estrella de Diego (2011)¹², atraviesa las diversas artes en el uso de la autobiografía con la presentación de un sujeto escindido y fragmentario.

En *FOTOGRAFÍAS*, la formulación de esa identidad incompleta y en permanente reconfiguración encuentra su paralelo con la referencia al fracaso del documental, a las constantes dudas con respecto a lo que debe ser filmado o a la recurrente aparición de filmaciones *de otros*. Una fragilidad que alcanza también a la del propio país, cuando uno de los textos fundamentales de la

¹² Cf. Estrella de Diego, *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (Madrid: Editorial Siruela, 2011).

literatura gauchesca y constitutivos de una “identidad nacional” como *Don Segundo Sombra* se descubre como deudor de la cultura hindú. Asimismo, un tipo de identidad que encuentra su correlato en un archivo igualmente frágil, que no se posiciona desde un lugar de autoridad, sino explicitado en su carácter constructivo y ficcional, como cuando se graban en Súper-8 imágenes del presente o cuando su madre filma un libro de fotografías para crear un registro ficcional de un viaje que había realizado, pero en el que no había tomado imágenes.

El uso del archivo va, sin embargo, más allá del acompañamiento a la presentación de esa identidad en crisis y alcanza incluso a cuestionar la propia posición del enunciador en el film. Esto se pone en evidencia en la escena final, cuando el propio Di Tella consulta un médium para contactarse con su madre:

mi mamá habla a través del vidente, y entonces se pone en duda también el testimonio: ¿quién está hablando? ¿es mi mamá? ¿el vidente? ¿o es mi primo Gautam, el carnicero, que me traduce o me interpreta lo que quiere decir el vidente? Y después, cuando volvemos del vidente, ya en la calle, le pregunto a Gautam: ¿te parece que ella estaba ahí? Y él me dice: ‘Creo que sí’ (...) entramos como en una zona rara, donde el espectador se puede preguntar legítimamente ¿qué debo creer de todo esto? ¿y qué cree el cineasta, cree que habló la mamá o no? Toda esta es una zona que me interesa, porque no tendría una respuesta de verdad.¹³

Es otra de las constantes de la película la referencia a escenas de hipnosis, desdoblamiento, brotes psicóticos, magia o sesiones espiritistas: cuando el archivo inunda el presente, lo que proliferan son situaciones donde quien habla desconoce o no puede gobernar aquello que dice. Escenas de ventriloquismo que se ejemplifican en la pequeña película de dinosaurios que su hijo filma: los sonidos que el niño realiza con su voz –que podrían ser asociados a los del vidente al final de la película– hacen hablar a una pre-historia –los dinosaurios– a través de tecnología de filmación antigua –el Súper-8– en el presente.

FOTOGRAFÍAS, entonces, es un documental donde la investigación sobre el archivo se convierte en un espacio de condensación para escenificar temporalidades entremezcladas, donde no parece existir un tiempo exacto o distinto, donde lo que se dice en un país parece venir de otro, y donde la primera

¹³ Andrés Di Tella en Pinto Veas, I. (2013). Andrés Di Tella, *laFuga* 15. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/andres-di-tella/618>, fecha de consulta: 2017-01-13

persona termina siendo tan inestable que hasta pone en cuestionamiento su posibilidad de ser tal.

Para finalizar este artículo, me gustaría señalar una correspondencia entre las funciones del archivo en este documental y ciertos procesos vinculados a la memoria política. Hacia mediados de los años 90 surgieron en Argentina grupos de hijos de detenidos-desaparecidos que buscaron no sólo la derogación de las leyes que impedían el enjuiciamiento de los responsables de la dictadura militar, sino la restitución de aquellos niños expropiados que habían nacido en cautiverio. Agrupaciones como H.I.J.O.S. se sumaron, con sus caracteres particulares, a la causa que las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo reivindicaban desde los años 70.

En ese contexto, el archivo –muchas veces constituido a partir de fotos personales– sirvió no sólo para contestar políticas de Estado, sino también como documento que interpelaba a los jóvenes, hijos de desaparecidos, que desconocían su identidad.¹⁴ De este modo, esas fotografías podían generar uno de los procesos más desestabilizadores que una persona podía enfrentar con respecto a su propio pasado: descubrir que sus padres habían sido en realidad partícipes de una expropiación ilegal y que sus verdaderos progenitores estaban muertos.

En este marco, la película FOTOGRAFÍAS parece completamente ajena a esos procesos. La referencia al proceso militar es apenas una alusión al momento de mencionar el exilio familiar y la profundización de las políticas de memoria durante la década, así como la centralidad de esas discusiones en el mismo momento en que se realizaba el film no son siquiera mencionadas. El camino de la obra se concentra en un relato personal y centrado en la reconstrucción de la memoria de la familia materna que sólo en períodos puntuales estuvo afectada por esos senderos de la historia política.

Sin embargo, puede sostenerse que los elementos mencionados con respecto al uso del archivo en FOTOGRAFÍAS no son ajenos a las elaboraciones que surgieron ante los desafíos que presentó el pasado dictatorial. En este

¹⁴ En uno de los eventos más recordados de la década, un grupo de artistas –a pedido de las Abuelas de Plaza de Mayo– organizó la muestra *Identidad* (1998) en el Centro Cultural Recoleta para ayudar a la búsqueda de niños que habían nacido durante el cautiverio de sus padres en los centros de detención. La muestra estaba constituida por una única pieza donde espejos colocados a la altura de los ojos se intercalaban con retratos en tamaño real de las parejas desaparecidas junto a una breve reseña biográfica de cada uno de ellos. Así, los jóvenes que visitaban la exposición podían, al verse reflejados entre las fotografías de los desaparecidos, reconocer, eventualmente, a sus padres.

sentido, las coincidencias se plantean en la consideración del presente como un entramado complejo constituido por temporalidades diversas, la relevancia de los archivos privados como lugares de exploración para las prácticas artísticas y las consecuencias de estos procesos frente a las configuraciones de la identidad. Desde este punto de vista, FOTOGRAFÍAS permite pensar el archivo no sólo como un espacio de exploración común, sino también como un lugar que posibilita análisis comparativos entre procesos culturales de objetivos diversos.

Reconstrucción épica, poesía digital y material de archivo

PERÓN, SINFONÍA DEL SENTIMIENTO de Leonardo Favio

Wolfgang Bongers (Santiago de Chile)

RESUMEN: Leonardo Favio (1938–2012), una figura destacada del cine argentino, realiza su *opus magnum* PERÓN, SINFONÍA DEL SENTIMIENTO a fines de los años noventa, resultado de un largo trabajo de investigación en los archivos audiovisuales del país. Luego de presentar algunos ejes conceptuales del cine de Favio, este ensayo indaga en las estrategias del documental de revelar y ocultar hechos políticos ocurridos en Argentina (1916–1974), en función de transformar y (re)construir la historia del peronismo en clave épica y poética.

PALABRAS CLAVE: Favio, Leonardo; Perón, sinfonía del sentimiento; épica; poética

El peronismo también es eso: la realización de una descomunal obra, a cargo de Perón. Eso es lo que quise reflejar. Y lo hice de una manera didáctica, para que todos pudieran verla y no resultara aburrida.

(Favio)

Favio: cineasta/peronista

Leonardo Favio es un personaje singular en la escena cultural de Argentina. Hijo del pueblo y de la provincia, llega a ser actor en varias películas exitosas de los años cincuenta y sesenta, y después se convierte en cineasta autodidacta e independiente que financia sus películas con el dinero ganado durante sus giras por Latinoamérica como cantante popular.

En los años sesenta, Favio hace un cine de autor: CRÓNICA DE UN NIÑO SOLO (1964), EL ROMANCE DEL ANICETO Y LA FRANCISCA (1966) –dos películas que figuran, según una mayoría de los críticos argentinos, entre las mejores producciones nacionales de todos los tiempos– y EL DEPENDIENTE (1968) son obras que experimentan con formas cinematográficas modernas y que, a la vez, revelan los problemas sociales de la época. Esta trilogía forma parte del primer Nuevo Cine Argentino, una renovación heterogénea del cine nacional, representada por las obras de Manuel Antín, Alberto Fischerman, Rodol-

fo Kuhn, o Leopoldo Torre Nilsson, este último el director con el que Favio había trabajado en los años anteriores y al que considera su gran maestro.

En los setenta, en cambio, sus películas producidas antes del golpe de Estado de 1976 –JUAN MOREIRA (1972), NAZARENO CRUZ Y EL LOBO (1974) y SOÑAR, SOÑAR (1975)– tienen una impronta más popular, se acercan al cine de género y se convierten en éxitos de taquilla, especialmente la versión cinematográfica de JUAN MOREIRA; mientras que NAZARENO CRUZ Y EL LOBO puede considerarse una de las películas más raras y atrevidas del cine argentino. Después de su exilio y de vuelta en Argentina, realiza GATICA en 1993, una historia del boxeador argentino en clave épica.

A partir de 1994, Favio emprende, por encargo del político Eduardo Duhalde, influyente gobernador de la Provincia de Buenos Aires en esos años, el proyecto de PERÓN, SINFONÍA DE UN SENTIMIENTO, un documental de 340 minutos. La obra es editada y montada a partir de una gran cantidad de material encontrado en los archivos nacionales que visibilizan acontecimientos históricos y políticos del país, relacionados con el peronismo. Favio mezcla estos materiales con intertítulos, animaciones y otros fragmentos visuales generados con ayuda de la tecnología digital. Es el montaje extraordinario de una (re)construcción épica y monumental del peronismo hasta la muerte de Perón en 1974. En 2008, sale su última película, una versión musicalizada y dramática de ANICETO.

En otro plano de las cosas, el político, destaca la cercanía de Favio a las ideas peronistas y a su líder, quien vive en el exilio desde 1955. Favio acompaña a Perón en su primer viaje de retorno de Madrid a Buenos Aires en 1972, junto a Carlos Menem, el padre Mujica, Hugo del Carril, Héctor Cámpora y otros 120 peronistas. Asimismo, cabe señalar su función de conductor del acto en el palco de Ezeiza, con motivo del retorno definitivo de Perón, el 20 de junio de 1973, acto que terminó en el duro enfrentamiento armado entre los distintos sectores del peronismo, conocido como la Masacre de Ezeiza, y durante el que Favio, involuntaria y espontáneamente, jugó un papel importante de mediador e impidió que se siguiera torturando a militantes de izquierda en una habitación de un hotel cercano, como cuenta Horacio Verbitsky en su libro *Ezeiza* (1985).

En el contexto del cine argentino, la estética de las películas de Favio es inconfundible, precisamente por su mezcla de elementos populares y míticos, la mezcla entre formas melodramáticas con efectos *kitsch*, y elementos cinematográficos modernos. Favio elige el cine como territorio estético por

excelencia e insiste en que “para mí el cine es un acto de amor sin premeditación”. Su intuición se une a la comprensión profunda de la imagen cinematográfica, de la magia y el poder afectivo que ejerce sobre el público. Otra frase notoria complementa la anterior en el plano político: “No soy un cineasta peronista, soy un peronista que hace cine.”¹ Estética, política, ética –estos tres campos de la división de lo sensible, haciendo referencia a los conceptos desarrollados por Jacques Rancière²–, en Favio encuentran una amalgama compleja, llena de revelaciones, ocultamientos y anacronismos, siguiendo la idea de Didi-Huberman³. En todo caso, el carácter anacrónico se instala en varios niveles de este documental épico entre la Historia y el Mito del peronismo y del cine. En lo que sigue, quiero trazar un mapa de seis aspectos que me parecen relevantes para señalar el lugar peculiar del documental en el contexto del Nuevo Cine Argentino, considerando principalmente la reconstrucción épica, el trabajo con el material de archivo y la poesía digital presentes en el film.

La estética de los primeros ciclos

Oubiña y Aguilar⁴, en su notable libro sobre la estética cinematográfica de Favio, publicado en 1993, o sea, en el año del estreno de GATICA y antes del comienzo del proyecto de PERÓN, destacan el “modo distancia-afección” como matriz y rasgo principal del cine del director en todas sus películas de los años sesenta y setenta. Se trata de un elemento que constituye una poética propia en la primera trilogía; una poética inspirada en varias propuestas cinematográficas que circulaban por esos años, sobre todo la crónica neorrealista italiana y la composición fragmentaria y contrarrepresentacional del ascetismo bressoniano en UN CONDENADO A MUERTE SE ESCAPA, de 1956, y otras películas de Robert Bresson cuyo cine Favio conocía muy bien. Esta poética peculiar, sin embargo, está en función de retratar personajes excluidos y, en general, los márgenes sociales de la Argentina, en la línea del cine de Fernando Birri y su Escuela en Santa Fe, y con otra inspiración en el lirismo

¹ Las dos citas en Favio, *Sinfonía de un sentimiento, catálogo* (Buenos Aires: Fundación Eduardo Costantini, MALBA, 2007), s/n.

² Jacques, Rancière, *El reparto de lo sensible: estética y política* (Santiago de Chile: Arcis, Lom, 2009).

³ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006).

⁴ David Oubiña y Gonzalo Aguilar, *El cine de Leonardo Favio* (Buenos Aires: Nuevo extremo, 1993).

de Torre Nilsson. Un elemento fundamental de esta poética es el estilo indirecto libre, una semisubjetividad análoga a la misma estrategia narrativa de la literatura moderna que, en el cine, remite a una conciencia de la cámara, idea que desarrolla Pasolini en los años sesenta⁵ y que retoma Deleuze⁶ para describir un tipo específico de imagen-percepción. Ese estilo indirecto libre se aleja de la imagen empática y subjetiva con la que François Truffaut retrata al niño Antoine en *LOS CUATROCIENTOS GOLPES* (1959), otro antecedente relevante de la primera película de Favio, quien, al contrario, opta por una mirada amorosa y cruel de denuncia, comparable a la que se encuentra en *LOS OLVIDADOS* (1950) de Luis Buñuel.⁷

El “carácter cotidiano de lo injusto”⁸ y el descubrimiento de la “complejidad de los humildes”⁹, llevan a Favio a elaborar en su cine un “lamento por la pérdida irrevocable de la inocencia”¹⁰, en películas que muestran a los perdedores de la sociedad. Y aquí está la semilla de la constitución épica del cine de Favio: su cine muestra la soledad y el dolor como estados de ánimo predominantes de sus protagonistas, en historias trágicas de traiciones y deslealtades. Su punto de vista se ubica en la “tensión entre el razonamiento de la ley y la piedad, entre afecto, razonamiento y registro.”¹¹ Tomando en cuenta las variaciones que realiza en los años setenta con el cine de género de carácter popular, coincidimos con la conclusión del estudio cuando los autores dicen que Favio encuentra la expresión exacta entre un “cine de *autor* en el uso *político* que hace de los *géneros*.”¹²

PERÓN y su anacronismo en el contexto del NCA

Como en muchos países de América Latina, la dictadura militar en Argentina no solo provocó terribles cambios sociales y políticos, sino que también interrumpió las evoluciones en el campo artístico. En este sentido, los años ochenta fueron una época de reconstitución y regeneración del cine nacional después del desastre totalitario. El segundo Nuevo Cine Argentino, que

⁵ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo herético* (Córdoba: Brujas, 2005).

⁶ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I* (Buenos Aires: Paidós, 2005).

⁷ En las articulaciones sorprendentes y cortes sorprendidos del cine de Favio, Aguilar y Oubiña también establecen afinidades con el cine de vanguardia (Godard, Pasolini) como “vehículo de nuevas relaciones con el mundo” (51).

⁸ Oubiña y Aguilar, *Leonardo Favio*, 39.

⁹ Oubiña y Aguilar, *Leonardo Favio*, 14.

¹⁰ Oubiña y Aguilar, *Leonardo Favio*, 22.

¹¹ Oubiña y Aguilar, *Leonardo Favio*, 40.

¹² Oubiña y Aguilar, *Leonardo Favio*, 144.

nace a mediados de los noventa en el contexto de las primeras producciones provenientes de la Universidad del Cine (fundada en 1991 por Manuel Antín), fue una respuesta irreverente a ese cine de corte “paternalista” y nacionalista de los ochenta y noventa. Martín Rejtman, Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, Lisandro Alonso y Lucrecia Martel, pertenecen al primer grupo de estos cineastas que marcan estilos y estéticas diversas e innovadoras en esos años. A partir de 2008, sin embargo, comienza a observarse un agotamiento de fórmulas de descripción y clasificación; un agotamiento liberador cuyos síntomas se expresan, por una parte, en películas radicales como *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS*, de Mariano Llinás, o *LA MUJER SIN CABEZA*, de Lucrecia Martel, y, por otra parte y a nivel teórico, en el concepto del “cine anómalo”, acuñado por Gonzalo Aguilar en la reedición de su libro ya clásico sobre el NCA en 2010¹³, o en la propuesta genealógica que ofrece Nicolás Prividera en su libro *El país del cine: para una historia política del Nuevo Cine Argentino*, publicado en 2014. Aquí, Prividera –en pronunciada oposición a la ahistoricidad y la idea de la orfandad de los cineastas de los noventa– traza líneas de fuga, filiaciones de tensiones y similitudes entre los nuevos cines de los sesenta y los noventa; y en ese contexto, Favio, en su singularidad, es considerado puente y nexo entre estas generaciones. Podría decirse que las películas de Favio, pero también las de otros cineastas de los ochenta y noventa, como Adolfo Aristarain o Alejandro Agresti, pueden dar pistas distintas, abrir otras dimensiones y favorecer genealogías diferentes, superando la consigna de la producción de algo “nuevo”, que, al decir de Nicolás Bourriaud¹⁴, desapareció del centro de las búsquedas artísticas contemporáneas, más orientadas a la postproducción, la reescritura y la intervención en materiales encontrados de todo tipo.

En este escenario, el PERÓN de Favio es singular en varios planos. En primer lugar, es realizado durante seis años, entre 1994 y 1999, montado exclusivamente con material encontrado en diversos archivos que el director mezcla con pinturas y dibujos de artistas plásticos para generar efectos poéticos de factura numérica.¹⁵ En segundo lugar, el PERÓN es una excepción en la

¹³ Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010).

¹⁴ Nicolas Bourriaud, *Postproducción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004).

¹⁵ En este contexto, cabe mencionar el proyecto audiovisual en formato digital de Jean-Luc Godard, las *Histoire(s) du cinéma* (1989–1998), cuya realización coincide en gran parte con la del documental sobre PERÓN. En cuatro horas y media y varios capítulos, Godard cuenta la historia (y la muerte) del cine en imágenes y combina la intervención en los archivos del ci-

propia obra de Favio: nunca había hecho un documental, a pesar de los indicios neorrealistas y documentalistas de *CRÓNICA DE UN NIÑO SOLO* (1964), correspondientes a otra época y estética, cercana a la de Fernando Birri y al “documental novelado” del que habla Rossellini¹⁶. El mismo Favio, cabe señalarlo aquí, habla de su *PERÓN* como “documental ficcionalizado” en las publicaciones de difusión del film.

Por otra parte, la producción del documental coincide con una compleja situación histórica y política en Argentina. *PERÓN* sale en medio de la debacle menemista, momento poco propicio para hacer un cine peronista militante. Dice Quintín en 1999:

Hoy casi no hay un solo cineasta peronista, un solo escritor, un solo periodista (...) Por eso la idea de Favio es tan extemporánea: hacer la defensa de una plataforma política e ideológica que no tiene seguidores, que ha desaparecido en las brumas del tiempo, que está desprestigiada y al borde del olvido.¹⁷

Esta reflexión de un crítico influyente del Nuevo Cine Argentino, que emite juicios todavía más atrevidos –“Nadie se hará peronista viendo la película de Favio, no al menos como lo fuimos nosotros”¹⁸– alude al anacronismo del proyecto de Favio. No pertenece a su tiempo, y sin embargo, Quintín no considera la fuerza anacrónica de las imágenes del cine, arte del tiempo, según Tarkovski¹⁹, y del presente, según Daney²⁰. Didi-Huberman dice que “la imagen a menudo tiene más memoria y más porvenir que el ser que la mira”²¹. La memoria de las imágenes reactualiza la memoria de los espectadores; en su forma fantasmal, las imágenes son testigos de los tiempos pasados, presentes, y futuros.

PERÓN fue reeditada en 2009, en pleno auge del kirchnerismo, y con este motivo, Favio dice en una entrevista en el diario *Página 12*:

Desde la primera presidencia de Perón, éste es el mejor gobierno que hemos tenido. Están reconstruyendo un país, después del bombardeo que hemos

ne con una poesía digital particular. Las dos películas son síntomas del comienzo de la era del cine digital. En todo caso, en los términos conceptuales de Bill Nichols *La Representación de la Realidad* (Buenos Aires: Paidós, 1997), el *PERÓN* es un documental en modo expositivo, mezclado con un modo poético-épico.

¹⁶ Cfr. Oubiña y Aguilar, *Leonardo Favio*, 34–5.

¹⁷ Quintín, *El Amante* 93, dic 1999, 12.

¹⁸ Quintín, *El Amante*, 12.

¹⁹ Tarkovski y Andrei, *Esculpir en el tiempo* (Madrid: Rialp, 1996).

²⁰ Daney y Serge, *Cine, arte del presente* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004).

²¹ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 32.

sufrido, después de años de padecer a gobernantes que se peleaban por ver quién les jodía más la vida a los argentinos. Creo a muerte en este gobierno.²²

Lo anacrónico se articula, en tiempos del kirchnerismo, con la factura didáctica del film, como dice el mismo director: “para que todos pudieran verla y no resultara aburrida.”²³ La resurrección de la idea y la ideología del pueblo, promulgada también por los gobiernos de los Kirchner, está prefigurada en las imágenes del pasado que vemos en *PERÓN*; y que, con la caída del kirchnerismo en las elecciones de noviembre de 2015, adquieren, una vez más, otros sentidos.

Sorprende, entonces, que también Prividera descarte la fuerza anacrónica en 2014, cinco años después de la reedición del documental. En cambio, critica la construcción mítica y ahistórica del último cine de Favio:

por primera vez hace películas sobre el peronismo –al menos de modo explícito–, tal vez porque el peronismo que elige representar ya no existe y se ha convertido definitivamente en pura evocación o rito.²⁴

Compara el documental, como también *GATICA*, de 1993, con la hagiografía de los *SUCESOS ARGENTINOS*, noticieros cinematográficos realizados entre 1946 y 1955:

una vez más, la ilusión de la edad dorada y la inocencia perdida. (...) ambos films quedan atrapados en su representación apologética, alegórica y aideológica (...), del peronismo solo queda un resignado culto –a la personalidad y a la mística popular– que nunca alcanza iluminar el movimiento de la Historia”.²⁵

Frente a estas críticas, cabe señalar que el carácter anacrónico de *PERÓN* tiene otra faceta: podemos ver la voluntad, quizás involuntaria, de reescribir y reconfigurar la relación entre historia y mito. Favio, en tiempos de un peronismo pervertido y transformado en apología neoliberal, edita y configura metrajes encontrados y trata de recuperar un pasado peronista y popular como intervención en la memoria cultural del presente y del futuro; en 2009, relaciona esta operación con el gobierno peronista de turno. Con todo esto, puede decirse que Favio hace algo que el peronismo nunca había hecho:

²² *Página 12*, 16 de mayo de 2009, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-13894-2009-05-16.html.

²³ *Página 12*.

²⁴ Nicolás Prividera, *El país del cine: para una historia política del Nuevo Cine Argentino* (Buenos Aires: Los Ríos, 2014), 227–8.

²⁵ Prividera, *El país del cine*, 228.

un cine peronista. La fuerza de los medios masivos como herramienta política, lección aprendida durante la Revolución rusa y los fascismos europeos, siempre estaba en la conciencia de Perón y Eva, pero ellos priorizaron la radio como medio emisor de sus discursos y convicciones, y no recurren tanto al cine.²⁶

Según Didi-Huberman, las imágenes son portadoras de síntomas de un malestar de la representación que apuntan a supervivencias de algo que aún no es visible. Con esto, la cronología se diluye en una anacronía de las imágenes, porque estas construyen temporalidades impuras y heterogéneas, rompiendo con la linealidad del relato histórico, revelando otras genealogías y otras historias. Podemos asociar esta idea con el documental. La obra de Favio realza, anacrónicamente, la idea del pueblo peronista, en plena decadencia del peronismo a fines de los noventa y durante los primeros años del nuevo milenio, reactualizada por el kirchnerismo en los últimos doce años y, actualmente, desfavorecida una vez más por la llegada de un gobierno anti-peronista al poder.

La revolución digital y los nuevos circuitos de comunicación

PERÓN es un documental excesivo, de 340 minutos de duración, poco apto para su distribución y exhibición en salas. De hecho, en los créditos se habla de una miniserie, formato destinado a la transmisión televisiva, y que, con la reedición en DVD en 2009 y su presencia en sitios de internet, se inserta en otras lógicas de circulación. Con motivo de la reedición de 2009, Favio cuenta en *Página 12*:

Cuando la terminé, decidimos que no era una película para los cines. La sacamos en video, la vendimos en los kioscos y la pasamos en centros barriales, en sindicatos. En barrios muy humildes ponían el cartelito: 'Hoy Perón, empanadas, vino'. Ahí veían la película y discutían los militantes.²⁷

La realización del documental coincide no solo con la primera fase del NCA, con cuyos postulados Favio no comparte prácticamente nada, sino también con la revolución digital de los años noventa y la introducción de las nuevas tecnologías en la producción cinematográfica. Los nuevos procedimientos, sin embargo, sorprenden a Favio, que cuenta su nueva experiencia de la siguiente manera:

²⁶ Cf. sobre la fuerza radial y política de Evita Klaus Theweleit, *Das Buch der Könige 1* (Basel: Stroemfeld, 1988).

²⁷ *Página 12*.

... me metí en un mundo que desconocía totalmente. Apenas sé marcar el teléfono, ¿te imaginás yo con una computadora, con el AVID? Pero no tengo problema con eso. Yo digo que soy burro y no tengo complejo. El que sabe maneja. Pero fue duro. Primero, el operador me pasaba rápido las imágenes y yo decía 'no, vos pasámelas como si fuera una moviola, porque si no, no entiendo nada. ¿Vos qué ganás con demostrarme que sos rápido? Yo ya sé que sos rápido. Vos pasámelo lentito, porque vos sabes que soy lento'. Así fue como empecé y después ya tomé dominio de todo eso. Pero no fue fácil.²⁸

Favio expresa su asombro frente a la técnica digital, pero también deja en claro su paso del burro –traduzco: cineasta tradicional– al operador y editor de imágenes en la era digital. En la misma entrevista que le hace *El Amante*, en 1999, marca la diferencia del trabajo frente a la pantalla en contraste con el rodaje del cine que había hecho antes. En vez de salir a la calle a filmar, ahora, con la computadora y su programa de edición, se dedica a reordenar, reestructurar, manipular y reconfigurar las imágenes encontradas en varios archivos nacionales para contar su versión épica de la historia argentina reciente. Las energías creativas, por así decirlo, pasan de la búsqueda y fabricación de imágenes inéditas al reordenamiento de imágenes ya existentes.

La épica peronista

Ahora bien, vuelvo a la película PERÓN con las siguientes preguntas: ¿cómo se articula la reconstrucción épica del peronismo en el documental con un cine sobre lo injusto y la pérdida de la inocencia? ¿Cuáles son las características del film en tanto documental en relación a lo ficcional de las películas anteriores? ¿Cómo se refleja el trabajo con las nuevas tecnologías al usar los materiales encontrados en los archivos? Y, por último, ¿hay algún elemento que reemplace al modelo distancia-afección de su cine anterior en este documental?

En primer lugar, podemos decir que Favio ordena los hechos y las imágenes en un relato épico con un sentido claro e inequívoco: la revolución libertadora de 1955 termina con una fase de felicidad, progreso y prosperidad del pueblo argentino que había durado apenas diez años, y da inicio a una historia de destierros e infortunios que condena el peronismo a la proscripción y a su líder y sus seguidores a la muerte o al largo exilio. En este relato, la operación retorno de Perón está continuamente inhibida por diversas maniobras de la política antiperonista de los gobiernos militares hasta llegar a

²⁸ Favio, *El Amante* 93, dic 1999, 5.

la Masacre de Ezeiza el 20 de junio de 1973, punto de partida del desenlace trágico de la utopía justicialista, ocurrido solo poco más de un año antes de la muerte de Perón, el 1 de julio de 1974. Favio, siendo operador de imágenes e interviniendo los archivos audiovisuales del país, revela y oculta escenas de la historia peronista, siempre en función de la lógica épica y trágica de la felicidad perdida de todo un pueblo.

En la entrevista de 1999 en *El Amante*, los entrevistadores preguntan por la ausencia de la figura de José López Rega en la película, organizador de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) y ministro de confianza de Perón y, a partir de julio de 1974, de Isabel Martínez. También cuestionan la poca presencia de la lucha de Montoneros y los conflictos que se generan en los distintos sectores del peronismo; y la no mención de la Revolución cubana que Favio encuentra, como dice en la entrevista, incompatible con los ideales independentistas del justicialismo; y el recorte total del autoritarismo, la censura y la violencia como formas políticas del peronismo, aplicadas entre 1946 y 1955, por ejemplo en la fórmula notoria del “5 por 1”, enunciada en su discurso del 16 de junio de 1955.²⁹ Prividera va más lejos y habla de una “inexcusable pequeñez política de haber sostenido el Mito contra la Historia” en la figura santificado de Perón, “sin dar cuenta de su relación con la sangre que finalmente trajo el tiempo bajo la forma de la derecha peronista heredada luego por la dictadura”.³⁰ A pesar de esto, Favio parece estar convencido de que es el pueblo el que siempre deseaba el retorno de Perón, y no una agrupación política específica. En este sentido, el documental, enfatizando un rasgo parapolítico y teológico del justicialismo, encarnado en los discursos de Juan Domingo y Eva Perón, se transforma en importante vehículo mítico-político. El peronismo orgánico no es concebido como partido; es sentimiento, fe y convicción, ideología plasmada en el título de la obra, y en las palabras de

²⁹ Aquí un extracto del discurso: “... a la violencia la hemos de contestar con una violencia mayor. Con nuestra tolerancia... Con nuestra tolerancia exagerada nos hemos ganado el derecho de reprimirlos violentamente, y, desde ya, establecemos como una conducta permanente para nuestro movimiento: aquel que en cualquier lugar intente alterar el orden en contra de las autoridades constituidas o en contra de la ley o la constitución, puede ser muerto por cualquier argentino. Esta conducta, que ha de seguir todo peronista, no solamente va dirigida contra los que ejecuten, sino, también, contra los que conspiran o inciten. La consigna para todo peronista, esté aislado o dentro de una organización, es contestar a una acción violenta con otra más violenta. Y cuando uno de los nuestros caiga, caerán cinco de ellos.” En “Perón y el famoso ‘5 x 1’”, 3 de octubre de 2012, //http://izquierdaperonista.blogspot.com/2012/10/luego-de-haber-sido-bombardeada-la.html.

³⁰ Prividera, *El país del cine*, 227.

Evita que se repiten varias veces a lo largo del documental: “el peronismo no se aprende ni se proclama; se comprende y se siente. Por eso es convicción y fe”.

Favio, junto a otros defensores del peronismo de corte orgánico, divide el mundo sensible, es decir, estético y político de la Argentina en planos emocionales de una dicotomía clara: peronismo y antiperonismo. En el plano político, sin embargo, esta pertenencia, como dice Quintín, “permitía seguir siendo de izquierda o derecha en política, admirar a Fidel Castro o a Franco”.³¹ De hecho, Perón, persiguiendo la idea bolivariana de una Patria grande latinoamericana, firmó acuerdos con los dictadores Alfredo Stroessner en Paraguay, Carlos Ibáñez del Campo en Chile y Getulio Vargas en Brasil, hechos celebrados y nunca cuestionados en el documental, en el que vemos también a un Perón acompañado por el general Franco antes de subir al avión que lo llevará de vuelta a su país; una secuencia simbólica y anacrónica a la vez.

Favio ocupa, por un lado, la mirada estadista del poder: voz e imagen de Perón dominan gran parte del documental, secundadas por la voz y la imagen de Evita, y, en otro orden, de José Ignacio Rucci, secretario general de la CGT hasta su asesinato por Montoneros en 1973; de Héctor Cámpora, presidente electo en ese mismo año, y otros personajes del peronismo ortodoxo, como John Cooke y José María Rosa. Dice Silvia Schwarzböck en su nota sobre el film en *El Amante*: “todo en él es apología del arte de gobernar con la felicidad del pueblo como único horizonte y la unidad nacional como medio indispensable para lograrla”.³² En su crítica del film, Quintín señala la “dualidad entre la orfandad y la omnipresencia del padre” en un “país de huérfanos”, donde Juan y Evita, “pueden completar como nadie ese lugar vacío del cuadro”, y concluye: “en PERÓN, Favio puso todo para poder creer que hay una respuesta en la Tierra para la conciencia desgarrada frente a la esencial desprotección de los individuos.”³³ En este sentido, el documental sobre PERÓN resume y, en un plano ideológico, agudiza la idea de la injusticia épica, puesta en escena en las películas de los sesenta y setenta. Perón, en marcada analogía con Cristo, es puesto en escena como salvador que fue arrancado de su legítimo lugar de poder, condenado al exilio y al abandono de su tierra.

³¹ Quintín, *El Amante*, 12.

³² Silvia Schwarzböck, *El Amante*, N° 93, dic 1999, 14.

³³ Quintín, *El Amante*, 12.

La poesía digital y las intervenciones en el archivo

El comentarista de *Página 12*, con motivo de la reedición del film en DVD en 2009, dice que “lo que verá la gente es, precisamente, un cóctel de peronismo explícito, que no se agota, sin embargo, en la mera acumulación de imágenes apoloéticas. (...) es un gran fresco pictórico”. Y sigue: la “prepotencia de los afectos” de Favio “puede valerse de dibujos de Ricardo Carpani o de fragmentos de La Traviata de Verdi para reforzar su propia memoria emotiva.”³⁴ Y el mismo Favio, en la entrevista realizada por *Página 12*, piensa el peronismo como poesía:

Es que el peronismo tiene la poesía incorporada en sí mismo. Si hablás de peronismo no te podés escapar de la poesía. Tiene una historia melodramática, es pura emoción. Si no, cómo podría alguien decir ‘la vida por Perón’. ¿A alguien se le hubiese ocurrido decir, por ejemplo, ‘la vida por Alfonsín’? Ni siquiera rima. Y mire que siento respeto por Alfonsín y no porque se haya muerto. Me acuerdo de que me mandó una carta muy linda cuando hice Gatica. Pero hacé un análisis de los artistas que se han enamorado de Perón: Manzi, Discépolo, Cátulo Castillo, Carpani. Le digo más: si Giuseppe Verdi hubiese sido argentino, habría sido peronista.³⁵

¿Cómo funciona, entonces, la fusión entre poesía y peronismo en el film, y de qué manera Favio se apropia de las nuevas tecnologías para realizarla? Las pinturas de Ricardo Carpani y Alfredo Bettanin, y los dibujos de Andrés Echeveste, Verónica Ramírez, Horacio Catty y Cary, se presentan a veces en formas flotantes en movimiento, grises y blancos, otras veces en pantalla completa y fijos. Acompañan el material de archivo, ilustran de forma simbólica algunos hechos históricos comentados por la voz o los discursos de Perón y Eva, y a veces se mezclan con las imágenes rescatadas del archivo. Hay una constante: el trasfondo azul sobre el que se mueven las figuras, muchas veces fusionadas con olas de mar, por ejemplo en las escenas de la figura de Eva semidesnuda; en el final del discurso del 17 de octubre; o en las escenas de Ezeiza. Este trasfondo también separa los capítulos, y en varias ocasiones las figuras de Perón y de Eva se sumergen en él. De esta manera, entre imágenes de archivo y artes plásticas, se crea una estética peculiar que introduce una capa de irrealidad poética, afectiva y simbólica, que crea hasta una distancia frente al material histórico y abre una dimensión mítica, atemporal.

³⁴ *Página 12*.

³⁵ *Página 12*.

Junto a estos juegos formales, hay otros que muestran las apropiaciones por parte de Favio de las posibilidades del nuevo medio digital: en varias escenas usa la “cámara lenta” como efecto y también produce no pocos *loops* (bucles) con las imágenes encontradas, otro efecto que intensifica la experiencia visual y temporal. La repetición es una estrategia recurrente en trabajos cinematográficos dedicados al *found footage*³⁶ y en animaciones en formato gif, que aquí, en un documental histórico, causa extrañeza y podría convertir estos recursos y juegos en una suerte de distanciamiento del rescate de imágenes de archivo, quizás una transposición del modelo distancia-afección, característica de su cine de los sesenta y setenta.³⁷

Por otra parte, las escenas del 17 de octubre, por falta de materiales filmados esa noche, son en gran medida manipuladas, con mezclas de imágenes de otros días y discursos, como Favio cuenta en la entrevista de 1999.

El PERÓN y otros proyectos cinematográficos

Es interesante, para finalizar, hacer dialogar y tensionar el PERÓN de Favio con otros proyectos audiovisuales. En primer lugar, cabe mencionar dos documentales de los años noventa, estrictamente contemporáneos al PERÓN: MONTONEROS. UNA HISTORIA (1994), de Andrés Di Tella, no estrenado hasta 1998; y CAZADORES DE UTOPIÁS (1995), de David Blaustein. Son dos obras que inician una reflexión cinematográfica compleja y crítica sobre las luchas armadas de los años 70 en Argentina desde el punto de vista de militantes montoneros y otras agrupaciones peronistas, cuyos testimonios se mezclan con materiales de archivo. Se trata de reflexiones alejadas de la propuesta mítico-épica de Favio, porque Di Tella y Blaustein relativizan y ponen en entredicho, precisamente, la monumentalización del peronismo y la figura de Perón, presente en la obra de Favio.

Pasando a otro plano, vale la pena señalar que Favio dedica su PERÓN al Cine de Liberación de Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo,

³⁶ William Wess, *Recycled Images: the arts and politics of found footage films* (New York: Anthology films Archives, 1993), distingue tres tipos de montaje de *found footage*, los ha denominado compilaciones, *collage* y apropiaciones. Un caso extremo de *collage* se encuentra en los trabajos de Bill Morrison, por ejemplo DECASSIA.

³⁷ Otro trabajo interesante de *found footage* en el PERÓN de corte más clásico es la selección de escenas de películas argentinas de los años cuarenta y cincuenta, cuando el documental habla del cine nacional y el primer festival de Mar del Plata en 1954 como parte de los éxitos de las industrias argentinas. También aparecen repetidas algunas imágenes de TIRE DIÉ (1960), la famosa película de Fernando Birri.

que figuran en la dedicatoria junto a Rodolfo Walsh, Ricardo Carpani, Héctor Cámpora, y los trabajadores y estudiantes argentinos. Los documentales del grupo del Tercer Cine, como es sabido, nacen de una reivindicación del peronismo desde una izquierda revolucionaria militante. Su gran manifiesto cinematográfico, anticolonialista y antiimperialista, es *LA HORA DE LOS HORNOS*, de 1969, en el que las ideas de Fidel Castro, de Che Guevara, de Frantz Fanon y de Perón se conjugan en un *collage* audiovisual para llamar a la sublevación del pueblo latinoamericano en lucha por su liberación. A esta película-manifiesto le siguen dos películas consideradas los documentos audiovisuales más extensos sobre Perón hasta que Favio hiciera su propia versión. En *PERÓN, LA REVOLUCIÓN JUSTICIALISTA* y *PERÓN: ACTUALIZACIÓN POLÍTICA Y DOCTRINARIA PARA LA TOMA DEL PODER*, el líder del movimiento, acompañado por su esposa Isabel Martínez, expone sus ideas y su doctrina en una larga entrevista, realizada por los cineastas en España, en 1971. Los films, de casi dos horas cada uno, registran a Perón hablando en tomas fijas, mezcladas con algunos intertítulos de citas al estilo de *LA HORA DE LOS HORNOS*, y algunos materiales de archivo. Centrado en Perón y sus discursos, son un claro antecedente del proyecto de Favio, que, a su vez, inserta varias escenas de los dos documentales en su película, aunque el eje del discurso de Cine Liberación fuera la resistencia peronista de izquierda en los setenta. Por eso, Favio dice en *El Amante* que el proyecto de Solanas y Getino pertenece a otro momento histórico, y que su *PERÓN* es en primer lugar un “ayudamemoria” y un “intento didáctico de contar la historia.”³⁸ La dedicatoria misma oculta una lección de Favio sobre la versión más “auténtica”, es decir épica, del peronismo que está en su film, y no en las otras, nacidas de un fervor revolucionario ligado al momento histórico.³⁹

Por otra parte, quisiera mencionar películas más recientes: *JUAN Y EVA* (2011), de Paula de Luque, es una reconstrucción épica del encuentro entre los dos defensores de la Nueva Patria; y *EVA DE LA ARGENTINA* (2011), de María Seoane, es una animación mezclada con material documental de archivo, contada desde la perspectiva de Rodolfo Walsh.⁴⁰ Se trata de nuevos aportes

³⁸ Favio, *El Amante*, 7–8.

³⁹ Solanas, a lo largo de los años 2000, realiza una serie de documentales en los que denuncia la pobreza en el país y las políticas neoliberales en genealogías históricas que tampoco coinciden con el proyecto del rescate de un peronismo orgánico en Favio.

⁴⁰ Otra cosa sucede en *LA VIDA POR PERÓN* (2004), de Sergio Bellotti. Desde el plano ficcional e inscrito en el género de la comedia negra, habla de las luchas guerrilleras de los años setenta, durante las que un grupo de izquierda trata de secuestrar el cadáver de Perón el 1 de

a la épica del peronismo, apoyados por el gobierno kirchnerista. En esta línea también es interesante mencionar los dos proyectos fílmicos sobre Néstor Kirchner (1944–2010), la versión oficial de Paula de Luque (2012), y la otra de Adrián Caetano, en primera instancia rechazada por el gobierno de Cristina Kirchner, luego evaluada como mejor que la de de Luque por varios críticos y, finalmente, sancionada oficialmente y exhibida por televisión en 2013. Lo que queda claro con estos ejemplos es la conciencia del gobierno kirchnerista sobre el poder de los medios masivos audiovisuales; conciencia que se expresó también en la lucha por una nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, aprobada en 2009, pero impugnada por el Grupo Clarín hasta 2013, cuando la Corte Suprema de Justicia finalmente determinó la validez y la constitucionalidad general de la ley que en 2016, después del cambio de gobierno, está de nuevo en entredicho.

Conclusiones

Clara Kriger⁴¹, en sintonía con lo dicho anteriormente, señala que no existía una clara línea de política cinematográfica en el temprano peronismo de los años cuarenta y cincuenta, a pesar de que existieran noticieros propagandísticos. Y Silvia Schwarzböck sostiene que Favio “realiza un documental que solo podría haber sido propaganda con el peronismo de Perón en el poder.”⁴² Favio cumple con un deseo incumplido, en un gesto anacrónico que caracteriza su *PERÓN* desde el principio y que en la actualidad política de Argentina no cesa de volver a tener relevancia, en un *loop* cinematográfico que fusiona las imágenes de Perón con las de Néstor Kirchner, y las de Evita con las de Cristina. Favio se convierte en operador de imágenes y sabe apropiarse de los medios masivos de la era digital; hace suya una nueva estética y poética para revelar la constitución épica y extemporánea (mítica) del peronismo, no sin ocultar hechos decisivos y problemáticos en torno a la historia del peronismo y del país.

julio de 1974.

⁴¹ Clara Kriger, *Cine y peronismo: el estado en escena* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).

⁴² Schwarzböck, *El Amante*, 14.

*Lugares de una antropología filmica
de la investigación:
entre identidades individuales y colectivas*

Géneros, códigos y poética de lo no dicho en MOEBIUS y LA SONÁMBULA	231
Pablo Brescia	
“Sentirse como un Simbad”	249
La película de carretera como cine de investigación	
María Imhof	
Vicisitudes del cine glocal	271
Lo nacional y lo transnacional en el <i>trailer</i> latinoamericano (el caso de NUEVE REINAS)	
Álvaro A. Fernández	
Mitología de la frontera y tácticas urbanas	291
Investigaciones sobre la crisis en UN OSO ROJO de Adrián Caetano (2002)	
Christian Wehr	
Conflictos sociales, estéticos y éticos en EL HOMBRE DE AL LADO (2009).	307
Karim Benmiloud	
La ira de Dios	327
Sobre RELATOS SALVAJES de Damián Szifrón	
Gonzalo Aguilar	

Géneros, códigos y poética de lo no dicho en MOEBIUS y LA SONÁMBULA

Pablo Brescia (Tampa)

RESUMEN: Este trabajo analiza las películas MOEBIUS (1996) y LA SONÁMBULA (1998), dirigidas por Gustavo Mosquera y Fernando Spiner respectivamente, como ejemplos de las series que se articulan a partir del paradigma de la investigación en el cine argentino. En el caso de estas películas, las referencias intertextuales (literatura y cine) y los usos de los géneros del policial y la ciencia ficción urden una poética de lo “no dicho”. Esta poética construye uno de sus sentidos como alegoría del período del Proceso de Reorganización Nacional, aunque lejos de aspiraciones testimoniales y acercándose más bien a un plano político-filosófico.

PALABRAS CLAVE: cine argentino; Moebius; La sonámbula; ciencia ficción; policial; investigación

1. “No sé lo que está pasando”: investigar desde lo no dicho

Varias ficciones fílmicas y narrativas argentinas construyen su relato a partir del paradigma de la investigación. En tanto la constitución del cine argentino moderno pueda entenderse desde un triple marco estructural, genérico e histórico, analizar MOEBIUS (1996) y LA SONÁMBULA (1998)¹ en una serie arroja como resultado dos vectores de fuerza: por una parte, la puesta en escena de la investigación ligada a géneros como la ciencia ficción y el policial, globalmente codificados en la literatura y en el cine² y, por la otra, la presencia de un trasfondo social y cultural elidido que invita a construir uno

¹ MOEBIUS, dir. por Gustavo Mosquera (Argentina: Universidad del Cine, 1996), www.veoh.com/watch/v91878737rHDWKycw. LA SONÁMBULA (RECUERDOS DEL FUTURO), dir. por Fernando Spiner (Argentina: La Sonámbula Producciones SRL y Metrovisión SA, 1998), www.cinemargentino.com/filmes/914988554-la-sonambula.

² Jacques Aumont, Alain Bergala et al. dicen que el “efecto de género” establece lo plausible para cada género en particular y lo refuerza gracias a referentes y escenas repetidas de película a película. *Aesthetics of Film*, Richard Neupert trad. (Austin, Texas: University of Texas Press, 1994), 118. Ampliando un poco esta idea, Francesco Casetti y Federico di Chio señalan que todo código comporta (a) un sistema de equivalencias (señal-significado); (b) un *stock* de posibilidades (señal-canon) y (c) un conjunto de comportamientos ratificados (remite y destinatario usan la misma lengua). *Cómo analizar un film* (Barcelona: Paidós, 1990), 72.

de los posibles sentidos de estos filmes como ficciones alegóricas de la historia argentina reciente, aunque distanciadas de otros modos de alegorización más tradicionales en el cine argentino. En MOEBIUS y LA SONÁMBULA, estos dos vectores se articularían mediante una poética de lo no dicho que trabaja la investigación casi siempre desde el no saber, la carencia y el vacío. Como dice uno de los personajes de MOEBIUS, interpretado por el genial Rodolfo Carnaghi, “No sé lo que está pasando ¡y soy el director general!”.

Hago dos consideraciones iniciales. En primer lugar, en mi análisis me ocupo del costado narrativo del cine y no profundizaré ni en la materialidad (aspectos técnicos como la banda de sonido, el uso de la iluminación, los movimientos de la cámara, etc.) ni en el aparato industrial (la distribución, recepción y un largo etcétera) de las películas, aunque se entiende que son fundamentales para su efecto retórico. Si acaso se los menciona, será para ilustrar el funcionamiento de los mecanismos narrativos. En particular, y con relación al modo en el que se articula el paradigma de la investigación en la serie, sigo a Ramón Carmona en su propuesta para los filmes de género:

Podemos hablar, por tanto, de dos paradigmas organizativos distintos, uno que proviene de la inscripción del film en una tradición discursiva determinada, imponiendo unas reglas morfológicas y sintácticas y, en consecuencia, un modo de ver y leer, y otro que proviene de la proyección del film sobre la mirada de un espectador concreto. Al primero lo llamaremos *principio ordenador*, y al segundo *gesto semántico*.³

En segundo lugar, y como marco de referencia para nuestro *principio ordenador* (la investigación), utilizaré un texto poco trabajado de Ricardo Piglia pero ligado a su teoría del relato, “Secreto y narración: Tesis sobre la *nouvelle*”, donde explora tres formas de la narración: el enigma –“la existencia de algún elemento ... que encierra un sentido que es necesario descifrar”; el misterio –“un elemento que no se comprende porque no tiene explicación”– y el secreto –“un sentido sustraído por alguien”. Todas ellas tienen una estructura de doble argumento y destacan la narración como un proceso de investigación.⁴

2. “Yo soy el único que ve lo que está pasando”: género-narración-investigación

En una Buenos Aires no necesariamente futura, un tren subterráneo con más de treinta pasajeros desaparece. Los conductores de los otros trenes lo oyen y el sistema de señales de paso de la red subterránea lo capta, pero nadie lo ve. Es un verdadero “tren fantasma”. Dentro del esquema pigliano propuesto en “Secreto y narración” la situación de MOEBIUS está planteada (en un nivel narrativo) como un misterio, es decir, hay un elemento de la historia que no tiene explicación en el mundo “real” construido por la película. Este misterio está potenciado por las reglas morfosintácticas de la ciencia ficción, en este caso especulativa, es decir, aquella rama que funda mundos imaginarios sobre el existente a partir de medios racionales. Pero, hay otro nivel narrativo donde todo el film se plantea como enigma, es decir, algo cuyo sentido espera su develación. Es allí donde se produce el *gesto semántico*, al decir de Carmona, que hace que MOEBIUS construya una poética de lo no dicho y se deslice hacia la alegoría.

La firma de arquitectos responsable de la construcción del “perimetral” que rodea la red subterránea envía a Daniel Pratt,⁵ un matemático que se dedica a estudiar superficies, a resolver el problema del tren esfumado. En su intento infructuoso de hablar con su ex profesor, quien había tenido que ver con el diseño del perimetral, Pratt encuentra a una misteriosa adolescente que le posibilita que se haga de los planos diseñados por el Dr. Mistein. Luego de una visita de Pratt y Abril a un parque de diversiones –donde ella se sube a una montaña rusa que contiene en su diseño una revelación–, Pratt cree que ha resuelto el caso. Debido al crecimiento incontrolable de las redes subterráneas, el tren ha alcanzado un nodo o “polo de orden superior” que modifica el espacio-tiempo, dejando la nueva red como una cinta de *moebius*. La escena donde Pratt intenta explicar esta teoría ante los oficiales que representan a la empresa del subterráneo, al intendente, al Hospital Militar y a la aseguradora es altamente significativa (volveré a esta escena más adelante). A partir de allí la película se acelera, como el tren, con Pratt convertido en un frenético investigador que anota complejas y enigmáticas fórmulas en su

³ Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto filmico* (Madrid: Cátedra, 2010), 55.

⁴ Ricardo Piglia, “Secreto y narración: tesis sobre la ‘nouvelle’”, en *El arquero inmóvil: nuevas poéticas sobre el cuento*, ed. por Eduardo Bécerra (Madrid: Páginas de Espuma, 2006), 187–205, cit. 188–90. Piglia ha trabajado desde 1985 la tensión entre dos historias como esencial al cuento. Cf. “Tesis sobre el cuento” y “Nuevas tesis sobre el cuento” en *Formas breves* (Buenos Aires: Temas, 1999), 90–134.

⁵ Victoria Ruétalo informa que el nombre es una alusión al escritor de historietas italiano Hugo Pratt, quien vivió en Buenos Aires y colaboró con el creador de la notable tira *El Eternauta*, Héctor Germán Oesterheld. La creación más famosa de Pratt es el Corto Maltés. “Projecting Buenos Aires Back to the Future: Violence in Argentine Post-Dictatorship Science Fiction Film”, en *Violence in Argentine Literature and Film*, ed. por Carolina Rocha y Elizabeth Montes Garcés (Alberta: University of Calgary Press, 2010), 203–20, cit. 210.

libreta. Finalmente, a bordo del UM-86, se da el encuentro entre Pratt y el Dr. Mistein, el guardián del secreto que devela, al mismo tiempo, el misterio y el enigma. La toma final de la película anuncia la desaparición de otro vagón, y la cara de perplejidad y espanto del director de subterráneos –quien ha encontrado la libreta de Pratt– es síntoma inequívoco del diseño circular, infinito de MOEBIUS.



Fig.1: Pratt explica la cinta de Moebius <http://lascostasdeavalon.blogspot.com/2013/05/moebius-1996.html>

En MOEBIUS hay códigos y referencias que la relacionan, por un lado, con la literatura y cultura argentina, y no sólo argentina, y, por otro, con los géneros de la ciencia ficción y el policial, creando una red intertextual e interdiscursiva. En primer lugar, la película adapta un cuento de 1950 del astrónomo y escritor de ciencia ficción estadounidense A. J. Deutsch, “A Subway Named Möbius”, de trama muy similar a la de la película, pero sobre el sistema subterráneo de Boston.⁶ Sin embargo, MOEBIUS no es la primera adaptación cinematográfica del cuento, ya que anteriormente existía una adaptación alemana, MÖBIUS, de 1993. En segundo lugar, en el film aparece una estación de subterráneo llamada Borges y el vocabulario de los personajes (“laberinto”, “infinito”) y la situación filosófica planteada –el ingreso a una

⁶ Este cuento aparece en la revista *Astounding Science Fiction* en diciembre de 1950. En libro aparece recogido por primera vez en *Omnibus of Science Fiction*, ed. por Groff Conklin (New York: Crown Publishers, 1952), 88–100.

cuarta dimensión– convocan el nombre de una manera inevitable.⁷ En tercer lugar, y para concluir provisoriamente con las referencias literarias, habría que mencionar la relación menos obvia con el relato de Cortázar “Texto en una libreta”, de *Queremos tanto a Glenda* (libro prohibido por la dictadura militar en Argentina), donde el narrador empieza a investigar un extraño fenómeno de invasión/sustitución que ocurre en el sistema subterráneo de Buenos Aires en los años cuarenta a partir de un desajuste entre el número de pasajeros que salen y entran del subte.⁸ Es decir, la red proliferante del subterráneo de Buenos Aires representado en la película tiene su correspondiente espejeo con una red de bifurcaciones y conexiones textuales y cinematográficas.

Los códigos del cine de ciencia ficción aparecen en MOEBIUS tanto en la fotografía y los planos ocres y azules típicos de clásicos del género, como en el énfasis en el aspecto técnico (trenes, teléfonos, frenos, señales de paso). El tren perdido que circula con gran vertiginosidad constituye el único “efecto especial” del film y ese efecto se logra sin simulaciones computarizadas: el UM-86 no se ve sino hasta cerca del final, pero se siente durante toda la película. En esas escenas finales se juega con tomas que aceleran –como si los túneles azules “tragaran” al espectador– y desaceleran –para acentuar el paso a otra dimensión– la imagen. “Viajamos a una velocidad imposible”, le dice Pratt al Dr. Mistein. En tanto, los códigos del género policial se concentran en la situación inicial –un “crimen”/problema a resolver, de cariz científico e intelectual pero con graves consecuencias– y en la figura del investigador-detective matemático, Pratt, topólogo-topo que anda por los túneles, viste un trillado sobretodo marrón, razona y a la vez se mueve, y es perseguido por la máquina hasta transformarse en aquello que buscaba.⁹ Los primeros

⁷ La coincidencia entre el tren que se perdió –el UM 86– y el año de la muerte de Borges llama la atención, aunque en el texto de Deutsch también ése era el número del tren. Andrea Cuarterolo ve a Borges en *Moebius* a partir de la idea de la “ciencia ficción filosófica”. “Distopías vernáculas. El cine de ciencia ficción en la Argentina”, en *Cines al margen: nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, ed. por María José Moore y Paula Wolkowicz (Buenos Aires: Librería, 2007), 81–107, cit. 95.

⁸ Julio Cortázar, “Texto en una libreta”, en *Obras completas I. Cuentos* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2003), 905–19. Dan Zunino Singh también menciona el texto de Cortázar en “‘Moebius’. Buenos Aires subterránea y un relato de fuga”, *Bifurcaciones* 8 (2008), www.bifurcaciones.cl/008/moebius.htm.

⁹ Zunino Singh, “‘Moebius’. Buenos Aires subterránea”, repara en el sobretodo de Pratt y lo relaciona con el cliché del vestuario y los tics “poéticos” del protagonista de la película de Eliseo Subiela, *EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN* (1992).

planos de las caras y las reacciones de los personajes son un préstamo del cine policial *noir* y a ellos se agrega una voz narrativa (la de Pratt) en *off*, detalle que termina de enlazar los códigos del *noir* y de la ciencia ficción en MOEBIUS para subrayar cómo el relato de Pratt enmarcado en MOEBIUS se desarrolla como un *principio ordenador* a partir de una búsqueda epistemológica que tiene varios puntos ciegos y vacíos de significado.



Fig. 2: MOEBIUS y los códigos culturales, <http://lascostasdeavalon.blogspot.com/2013/05/moebius-1996.html>

El paradigma de la investigación también se hace presente en LA SONÁMBULA (RECUERDOS DEL FUTURO), dirigida por Fernando Spiner, con guión de Spiner, Piglia y Fabián Bielinsky. La Buenos Aires del tercer milenio “celebra” el bicentenario de la Revolución de Mayo (increíblemente, no sólo hemos llegado a esa fecha sino que la hemos superado). Una fuga de gases químicos supuestamente accidental ha producido trastornos psíquicos en 300.000 habitantes, entre ellos una misteriosa amnesia colectiva. Los “afectados” –nombre que se les da en la película– portan en la cara y en el pecho una mancha carmesí que tiñe al film de una atmósfera de vigilancia que luego se transformará en persecutoria, situándolo en una especie de totalitarismo futurista. Eva Rey es detenida y llevada al Centro de Investigaciones Psicológicas, donde el Estado “ayuda” a los amnésicos mediante reinsertaciones de memorias. Ella tiene una particularidad: sueña no sólo el pasado, sino también el futuro. Así, el doctor Gazzar pasa horas estudiando los sueños de esa mujer en un galpón que hace las veces de consultorio y laboratorio con

múltiple pantallas de televisión. El doctor ve en ella una clave para entender lo que está pasando y tal vez para encontrar una cura para la amnesia. La situación se plantea desde el misterio –¿quién es la sonámbula?; ¿cómo puede ser que sueñe no sólo el pasado, sino también el futuro?– y desde el secreto, ya que Eva parece saber algo que los demás no saben. La película propone una estructura de doble argumento a partir de una historia “oficial” pero falsa, la implantada por las autoridades en los “afectados”, y una fragmentada y oculta, pero verdadera, que revelaría la identidad de los damnificados. Junto a la figura del científico algo inestable que observa e investiga, otros tres personajes dan forma a la película: Santos, jefe de las fuerzas del “orden”, es el violento que suprime todo lo que no entra en su concepción del mundo y por ello persigue a Eva; Kluge, doble agente delator/redentor que trabaja para el Estado, busca una salida –huirá con Eva– ya que intuye que la memoria inventada para él (una mujer y un hijo) no corresponde con su identidad; y Gauna, líder del grupo revolucionario, es el héroe que está (des)aparecido y se anuncia como un oráculo con frases pintadas en la ciudad o dichas a Eva como “Vengan a mí”, “Nadie conoce la ruta hacia ninguna parte” o “El miedo es el enemigo”. Gauna es el enigma, el ausente que develará el sentido final posibilitando el deslizamiento hacia la alegoría: todos (los conformistas y los rebeldes) sospechan que Eva es su mujer y que, en algún momento, irá a buscarlo.



Fig. 3: Eva, la clave de LA SONÁMBULA www.demasiadocine.com/anoche-vi/la-sonambula-un-futuro-incierto

A Piglia siempre lo atrajeron las “máquinas” narrativas, desde las cintas de “Mata Hari 55” y las actas de “Las actas del juicio”, pasando por el aparato cuenta historias en *La ciudad ausente* hasta llegar a los archivos policiales que hicieron posible PLATA QUEMADA. Aquí, la máquina de soñar es un personaje femenino, especie de transmisor intermitente, que nunca termina de develar del todo el secreto. Como en MOEBIUS, abundan las citas y referencias literarias y cinematográficas, bien apuntadas por la crítica.¹⁰ Surgen las referencias a Borges mediante la intercalación de los planos sueño/realidad; específicamente, hay que pensar en la escuela de Tlön, que postula que “mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado y que así cada hombre es dos hombres”.¹¹ También es de notar que el nombre del líder revolucionario Gauna en LA SONÁMBULA es homónimo del personaje protagonista de *El sueño de los héroes* (1954), novela de Bioy Casares. Claro que la ramificación de la idea de que alguien nos sueña y que al despertarse desapareceremos es tal vez inabarcable y va desde Descartes, Calderón de la Barca y la Alicia de Lewis Carroll hasta llegar a la angustia cósmica del mismo Borges en “Ajedrez” y la angustia cómica de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso. La tradición estadounidense está enmarcada por los relatos de Philip K. Dick, que tienen que ver con la implantación y la supresión de la memoria –“We Can Remember It for You Wholesale”; “Paycheck”–, los sueños premonitorios –“Minority Report”– y los dilemas de identidad –*Do Androids Dream of Electric*

¹⁰ En cuanto a citas literarias, en varias entrevistas Piglia y Spiner reconocen la tradición de la literatura fantástica argentina, mencionando *La invención de Morel*, “Las ruinas circulares”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “La lotería en Babilonia”, “La noche boca arriba” y el cómic *El Eternauta*. Para un ejemplo, cf. Máximo Ezeverri, “Un país como de ciencia ficción”, www.pagina12.com.ar/1998/98-09/98-09-01/pag29.htm. Curiosamente, y dada la función central y preponderante de la televisión en la película, no hallé menciones a 1984 (1949), de George Orwell. Los referentes cinematográficos identificados por la crítica son muchos: EL GABINETE DEL DR. CALIGARI (1920), METRÓPOLIS (1927), ALIEN (1979), BLADE RUNNER (1982), BRAZIL (1985), TOTAL RECALL (1990), TWELVE MONKEYS (1995). En la entrevista con Ezeverri, Piglia informa sobre las películas que él y Spiner tenían en mente al elaborar el guión: LAURA (1944), LA JETÉE (1962), ALPHAVILLE (1965), STALKER (1979), “películas por fuera de la tradición americana [excepto por LAURA]”. El máximo referente argentino en este respecto es INVASIÓN (1969), de Hugo Santiago, película fundacional del cine de ciencia ficción en el país. Para el diálogo LA SONÁMBULA – INVASIÓN, cf. Guillermo García, “Cine argentino de ciencia ficción (en torno a LA SONÁMBULA, de Fernando Spiner)”, *Ómnibus* 9.2 (2006): <http://www.omnibus.com/n9/cineargentino.html>.

¹¹ Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en *Obras completas*, vol. 1 (Buenos Aires: Emecé, 1989–1996), 431–43, cit. 437. Cuarterolo, “Distopías vernáculas”, 94, y García, “Cine argentino”, también reparan en esta frase.

Sheep? Los usos de la tradición del cine de ciencia ficción, en tanto, son puntuales. Del expresionismo alemán proviene, por un lado, el científico loco que cuida a los “locos” con EL GABINETE DEL DR. CALIGARI –allí también hay un personaje sonámbulo, además– y, por el otro, el diseño de la Buenos Aires pos-apocalíptica cruzada por fantasmagóricos edificios y puentes, que se relaciona con METRÓPOLIS.¹² LA SONÁMBULA le hace un guiño a la película de Lang en el presente distópico del relato (el futuro de los espectadores y de los personajes), que se presenta en blanco y negro; la historia que se intenta reconstruir, –el pasado– se filma en tomas a color. La crítica ha señalado como cita en el film de Spiner el retro-futurismo de BLADE RUNNER, en su idea del “futuro viejo”¹³ que yuxtapone diversas capas temporales no solamente en el nivel de la narración, sino también en el *collage* visual que presenta íconos urbanos reconocibles.¹⁴ A pesar de que el ambiente es espacial y en este sentido diferente de la atmósfera pos-apocalíptica de LA SONÁMBULA, en SOLARIS (1972) también hay una densa exploración psicológica de las fronteras entre el sueño y la realidad. Y en una escena puntual se hace un homenaje no al cine de ciencia ficción, sino al maestro del suspenso, Alfred Hitchcock: una bandada de pájaros negros pasa por encima de Eva y Kluge, en clara alusión a THE BIRDS. Significativamente, el personaje que “explica” que los pájaros vuelan sin rumbo es local: Aldo, un “domador de potros” que toma mate y aparece de la nada en la pampa desértica siendo fundamental en la trama,

¹² García, “Cine argentino”, señala que Spiner “cargó las tintas sobre el costado onírico de la estética arquitectónica” de METRÓPOLIS a partir “del *amontonamiento* y la *descontextualización* de unidades arquitectónicas reconocibles por el espectador”. Ruétalo, “Projecting”, ve una semejanza con METRÓPOLIS en la división en dos niveles. Sobre esa relación con METRÓPOLIS, Joanna Page indica que Spiner no propone una visión del futuro “sino más bien una serie de citas provenientes del archivo de visiones futuristas” (mi traducción; todas las traducciones son mías a menos que se especifique lo contrario). “Retrofuturism and Reflexivity in Argentine Science Fiction Film: The Construction of Cinematic Time”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 16 (2012): 227–44, cit. 234.

¹³ En comparación con BLADE RUNNER, Geoffrey Kantaris dice que en LA SONÁMBULA el futuro simula el pasado en estilo posmoderno. “Cyborgs, Cities and Celluloid: Memory Machines in Two Latin American Cyborg filmes” en *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*, ed. por Thea Pitman and Claire Taylor (Liverpool: Liverpool University Press, 2007), 50–69, cit. 62. Al respecto, Ruétalo, “Projecting”, habla del filtro azul que le da a la película una textura granulosa y “un frío tono de un espacio decrepito y distópico”, 214.

¹⁴ Como bien anota Cuarterolo, “Distopías”, el film “presenta lo familiar en un espacio extraño” mediante lugares (ir)reconocibles: el Abasto, el Correo Central, el edificio Kavanagh, 89. Page, “Retrofuturism”, explica que la visión de la Buenos Aires futura en LA SONÁMBULA parece ser un comentario sobre el desilusionante progreso tecnológico de la modernidad al observarse “las calles de la ciudad junto a las ruinas del pasado”, 237.

ya que extrae el transmisor que Kluge llevaba adentro.¹⁵ Como ya se indicó, Spiner ha subrayado la influencia de *INVASIÓN*, otro producto de colaboración entre director de cine y escritor (en ese caso, Hugo Santiago, Borges y Bioy Casares) que afianza la tradición de influencias mutuas entre cine y literatura en Argentina.¹⁶ Los diálogos que entabla *LA SONÁMBULA* ofrecen también una retroalimentación y, desde la idea borgeana del precursor, invitan a hacer un puente con la trilogía *THE MATRIX*, cuya primera entrega aparece un año más tarde que *LA SONÁMBULA*. Ambas películas exploran la función de la tecnología en la creación de múltiples planos de realidad. En *THE MATRIX RELOADED* Neo, el héroe-redentor, se entrevista con “El Arquitecto”, creador de la matriz, quien lo espera en un recinto cubierto de pantallas de televisión que muestran a Neo, tal como el doctor ve a Eva en su consultorio-laboratorio.¹⁷ Otros puentes posibles con películas posteriores ligarían a *LA SONÁMBULA* con el tratamiento de las memorias y los sueños en *MULHOLLAND DRIVE* (2001) e *INCEPTION* (2010).

En la literatura, pero especialmente en el cine argentino la ciencia ficción no es un género con una tradición canónica o fija y ha abrevado de discursos afines, como el fantástico y el policial, tradiciones con un desarrollo historiográfico más claro.¹⁸ Si visualmente *LA SONÁMBULA* adopta y adapta algunas

¹⁵ Isabel Quintana declara que esta escena no es una mera cita, ya que la mancha que forman los pájaros es “parte de la composición del film” al ser un símbolo de las manchas de los amnésicos y así “ellos [los pájaros] son una reproducción amplificada de la deriva de la pareja [Eva/Kluge]”. “Imágenes y sueños de la ciudad futura (literatura y cine): biopolítica y ciencia ficción”, *Orbis Tertius* 15.16 (2010), www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv15n16do4/4978.

¹⁶ José Manuel González Álvarez resume las coincidencias entre ambas: “desalojos, memorias usurpadas, defensa de una identidad amenazada ...” “¡Buenos Aires invadida! Sobre el leitmotiv del asedio en la ficción especulativa argentina (1950–2000)”, *Ciberletras* 30 (2013), www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v30/gonzalezalvarez.htm.

¹⁷ Juan Ignacio Muñoz menciona a *THE MATRIX* y *THE CELL* (2000) como películas que, al igual que *LA SONÁMBULA*, “utilizan la auto-referencialidad para mostrar los dispositivos del medio cinematográfico al mismo tiempo que señala[n] los cambios que se están presentando en éste”. “Oniros copios: metadispositivos cinematográficos y posiciones espectadoriales en *NO TE MUERAS SIN DECIRME ADÓNDE VAS* y *LA SONÁMBULA*”, *Alambique: revista académica de ciencia ficción y fantasía* 1.1 (2013): Art. 8, 1–15.

¹⁸ Uno de los estudiosos del género, Elvio Gandolfo, comienza así su prólogo a la antología *Los universos vislumbrados*, de 1978: “La ciencia ficción argentina no existe”. “La ciencia ficción argentina” en *El libro de los géneros* (Buenos Aires: Norma, 2007), 37–74, cit. 37. Al respecto, Guillermo García hace una panorámica de la ubicación del género dentro de la tradición literaria argentina y señala que los productos argentinos de la ciencia ficción son híbridos que se interrogan sobre el sujeto, el objeto y los saberes. “El otro lado de la ciencia ficción” en *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10: *La irrupción de la crítica*, coord. por Susana Cella (Buenos



Fig. 4: La Buenos Aires del 2010 en *LA SONÁMBULA*, www.demasiadocine.com/anoche-vi/la-sonambula-un-futuro-incierto

reglas morfosintácticas de la ciencia ficción para proponer una Buenos Aires pos-apocalíptica y distópica, la perspectiva de Spiner agrega y combina otros géneros, específicamente, la *road-movie* y el *thriller* policial afirmando el principio ordenador de la investigación que estructura su diégesis. Los códigos de la *road-movie* se hacen nítidos en la segunda parte, a partir de la dinámica narrativa huida-persecución. Es un uso que, al decir de Casetti y Di Chio, ratificaría los comportamientos de ese código genérico: el auto y el camino, los diálogos entre conductor y pasajera (a veces conduce ella), el anunciado encuentro sexual. Sin embargo, en contra de las convenciones que típicamente hace del viaje un trayecto para el aprendizaje de sus personajes, los perseguidos no “aprenden” nada: un poco antes de que Santos y el Dr. Gazzar encuentren a los fugitivos, Kluge pregunta: “¿Hacia dónde estamos corriendo?” y Eva responde: “Soñé que despertaba. Yo tampoco entiendo”. Aquí la investigación se enfrenta a uno de sus vacíos informativos. Por su parte, los códigos del policial están ligados a la creación del suspenso y, por ende, a la postergación de las expectativas del espectador. Ese suspenso cataliza las

Aires: Emecé, 1999), 313–40, cit. 315. Sobre el policial argentino, cf. Román Setton, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses* (Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2012) y Sonia Mattalia, *La ley y el crimen: usos del relato policial en la narrativa argentina (1880–2000)* (Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2008). Entre los muchos recorridos por la literatura fantástica argentina, el libro canónico es el de Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina* (México: Imprenta Universitaria, 1957).

acciones de dos de los protagonistas masculinos que conforman el binomio héroe/detective-villano/criminal: Kluge, quien hace las veces de doble agente y “detective de la identidad” –intenta descubrir la identidad de Gauna a través de Eva, pero también la suya propia– y Santos, quien representa las fuerzas paranoicas del orden y es además el antagonista de Kluge. Estos personajes están mediados por el Dr. Gazzar, que actúa como un investigador especial –intuye la verdad pero nadie lo escucha–, y por Eva, una especie de *femme fatale* que es, supuestamente, la única que “sobrevive”. Como es usual para el género, hay un enfrentamiento final que, en este caso, sucede en un paraje desértico y es triple:¹⁹ ante la insistencia del Dr. Gazzar en que Eva debe vivir, Santos lo mata y, cuando está por eliminar a Eva también, Kluge le dispara. En un cruce con los códigos de la ciencia ficción, los cuerpos del Dr. Gazzar y de Santos desaparecen mientras los comandos rebeldes se llevan a Eva para que finalmente se encuentre con Gauna (volveré a esta escena más adelante).²⁰ En tanto, el marco de la ciencia ficción está emplazado en el ambiente futurista que privilegia la tecnología de la imagen para subrayar dos aspectos: por un lado, la reflexión visual sobre el espacio a partir de la yuxtaposición muy cercana a la cultura argentina de campo y ciudad²¹ y, por el otro, las manipulaciones con el tiempo, ligadas a la memoria y la identidad.²² El eje espacio-tiempo, fundamental para el género, se articula en la tecnología de la imagen: entre muchos indicios de su importancia se cuentan la presencia del oniroscopio,²³ el ojo mecánico que funciona como amplificador de imágenes en el Dr. Gazzar y el vestuario de algunos perso-

¹⁹ Este enfrentamiento final también tiene como referente al *western*. Y es que como dice Mempo Giardinelli: “No pudo haber novela negra ... sin la literatura romántica y de acción de los autores decimonónicos del llamado *Far West*”. *El género negro*, (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1996), 23.

²⁰ Este tipo de escenas son clave para entender los diferentes planos de verosimilitud que hacen de LA SONÁMBULA un producto híbrido. La desaparición fantasmagórica de los cuerpos es inverosímil dentro del código del policial, pero cabe dentro del código de la ciencia ficción especulativa, sobre todo en el caso de LA SONÁMBULA, que plantea su diégesis a partir de la dicotomía sueño/realidad.

²¹ Cuarterolo, “Distopías”, dice que LA SONÁMBULA subvierte las representaciones tradicionales de civilización y barbarie, al ubicar el peligro en la ciudad-civilización y la esperanza en el campo-barbarie.

²² Quintana, “Imágenes”, aclara, “El imaginario de la ciencia ficción [en LA SONÁMBULA] está trabajado entonces en ese quiebre absoluto de la memoria en el que han obrado ... los agentes científicos del Estado”.

²³ Definido por Juan Ignacio Muñoz, “Oniroscopios”, como “máquinas imaginarias que proyectan el sueño en cuanto a imagen cinematográfica”, 3.

najes, como el de los policías que detienen a Kluge y a Eva en el puerto.²⁴ En LA SONÁMBULA la imagen se relaciona de modo particular con el paradigma de la investigación: cuanto más miran los personajes –el Dr. Gazzar mirando los sueños de Eva; Kluge y Eva mirando las noticias en la televisión estatal– menos saben e intuyen que hay algo que se les escapa. Aunque el doctor grita en el clímax de la película “Yo soy el único que ve lo que está pasando”, y les da a los espectadores la posible resolución del caso, la multiplicidad de planos temporales deja varios cabos sin atar.²⁵

3. “El número que usted ha marcado es inexistente”/“Aquí no ha pasado nada”: mejor no hablar de ciertas cosas

En las películas analizadas, el paradigma de la investigación, sea en el desciframiento del enigma, en la apelación al misterio o en la develación de un secreto, está ligado al uso de géneros como la ciencia ficción y el policial. Los resultados de estos usos son dispares. El diseño de los espacios –la red subterránea en MOEBIUS y la Buenos Aires pos-apocalíptica en LA SONÁMBULA– alcanza verosimilitud en las variantes que plantean desde los códigos de la ciencia ficción especulativa, mientras que la construcción eficiente del suspenso responde a la ley primordial del policial: la investigación que sigue a la ausencia de información completa sobre un hecho (un crimen, un misterio, etc.). Las mayores fallas de las películas se encuentran en los diálogos, a veces sentenciosos y artificiales. “Nadie puede enfrentarse al infinito sin sentir vértigo”, le dice el Dr. Mistein a Pratt en MOEBIUS; “El fin del mundo no es un meteorito o una explosión nuclear, es una mujer que despierta”, exclama el Dr. Gazzar hacia el final de LA SONÁMBULA. Son escenas con algo de grand-

²⁴ Sobre este énfasis en la imagen y la mirada en el film, Kantaris, “Cyborgs”, habla de la “prótesis de la vista”, señalando que “el ojo es la interfaz entre lo orgánico y lo tecnológico”, 63. Page, “Retrofuturism”, indica que “la atención reflexiva que LA SONÁMBULA dedica al acto de ver a los otros ... [es] una imagen de la manera en que el cine nos interpela sobre la experiencia de los otros, disolviendo las distinciones entre temporalidades públicas y privadas”, 238. Quintana, “Imágenes”, adopta otro enfoque y dice que la mirada de Eva prima en toda la película, ya que es, por una parte, “la entrada a una instancia inaprensible para los otros” y, por la otra, “ese lugar vacío donde se articula la mirada de los otros”. Por eso, concluye correctamente, “el simulacro sería que detrás de esa mirada algo nos será dicho, pero de alguna forma todo ya está dicho desde el comienzo” y, cuando aparentemente coinciden el sueño y la realidad, hay una “reduplicación de la mirada del propio espectador (que desea también encontrar el secreto)”.

²⁵ Como bien ha señalado Page, “Retrofuturism”, LA SONÁMBULA presenta una Buenos Aires “donde el tiempo es menos cronológico que topológico y varios fenómenos de distantes momentos históricos se encuentran repentinamente próximos”, 237.

locuencia, sobreactuadas.²⁶ A estas fallas, se agrega las caracterizaciones de los personajes femeninos: en *MOEBIUS*, Abril es una niña erotizada que casi no habla; en *LA SONÁMBULA*, Eva Rey no entiende lo que le pasa y necesita que la salven (primero el Dr. Gazzar, luego Kluge, finalmente Gauna). Aunque no hay espacio aquí para abundar en esta cuestión, apunto que en ambos casos los personajes femeninos tienen poca autonomía y, como es costumbre en la literatura fantástica argentina (i.e. *La invención de Morel*, “El Aleph”), actúan como un dispositivo.²⁷

Pero, ¿dónde está la poética de lo no dicho, el misterio-secreto-enigma pigliano en la serie formada? Un fantasma recorre estas dos películas: el fantasma de la historia y de la política argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional, o PRN (1976–1983). Si hacemos una investigación sobre la crítica del cine argentino, encontramos la postulación de Gonzalo Aguilar sobre el Nuevo Cine Argentino que ejerce una renovación del campo en los años noventa mediante un giro técnico y temático. EL nuevo cine argentino, rompiendo con el cine de los años ochenta, se opondría “a la demanda política (qué hacer) y a la identitaria (cómo somos), es decir a la pedagogía y

²⁶ Como señala Zunino Singh, “‘Moebius’. Buenos Aires subterránea”, es como si no se pudiera evitar “el peso de la tradición literaria sobre la narrativa cinematográfica que subordina a esta última, haciendo de la primera el único modo de transmitir un ‘mensaje’. Una operación bastante común en el cine argentino que diluye la fuerza de la imagen en palabras que, si bien pueden ser literarias, se introducen con la fuerza de imperativos que rozan lo moral”.

²⁷ En un excelente análisis del personaje de Abril en *MOEBIUS*, Silvia Tandeciarz explica que, en la escena en la cual la niña ve a Pratt a bordo del UM-86 y parece ser la única que lo reconoce, se despliega una “conciencia compartida” del saber y la verdad, sin salirse del binarismo moderno hombre-mujer en el cual la mujer es receptora, guía espiritual, inspiración y oráculo. En su postura testimonial (pasiva porque es futura, de allí el nombre Abril) frente a la “militante” del topólogo, Abril sería una “musa amordazada”, según Tandeciarz. “Representaciones de ‘lo femenino’ en el imaginario argentino posdictadura: el discurso cinematográfico del poder”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 28.2 (2004): 411–32, cit. 426, 427. Sobre la noción en *LA SONÁMBULA* de que el fin del mundo es una mujer que despierta, Cuarterolo, “Distopías”, señala: “esta idea de negación y crítica, asociada a la posición de la mujer, es clave en el argumento de la película”, 100. Kantaris, “Cyborgs”, refiere a las palabras de Piglia sobre la Eva de *LA SONÁMBULA* como una especie de Edipo peronista que sugiere levemente a Eva Perón: en ese caso, se relacionaría con los prototipos de la Olympia de Hoffmann, la Eva futura de Villiers de L’Isle Adam, la María de *METRÓPOLIS* y la replicante Rachel de *BLADE RUNNER* en tanto se encuentran atrapadas por la narrativa patriarcal y adoptan la “tradicional estrategia femenina de la simulación”, 66. Tanto Muñoz, “Oniroscopios”, como Ruétalo, “Projecting”, ven en Eva Rey un personaje desprovisto de voluntad: un dispositivo para Muñoz; una recreación del mito de la Eva expulsada del Paraíso que lleva la nación hacia el olvido para Ruétalo. Sobre un personaje mujer como protagonista, Piglia dice en la entrevista con Eserverri, “Un país”, que “la mujer es un héroe que cambia el enfoque sobre el hecho histórico”.



Fig. 5: *MOEBIUS*: se devela el enigma, www.youtube.com/watch?v=BW1p4ZW0USw

la autoinculpación”, evitando las alegorizaciones y usando en cambio el cine como herramienta de investigación.²⁸ Sin dudas, hubo un agotamiento de ciertos modelos narrativos para el cine y un surgimiento de nuevas voces y nuevas maneras de acercarse a la historia y al cuerpo social. Cabe preguntarse, sin embargo, dónde encajan en agrupamientos como esos Mosquera y Spinner, que no pertenecen a la “nueva ola” (Martel, Caetano, Alonso, etc.) pero tampoco al cine anterior.

Desde el paradigma de la investigación, *MOEBIUS* y *LA SONÁMBULA* comprueban que no-decir el contexto inmediato –al plantearlo como alternativo o futurista– es una manera de interrogarlo, aunque el nivel simbólico sea tal vez un poco obvio. Lo que salta a la vista es que el cine de géneros halla poco eco crítico en estudios que reflexionan sobre el cine argentino en relación a su contexto histórico-político. Además de Aguilar, quien no analiza estas películas, David Oubiña, por ejemplo, afirma que “el nuevo cine de los años noventa tuvo el mérito de redescubrir la ciudad real”.²⁹ No hay mención a

²⁸ Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: ensayos sobre nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006), 23.

²⁹ David Oubiña, “Las huellas del pie: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo”, en *La escena y la pantalla: cine contemporáneo y el retorno de lo real*, comps. por Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo (Buenos Aires: Colihue, 2013), 41–50, cit. 42.

las películas de los años noventa que re-imaginan Buenos Aires de manera diferente a la que se refiere Oubiña, como las de nuestra serie. Ana Amado dedica su libro a la relación entre cine y realidad política, y capítulos específicos a las “estrategias de la memoria”, pasando revista a una larga lista de películas recientes sobre el tema. MOEBIUS y LA SONÁMBULA no aparecen en la lista.³⁰

Según lo argumentado en este trabajo, a las numerosas reconstrucciones del cine argentino de la memoria y de la desaparición en tanto estatutos discursivos, cuyo punto culminante sería el Oscar otorgado a LA HISTORIA OFICIAL (1986), debe sumarse el recurso del cine de género que combina la ciencia ficción y el policial explorando, como los mejores ejemplos de la literatura fantástica, la atmósfera onírica o las proyecciones de una realidad alternativa para interrogarse sobre el cuerpo social en un doble plano individual y colectivo. En MOEBIUS, las alusiones al contexto del PRN son leves pero claras: la desaparición del tren de pasajeros ocurre en el mes de marzo, mismo mes del golpe militar del 24 de marzo de 1976;³¹ los diarios hablan de “olas de desapariciones en la Capital Federal”; un empleado del subte despegas de las paredes carteles con dibujos de desaparecidos; los “dormidos” del UM-86 no pueden “despertar” a la realidad. Y volviendo a la escena (Fig. 1) donde Pratt explica su teoría ante los diferentes representantes de las instituciones, se ejemplifica allí en el nivel de la alegoría política el descreimiento ante cualquier explicación de la realidad que no coincida con el relato del Estado. En LA SONÁMBULA, en tanto, las referencias a las secuelas del PRN son obvias, desde el número de “afectados” (300.000, número que multiplica por 10 la cifra que comúnmente se asocia con los desaparecidos, 30.000), pasando por los centros de rehabilitación que simbolizan los centros de detención durante la dictadura y la vigilancia del Estado, hasta llegar a los focos de resistencia y la idea de una amnesia colectiva ante los hechos.³² Por eso cobra relevancia

³⁰ Ana Amado, *La imagen justa: cine argentino y política (1980–2007)* (Buenos Aires: Colihue, 2009). Los artículos que se ocupan de las películas de nuestra serie sí reflexionan sobre el contexto político al que aluden.

³¹ Tandeciarz, “Representaciones”, agrega a la cuestión de las fechas que el UM-86 refiere a 1986, año de la ley del Punto Final “con que se inicia una política ... de olvido”, 424.

³² Varios artículos relacionan a MOEBIUS y LA SONÁMBULA con otra etapa de la política argentina: los 90. Ruétalo, “Projecting”, señala que estas películas reflejan “la nación neoliberal y globalizada”, 205, y Mariano Paz traza interesantes vínculos, por un lado, con las políticas de urbanización del intendente de Buenos Aires durante el PRN, Osvaldo Cacciatore (1976–1982) y, por otro, con las políticas del Menemato que establecerían cierta continuidad con ese proyecto. “Buenos Aires Dreaming: Chronopolitics, Memory and Dystopia in ‘La sonámbula’”,

la escena del tiroteo final y la desaparición de los cuerpos como metáfora política, más allá de la dimensión onírica. Y es que la noción del destino propio en poder ajeno reclama necesariamente una lectura política. Por otra parte, en una película que piensa el futuro, estas búsquedas de identidad remiten al pasado: la pregunta no es ¿quién soy? sino ¿quién fui? O, más bien, ¿para quién fui? Cuando en la escena final de la película Kluge llama a su “familia”, el teléfono repite: “El número que usted ha marcado es inexistente”. No es un detalle menor que la banda de sonido de LA SONÁMBULA privilegie la música electrónica, cumpliendo con los códigos de la ciencia ficción, pero cuando aparecen los créditos finales se escucha el tango “Nada” en la voz de Julio Sosa y, dentro de un contexto amoroso, estos versos: “Nadie que me diga/si vives aún”.



Fig. 6: LA SONÁMBULA: vigilar y castigar, www.demasiadocine.com/anoche-vi/la-sonambula-un-futuro-incierto

La ciencia ficción y el policial trabajan con una serie de oposiciones culturales e ideológicas ligadas al capitalismo: el individuo vs. el grupo; la ley vs. el crimen; el racionalismo tecnológico vs. los desastres eco-científicos. Si, como dice Thomas Schatz, el cine de géneros se basa en “la naturaleza irresuelta e irreconciliable de oposiciones culturales” (que Hollywood soluciona de manera artificial),³³ tanto MOEBIUS como LA SONÁMBULA demuestran ser pro-

Alambique: revista académica de ciencia ficción y fantasía 1.1 (2013): Art. 7, 1–13.

³³ Thomas Schatz, “Film Genre and the Genre Film” en *Film Theory and Criticism*, ed. por Leo Braudy and Marshall Cohen (Oxford: Oxford University Press, 2004), 691–702, cit. 700.

ductos híbridos y hacen uso de las manifestaciones locales y globales de los géneros para construir un sentido que desarrolle esas oposiciones. Allí, en su proyección sobre el lector, aparece el *gesto semántico*. ¿En qué punto temático se articula una poética de lo no dicho en ese gesto? Podríamos hablar de una *tecnología de la memoria*. Es en la desarticulación de las identidades individuales y colectivas donde estos filmes ponen en escena ansiedades metafísicas e históricas y polemizan con el relato del Estado o del Sistema, interpelando desde la investigación a los poderes de turno. En estas películas, no decir sobre el contexto nacional o histórico y decir más sobre el contexto de la situación narrativa es decir mejor sobre el tejido socio-histórico acentuando, como dice Aguilar, “los descartes del capitalismo o ... la descomposición de las instituciones sedentarias”.³⁴ El *punctum* de la memoria en ambas películas se halla epitomizado tanto en la frase del representante del intendente en MOEBIUS cuando le dice al director de subterráneos, “acá no ha pasado nada”, efectivamente ordenándole que olvide, como en la escena del reencuentro a colores entre Eva y Kluge en LA SONÁMBULA cuando ella no lo reconoce.³⁵ Sin embargo, aun desde la distopía hay lugar para una reflexión interesante sobre el lugar de la tecnología (a la vez, dentro de las películas y del cine como tecnología) en la exploración de la memoria.³⁶

En ambas películas, hay un personaje que está fuera de foco, que no pertenece a ningún lado. Pratt y Eva son representantes y símbolos de los héroes individualistas del cine de ciencia ficción y del policial que se enfrentan a un problema, disfrazado de enigma, misterio o secreto, y tratan de resolverlo. En el final, ambos abordan un tren en la búsqueda de algo incierto. Pero, aunque sus personajes no pertenezcan, MOEBIUS y LA SONÁMBULA sí pertenecen a la historia del cine argentino y también a la historia argentina.

³⁴ Aguilar, *Otros mundos*, 42.

³⁵ Cuarterolo, “Distopías”, habla de la tensión memoria-olvido en ambas películas, 99, Kantaris, “Cyborgs”, habla de memorias “protésicas o simuladas”, 65, y Paz, “Buenos Aires Dreaming” plantea una conexión entre la manipulación de la memoria y la historia argentina reciente que denomina “cronopolítica”, 3.

³⁶ Al respecto, Tandeciarz, “Representaciones”, dice que MOEBIUS propone una alianza “entre máquina y mujer como única garantía frente al olvido” y a propósito de LA SONÁMBULA Page, “Retrofuturism”, destaca el poder del cine para reformar temporalidades múltiples y, de esta manera, “deconstruir las nociones lineales del progreso histórico que han cimentado los discursos de la Modernidad”, 242.

“Sentirse como un Simbad”

La película de carretera como cine de investigación

Maria Imhof (Köln)

RESUMEN: Este artículo se concentra en el género de la película de carretera en los países latinoamericanos; se puede analizar con términos de la literatura policial y del cine investigativo tanto en el nivel de la acción como en el nivel de la mediación.

PALABRAS CLAVE: Sorín, Carlos; Alonso, Lisandro; Llinás, Mariano; Película de carretera; investigación; autorreflexión; mapa; cámara de vigilancia; abstracción; ficción

En Argentina, el género del *road-movie* parece ser la versión fílmica de un aspecto central de una topología característica del país descrita por Martínez Estrada en su libro *Radiografía de la pampa* (1949):

El problema fundamental de nuestra vida ecomómica es el transporte, porque el problema central de nuestra vida son las distancias (...) la soledad.¹ Mucho peor es el estar aislado. El hombre está dentro de este espacio. Este espacio no lo circunda ni lo contiene, ni lo atrae. Más bien lo expelle, impleándole a marchar.²

Este espacio, en muchas películas, es la Patagonia. Con respecto al espacio, la película de carretera parece un representante fílmico de la estructura topológica y social del sur del país, y el sur emerge como localidad de rodaje y escenario de las historias de carretera, un paisaje que no sólo tiene las extensas llanuras, sino que también parece un paisaje místico desde el siglo diecinueve, en el que todo puede suceder, un reino de la ficción que puede muy fácilmente servir como pantalla imaginaria de la proyección cinematográfica.³ Los personajes casi graban sus pasos en la llanura, como en una segunda

⁰ Cita de Mariano Llinás, *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS* (2005), 00:45:20.

¹ Véase Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa* (Nanterre: ALLCA XX, 1991), 46-7.

² Martínez Estrada, *Radiografía*, 69.

³ La Patagonia como espacio mítico la describe Inka Marter, “An der Línea Sur entlang durch Patagonien: ‘on the road’ ins Reich der Fiktion”, en *Transgression und Selbstreflexion: Roadmovies in der Romania*, ed. Por Kirsten von Hagen y Ansgar Thiele (Tübingen: Stauffen-

pantalla, y en la soledad del espacio del sur cada paso significa una acción y cada gesto gana una cierta relevancia. En consecuencia, muchas películas de carretera nos cuentan historias ordinarias y pequeñas, incluso mínimas, como dice el título de una película de Carlos Sorín, *HISTORIAS MÍNIMAS* (2002); pero nos parecen significativas. “Rodamos en la Patagonia territorio de metasetas infinitas y rutas interminables. Es difícil filmar en la Patagonia sin terminar haciendo una road-movie. Las distancias y los viajes ocupan buena parte de los proyectos y deseos de sus habitantes”, dice Sorín.⁴ La carretera, tan importante en las vastas llanuras de los países americanos, invita, en las películas, tanto a la exploración como a la investigación del propio yo interior, bien sea por la soledad o por los encuentros, pero siempre por el movimiento que se da en ella. El transporte, por su parte, parece ser un medio que transforma tanto al que transporta como al transportado; según a Bruno Latour, se trata de una ley universal de la movilidad.⁵

1. El espacio, el movimiento y la investigación

Lo particular del cine, como dice su nombre (del griego ‘kinein’, i.e. moverse), es el movimiento, son las imágenes móviles. El *road-movie*, además, trata en su acción del movimiento. Este movimiento se filma normalmente también en movimiento y no en imágenes estáticas (lo que también sería posible). Existe la tendencia de filmar a través del parabrisas y desdoblar así el plano que capta la cámara. Cuando se mira a través del parabrisas, el paisaje parece moverse, como sucede cuando uno está sentado en un asiento de cualquier sala de cine mirando a la pantalla. En este sentido, el *road-movie* es un género autorreflexivo, un género de la reflexión cinematográfica.⁶

burg, 2013), 229–50, también Kirstin Laser, *Die Ästhetik des lateinamerikanischen Road Movies: Another Road?* (Saarbrücken: Dr. Müller, 2008).

⁴ Véase el entrevista con el director en www.cinebso.com/lector.php?articulo=200211318233049&mes=11&year=2002, consultado el 29 de enero de 2013.

⁵ Esta idea la desarrolla Bruno Latour en “Les moteurs immobiles de la mobilité”, en *De l'histoire des transports à l'histoire de la mobilité? États de lieux, enjeux et perspectives de recherche*, ed. por Mathieu Flonneau y Vincent Guigueno (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009), 7–10; véase también Wolfram Nitsch, “Mobile Mediatope: Verkehrsmittel als Medien und Milieus in der französischen Literatur der Gegenwart”, *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2, núm. 12 (2012): 151–66.

⁶ Véanse Iain Borden, “Journeys”, en *Drive: journeys through film, cities and landscapes*, ed. por Iain Borden (London: Reaktion Books, 2013), 67–117, y Joachim Paech, “Unbewegt bewegt: das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens”, en *Kino-Express: die Eisenbahn in der Welt des Films*, ed. por Ufilas Meyer (München: Bucher, 1985), 40–9.

La llanura como escenario central de las películas nos recuerda también a la teoría de Deleuze y Guattari, que establecen la idea de que las cosas y los acontecimientos están constituidos por líneas y diferencian movimientos directivos, vectores, que constituyen territorios y movimientos indirectivos, que dejan lisos y llanos los espacios; estas líneas se llaman líneas estructurantes y líneas nómadas.⁷ La estructura del espacio depende del movimiento en él: hay un espacio ‘mapeado’ (“*le strié*”), estructurado por mapas, calles y elementos administrativos, y hay un espacio ‘llano’ o liso (“*le lisse*”) que se opone a los movimientos directivos. Este espacio liso, como dicen Deleuze y Guattari, se encuentra en el desierto, en la pampa, en el mar. Los personajes que se mueven en él casi no dejan huella, se mueven en manera indirectiva, “nómada” sin “entallarlo”. Nos parece interesante que Alejo Carpentier, en su libro *Concierto barroco*, describa el carácter del ‘latinoamericano’ como de nómada, siempre de viaje.⁸

Así, hay una estrecha conexión entre la ensayística que tematiza una estructura ya existente del paisaje y la naturaleza nómada del argentino y el cine que da una respuesta fílmica con sus propios medios a la descripción de una particularidad social y, al mismo tiempo, construye esta espacialidad de manera artificial por los movimientos de su historia. Las acciones de muchas películas de los últimos años tratan de transporte y viaje, movimiento, distancia y búsqueda.

Esta búsqueda forma el segundo aspecto central del *road-movie*. En casi todos los casos los personajes de la película de carretera están buscando algo: el perdón (*HISTORIAS MÍNIMAS*), la propia identidad (*EL VIAJE*), la región mítica, la identidad del país (*DIARIOS DE MOTOCICLETA*). De modo que si se quiere abordar la cuestión de la investigación en el cine, no se podrá evitar tratar la película de carretera. Y aunque el *road-movie* como género clásico se desarrolló en los Estados Unidos, lo encontramos en muchos países: las películas de Wim Wenders en Alemania, algunas de la *Nouvelle Vague* en Francia,

⁷ Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, “1440 – Das Glatte und das Gekerbte”, en *Tausend Plateaus*, traducción de Gabriele Riche y Ronald Voullié (Berlin: Merve, 1992), 658–94.

⁸ Véase Alejo Carpentier, *Concierto barroco* (Madrid: Alianza Ed., 1998), también mis artículos sobre la película de carretera: Maria Imhof, “Die Straße und das Nichts: Roadmovie, Raum und Transport bei Carlos Sorín und Pablo Giorgelli”, en *Transgression und Selbstreflexion: Road-movies in der Romania*, ed. por Kirsten von Hagen y Ansgar Thiele (Tübingen: Stauffenberg, 2013), 203–27 y “Der Blick aus dem Seitenfenster: Nicht-Orte, und Begegnungen in Historias mínimas und Un mundo menos peor”, en *Infrastrukturen des Urbanen: Soundscapes, Landscapes, Netscapes*, ed. por Nathalie Bredella y Chris Dähne (Bielefeld: transcript, 2013), 129–50.

las de Walter Salles en Brasil; las películas argentinas de los últimos años muestran cierta inclinación hacia este género que inspira a directores tan distintos como Carlos Sorín, Lisandro Alonso o Mariano Llinás.

2. El *road-movie* y la investigación

La estructura narrativa y la temática del *road-movie* se inspira –dependiendo del país en que aparece– no sólo en el *western*, sino también en la literatura y las películas en que la carretera forma un espacio central para encuentros accidentales. En el mundo hispanohablante se inspira también en la novela picaresca, cuyos protagonistas se encuentran al margen de la sociedad por moverse rápido, como los del *road-movie*. La película de carretera, como la novela picaresca, está caracterizada por una narración episódica, que se orienta por los acontecimientos y encuentros de los personajes en la ruta. La importancia de los encuentros durante un viaje la comparten también el *road-movie* y el *western*.

Los protagonistas estadounidenses, impelidos por un anhelo de libertad, cambio y movilidad individual, suelen transgredir las fronteras de la sociedad burguesa a causa de un crimen cometido que les obliga a la fuga o por la sensación de no formar parte integral de la sociedad. Así se ponen en camino sin rumbo fijo dejando la civilización urbana, el espacio mapeado, y trazando una línea nómada en un espacio liso, como dicen Deleuze y Guattari.⁹ La fascinación por la ruta, por el estar de viaje forma un aspecto central del género; consecuentemente, lograr el objetivo no tiene tanta importancia como moverse en su dirección. el *road-movie* estadounidense combina en su narrativa la búsqueda por la identidad de un individuo con la crítica o la descripción de la sociedad. Muchas películas tienen un carácter o escenas casi documentales. Así, contribuyen a la construcción de una identidad nacional y cultural que incluso suele ser imaginaria. El *road-movie* estadounidense de los años 60/70 nos ofrece un álbum de imágenes del paisaje típico ‘americano’, que se presenta en movimiento, rodado con la cámara montada en un auto. Este ‘turismo en imágenes’ nos recuerda a la fase temprana del cine, en las que las películas de viaje (casi-documentales de los países del mundo, no-narrativas) gozaban de un interés respetable.¹⁰ En este sentido, el *road-movie* es siempre

un documento visual de su tiempo, de ahí que muchos de ellos nos parezcan ahora más o menos anticuados.

Mientras que los protagonistas estadounidenses anhelan la libertad, la soledad y se mueven en auto o moto, los protagonistas argentinos usan medios de transporte más humildes –el autobús (Sorín, *HISTORIAS MÍNIMAS*), el camión (Giorgelli, *LAS ACACIAS*), la bicicleta (Solana, *EL VIAJE*). Y buscan otra cosa. La búsqueda en muchas películas argentinas de carretera tiene algo de investigación. Los motivos de los movimientos son múltiples. Está el motivo de la búsqueda de identidad; en la Argentina, país ‘europeo’ en Latinoamérica, se tiene desde hace tiempo la sensación de ser distinto y surge la pregunta por una identidad común latinoamericana; por eso, algunas películas de carretera tratan del anhelo de conocer los otros países latinoamericanos. Normalmente los protagonistas se confrontan con una realidad social que no conocían antes: la pobreza, las enfermedades, la corrupción política, como lo vemos en *EL VIAJE*, de Solanas, y *DIARIOS DE MOTOCICLETA*, de Walter Salles.

Así, muchos protagonistas de la película de carretera argentina se convierten en investigadores de sí mismos, de las realidades del país, del pasado. Desde esta perspectiva la película de carretera tiene mucho que ver con el cine de investigación, aunque las diferencias sean evidentes: la estructura del *road-movie* es episódica y paradigmática, mientras que la investigación exige muchas veces una estructura lineal. En el *road-movie* no hay forzosamente una solución del problema ni una meta. Aquí, a diferencia del investigador de un crimen –que restituye el orden al descubrir al culpable– lo que se presenta es la ambigüedad de las cosas, alusiones, atmósferas. Pero, si hablamos de un cine investigativo en sentido más abstracto (no sólo del policial) la estructura narrativa del *road-movie* también tiene aspectos investigativos: el moverse buscando o andar errante, la curiosidad del protagonista, siguiendo mapas interiores o mapas de un tesoro imaginario, la reflexión sobre el mundo, la sociedad y los medios.

Los investigadores de la literatura policial, por su parte, tienen mucho que ver con la ciencia: el policial exige un lector/espectador activo que busca la solución del enigma inicial –un crimen en muchos casos– como si fuera un investigador de la narración, siguiendo indicios y creando una segunda realidad que está escondida debajo de la superficie de la historia contada. En oposición a la literatura fantástica, en el policial no nos encontramos con la destrucción continua de la realidad; toda la trama desemboca en hechos expli-

⁹ Deleuze y Guattari, “1440 – Das Glatte und das Gekerbte”.

¹⁰ Para una definición del *road-movie*, véase Bettina Bremme, *Movie-mientos*, dos tomos (Stuttgart: Schmetterling, 2000/2009), y Laser, *Die Ästhetik des lateinamerikanischen Road Movies*.

cables y coherentes. La inseguridad resulta de la sospecha de que detrás del enigma inicial hay algo más y algo más grande, una conspiración que lleva más allá de las cosas pequeñas. Así pues, los detectives en la literatura policial actúan como paranoicos, según Luc Boltanski, porque sospechan siempre relaciones secretas; y la popularidad del género del policial –como de las teorías de conspiración y del complot– siguen revelando bastante de la sociedad insegura y sospechosa en la que vivimos.¹¹ La literatura y el cine tratan de sobrepujar la ambigüedad de la realidad, pero se deja aventajar, en muchos casos, por las tramas reales. Así, el policial abre un espacio de reflexión sobre la sociedad moderna que se pondera a sí mismo. El cuadro clínico de la paranoia encuentra un equivalente en las teorías de conspiración que se acumulan en el siglo veinte. El paranoico tiende a interpretar el mundo un poco más allá que el “normal” y va a parar a una visión completamente diversa o incluso estrafalaria.

En el cine y la literatura, el acto de creación por parte del director/autor: pero el film transforma un espacio común, como la provincia de Buenos Aires, en un sitio místico, por lo que los personajes crean con sus acciones y se hacen visibles en él. ¿Actúan, entonces, los directores como paranoicos, creando bajo la historia relaciones secretas? Parece cierto que tanto investigadores como directores de cine comparten la particularidad de crear y comunicar mundos alternativos y relaciones secretas y ficcionales en múltiples capas para contar sus historias. Como espectadores, interpretamos las imágenes siempre como imágenes significativas e intentamos comprender qué hay detrás de ellas. Las imágenes del *road-movie* dejan libertad de interpretación por su ambigüedad. Pero existe también la tendencia de contar más de una historia, como lo vemos, por ejemplo, en *HISTORIAS MÍNIMAS* de Carlos Sorín: el espectador tiene que averiguar de qué es culpable el protagonista Don Justo, que de pronto se pone en marcha en plena noche para buscar a su perro Malacara, que desapareció años atrás. Sorín nos da siempre más indicios, pero sólo al final sabemos lo que pasó.

En mi opinión, los directores argentinos que trabajan con este género tratan de investigar no sólo identidades latinoamericanas colectivas e individuales, sino fronteras narrativas y visuales del género, de la comunicación fílmica y de la estética. Si a las investigaciones personales y subjetivas se unen las investigaciones criminales, como en *HISTORIAS MÍNIMAS* o *HISTO-*

¹¹ Esta idea la desarrolla Luc Boltanski, *Énigmes et complots: une enquête à propos d'enquêtes* (Paris: Gallimard, 2011).

RIAS EXTRAORDINARIAS, de Mariano Llinás, el *road-movie* parece un campo de investigación criminalístico privilegiado.

Especialmente me interesa el momento en el que los dos aspectos se unen en películas investigativas que tratan de la investigación casi detectivesca incluso en su historia y dejan fundir el anhelo investigativo de los detectives privados y el del director, que se encuentra en una búsqueda por nuevos medios de expresión. Andar y moverse significa enterarse de las cosas.

3. Solanas y Salles

Los protagonistas de *EL VIAJE*, de Fernando Solanas, y *DIARIOS DE MOTOCICLETA*, de Walter Salles, buscan respuestas e identidades personales, pero en el contexto de una identidad latinoamericana. *EL VIAJE* trabaja con el surrealismo, que deja permeable la frontera entre realidad y ficción, y cuenta la historia del joven Martín que busca a su padre, partiendo de Ushuaia, en la Tierra del Fuego, y viajando a Buenos Aires en bicicleta. *DIARIOS DE MOTOCICLETA*, de Walter Salles, cuenta el viaje del joven Ernesto Guevara y su amigo por el continente; el primero es más bien una investigación de la propia identidad y la relación con los antecesores, el segundo, sobre todo una investigación de una identidad latinoamericana en conjunto.

EL VIAJE nos muestra una segunda realidad, a parte de esa de Martín en la nieve de Ushuaia, y tenemos que analizar como espectadores cuáles de las imágenes son metafóricas y cuáles no. No sólo en un paisaje como la Patagonia, que sirve como pantalla de producción para los sueños y ficciones de los poetas desde el siglo XIX, sino también en Buenos Aires hay esta calidad de lo surreal.¹² *EL VIAJE* pone en escena la búsqueda de un joven para encontrar a su padre, es decir, una búsqueda de su propia identidad. El padre representa algo inaccesible, pero deseado y perfecto, algo que Martín nunca va a alcanzar. Pero, al final, cuando se imagina un encuentro con su padre, entiende que la búsqueda ya no es necesaria porque se ha encontrado a sí mismo. Con este conocimiento puede volver a su pueblo sin sentirse medio hombre. La investigación está más dentro de Martín que afuera de él, y se simboliza mediante una chica con un traje rojo que contrasta con el gris de la escuela y el blanco de la nieve de Ushuaia. Solanas nos deja muy claro que los cambios sólo existen en la visión surrealista de la película. Sus mundos mágicos y fantásticos son verdaderamente ciudades encantadas en las que

¹² Véase Marter, “An der Línea Sur entlang durch Patagonien” y Laser, *Die Ästhetik des lateinamerikanischen Road Movies*.

se vive en casas inundadas y el presidente de Argentina lleva botones para mostrar su capacidad de reaccionar a la inundación.

Este carácter surrealista viene contrastado, en *DIARIOS DE MOTOCICLETA*, con elementos documentales. Martín está buscando a su padre y su origen, Ernesto y Alfredo quieren conocer el continente latinoamericano. Salles, por su parte, emplea el estilo casi documental en los diálogos de los protagonistas con marginados sociales. Al mismo tiempo, la mirada de afuera de Salles es muy visible: *DIARIOS DE MOTOCICLETA*, en sentido visual y narrativo, nos recuerda a los *road-movie* estadounidenses en los que los paisajes parecen sacados de un catálogo de lugares idílicos para turistas.¹³



Fig. 1: Salles, *DIARIOS DE MOTOCICLETA* (2004)

Como *EASY RIDER*, *DIARIOS DE MOTOCICLETA*, nos muestra un escenario grandioso y pintoresco, las montañas de la Patagonia, la nieve en la cumbre.

¹³ Véase Stephan Michael Schröder, "Touristisches Reisen im frühen Kino", en *Tourismus als literarische und kulturelle Praxis: skandinavistische Fallstudien*, ed. por Annegret Heitmann y Stephan Michael Schröder (München: Utz, 2013), 203–35.

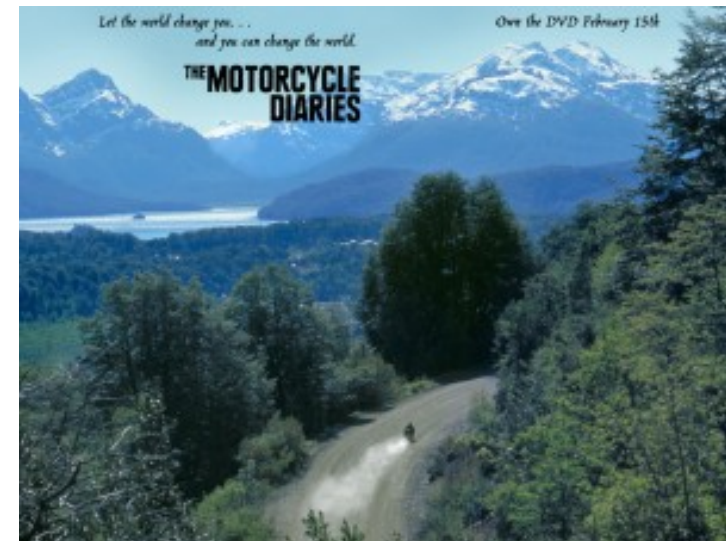


Fig. 2: Salles, *DIARIOS DE MOTOCICLETA* (2004)

Con respecto al espacio, Salles, siendo brasileño, tiene otra imagen del Sur de la Argentina (más hollywoodense quizás) que Sorín, por ejemplo, que suele rodar sus películas en la Patagonia, pero en la Patagonia del desierto y del vacío, de las cosas ordinarias, y refleja las teorías de Martínez Estrada.

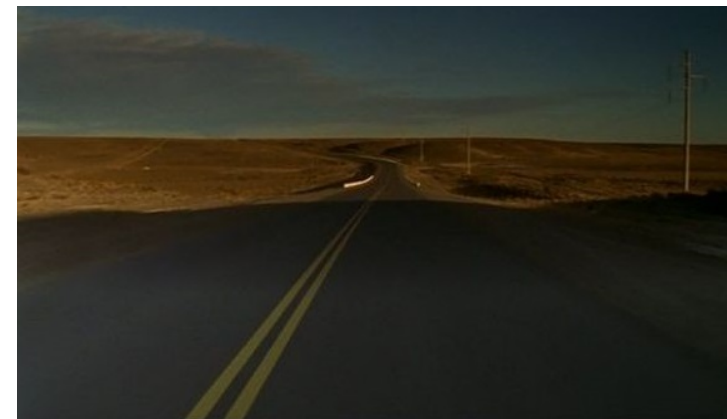


Fig. 3: Sorín, *HISTORIAS MÍNIMAS* (2002)

Buscando una identidad latinoamericana universal, el Che nos da un discurso sobre la unidad de América Latina, y la película nos da una imagen del sur de la Argentina como copiado de un folleto turístico. Aunque Salles se muestre muy buen conocedor del género *road-movie* y haga una película simpática, es muy diferente la visión de las películas de carretera que se hacen en la Argentina, como las películas de Solanas, Sorín, Alonso o Llinás. Con respecto a la investigación nos hace ver a través de los ojos de los dos jóvenes amigos que –con su idealismo– se pueden mejorar las cosas y tener éxito. En esta película, tan argentina en relación a la temática (el joven Che Guevara viaja con su amigo por Latinoamérica y descubre las injusticias sociales), se muestra la mirada que tiene el director, una mirada por afuera del país.

4. Investigar el espacio y la imagen: Alonso y Sorín

El movimiento como reflexión de las imágenes móviles del cine y el espacio como elemento central de la topología argentina le interesan a Carlos Sorín y Lisandro Alonso, pero de forma muy distinta. Alonso construye sus películas partiendo de la idea de una imagen, buscando nuevas formas de lo visual y de los límites de la narración. Su forma de hacer visible la investigación tanto de sus personajes como su ambición artística es la transgresión estética y narrativa de formas comunes de la comunicación cinematográfica.¹⁴ Como en las películas de Sorín, el espacio tiene algo que empuja, pero Alonso se centra en lo visual, mientras que a Sorín le interesa contar historias. En Sorín, consecuentemente, la búsqueda por la identidad es más o menos un viaje en un lugar aislado del que resultan encuentros accidentales con otras personas; en la carretera vacía cada uno puede entrar fácilmente en contacto con el viajero. Así, Sorín nos habla de encuentros pequeños e íntimos en soledad, utilizando a menudo la ironía y la reflexión sobre el cine mismo como medio, buscando límites y técnicas del género del *road-movie*.

¹⁴ Véase la entrevista con el director por Patricio Fontana, “Lisandro Alonso: la aventura de salir de uno mismo”, en *Otra parte: revista de letras y artes* 19 (2009), www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-19-verano-2009-2010/lisandro-alonso-la-aventura-de-salir-de-uno-mismo, consultado el 3 de marzo de 2016.



Fig. 4: Sorín, HISTORIAS MÍNIMAS (2002)

Alonso, por su parte, se concentra en la soledad y el aislamiento para investigar la independencia de las imágenes y la elocuencia de la visualidad, buscando límites de la narración. Para él, los lugares son lo que más le interesa:

qué tipo de vidas generan esos lugares. Para mí los lugares son casi tan protagonistas de mis películas como las personas. Las películas salen del deseo de filmar en un lugar específico.¹⁵

Estos lugares no sólo tienen una cierta cualidad material e inmediata, sino que “generan vidas” y actúan como cuasi-personajes, incluso violentos y ahuyentadores. Se puede pensar en Farrel, el protagonista de *LIVERPOOL*, de Lisandro Alonso, que no puede quedarse ni un día en el sitio donde nació, en las cercanías del último punto de la Tierra del Fuego, Ushuaia, aunque haya vuelto para ver a su madre. Había tenido que marcharse veinte años atrás, y lo mismo tiene que hacer cuando vuelve, sin que Alonso nos de una explicación de esta marcha. El espacio vacío lo impele, sin dejar casi huella, porque sus encuentros están marcados por su impotencia comunicativa.

¹⁵ Véase Fontana, “Lisandro Alonso”.



Fig. 5: Alonso, LIVERPOOL (2008)

En casi toda la película, Alonso nos hace ver con el protagonista, pero no explica lo que pasa dentro de él. Trabaja como un narrador que usa el enfoque externo, quedando afuera de sus personajes y confundiendo al lector/espectador sin darle casi ninguna información.¹⁶ Las imágenes, por lo tanto, se sitúan en el centro de la narración, quedan abiertas para cualquier interpretación y cuestionan al espectador sobre lo que pasa en la película. El estatus independiente de las imágenes y de la cámara se muestra de modo significativo cuando, en los últimos 20 minutos de la película LIVERPOOL, la cámara decide enfocar a la madre y la hija del protagonista, en vez de seguirlo a él, que de nuevo se va de su pueblo natal. Farrell sale –en plano secuencia– del marco de la imagen, mientras que la cámara se queda inmóvil. Esta forma abierta del plano, del que los personajes salen y entran, enfoca la independencia de la imagen y del espacio fílmico, incluso el espacio exterior, más allá del plano.¹⁷

¹⁶ El modelo de los narradores diferentes y la comunicación con el lector la describe Gérard Genette, "Discours du récit", en Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), véase también Michael J. Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (London: Routledge, 1988).

¹⁷ Una introducción al análisis del lenguaje cinematográfico la ofrecen David Bordwell y Kristin Thompson, *Film art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 1993) y James Monaco, *How to read a film* (New York: Oxford Univ. Pr., 2000).



Fig. 6: Alonso, LIVERPOOL (2008)

Aunque caracterizado como director de películas minimalistas y realistas, Alonso es un director muy artístico, incluso artificial, que configura con exactitud sus imágenes y suele filmar en 35mm, lo que supone que tiene que saber muy bien qué se va a filmar, porque no se puede retocar nada después, a diferencia de la imagen digital. Con la misma exactitud trata los movimientos de su cámara que enfoca más lo estético y el simbolismo de las imágenes que su capacidad de reflejar miméticamente la realidad. Las técnicas artísticas de Alonso –colocar la cámara en un lugar donde normalmente no se encuentra, planos secuencias que parecen la contemplación de las figuras y sus entornos, capturar lugares ordinarios y, a veces, acentuar la independencia de esta cámara– se encuentran también en otro director que, en vez de tres películas, ha hecho solo una, pero de cuatro horas; me refiero a Mariano Llinás y su obra HISTORIAS EXTRAORDINARIAS. Con Llinás volvemos a la narración, en este caso la narración extensa, porque HISTORIAS EXTRAORDINARIAS se presenta contada en *voice over* y se divide en capítulos.

5. Investigación como tema y técnica: Llinás

En la película se comentan continuamente las imágenes a través de una voz narrativa, un *voice over* que suele usar la focalización interna, es decir, que nos da la introspección de sus personajes; a veces, y muy de repente, se muestra como omnisciente, contando más de lo que pueden saber los personajes, o

incluso cuenta que él ignora alguna información. Llinás juega con los modos de la mediación narrativa. En cierto sentido, es lo contrario de Alonso.

Llinás experimenta también con el estatus de las imágenes como con la narración y la manera de investigar de sus personajes. Nos cuenta tres historias no tan extraordinarias como anuncia el título. X observa un crimen, toma parte activa en la situación y se convierte en asesino e investigador de la situación en la que se encuentra, escondiéndose en un hotel por unos meses. Z investiga la historia de su antecesor en el trabajo y descubre su vida secreta, el tráfico ilegal de animales salvajes, y viaja a África. H tiene la misión de investigar monumentos al lado de un río que atestiguan la antigua presencia de una empresa; él se deja llevar por la dinámica del río en el que trabaja y por la de un hombre que ha conocido, un viejo que siempre está de viaje. Para Llinás, el cine es una posibilidad de construir una ficción absoluta: las tres historias no vienen conectadas entre sí, aunque el espectador siempre espera descubrir un nexo entre ellas. HISTORIAS EXTRAORDINARIAS, al contrario, investiga las condiciones de la narración y de la comunicación cinematográfica; analiza la forma narrativa, la producción del suspense y de una ficción compleja en las películas investigativas. Sus investigadores parecen impelidos por la curiosidad, que se convierte en paranoia –en el caso de X aún más visible que en el caso de Z– tan típica del investigador literario, siguiendo a Boltanski. HISTORIAS EXTRAORDINARIAS, como las historias policiales, empieza con un enigma, en el caso de Z son las irregularidades en la vida de su antecesor, en el caso de X es un asesinato, observado por él mismo. Empieza en la pampa, en una ruta polvorienta y un espacio vacío. En unos minutos lo llenará con acciones, comentarios, ficciones. Así, Llinás desarrolla dos tipos de investigadores: el investigador viajero (Z) y el investigador inmóvil (X); ambos parecen paranoicos.

5.1. El detective viajero y la cámara móvil: Z

Z trabaja en un puesto burocrático, una oficina aislada en una ciudad pequeña. Su antecesor se murió unos meses antes de un ataque cardíaco. Z se obsesiona con la historia de Cuevas, el antecesor, e investiga su pasado: una vida en África, el tráfico ilegal con animales salvajes, sus amigos, su personalidad. Encuentra un libro de notas con un mapa, nombres, rutas, etc. Sigue este mapa como si fuera el mapa del tesoro para resolver el misterio de este hombre que parece ser mucho más que un burócrata tranquilo en una insignificante oficina. Al final, Z viaja a África para encontrar respuestas.

El elemento central en la historia de Z es el enigma. La realidad obvia en la que vivía Cuevas se convierte en una realidad muy frágil; y sabemos más tarde que la ha fabricado él mismo para desviar la atención de los demás. Z, siguiendo el mapa, descubre continuamente nuevos indicios que tiene que interpretar, descifrando notas en clave que lo llevan a la solución del enigma inicial.



Fig. 7: Detéctive viajero y el mapa: z, Llinás, HISTORIAS EXTRAORDINARIAS (2008)

El método de este tipo de investigador es la búsqueda en movimiento, como refleja también la cámara investigadora de Llinás en el caso de Z: construye el suspense a través de encubrimientos y revelaciones: elementos típicos del cine policial. Esta forma de encubrimiento y revelación se percibe especialmente en una escena en la que Z toma una linterna de bolsillo para investigar un cuarto oscuro por haber oído un ruido. Después de alumbrar unos contenedores, la luz de la linterna ilumina paja y, ahí, sentado encima y parpadeando con los ojos a contraluz se encuentra un león.

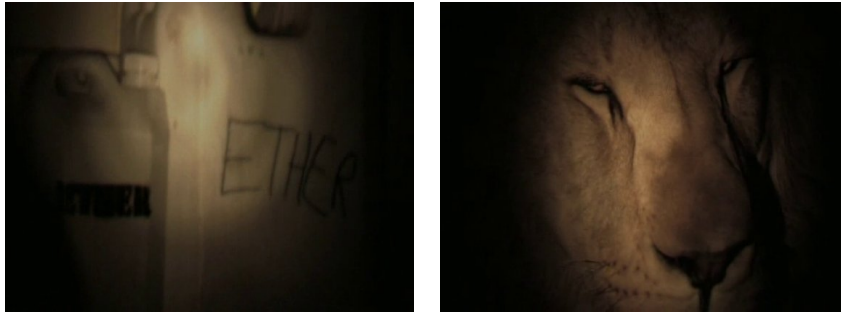


Fig. 8: Llinás, HISTORIAS EXTRAORDINARIAS (2008): Investigando el cuarto... / Hallazgo del león 'Coronel'

Esta cámara móvil se adapta completamente a la perspectiva y el conocimiento del personaje, y funciona como el comentario de enfoque interno: así, el espectador está muy al lado de Z, investigando y encontrando las cosas con él. En el caso del león, como muchas veces, las apariencias engañan: el león Coronel no es una amenaza, es viejo y está muriéndose, se convierte en un amigo de Z que lo acompaña hasta su muerte. Las alusiones al género nos dan la impresión de saber lo que pasa, pero el narrador nos demuestra que estamos equivocados y que hemos sido engañados por la cámara y las convenciones del género.

5.2. El detective inmóvil y la cámara de vigilancia: X

El segundo tipo de investigador, interpretado por el director, es un hombre normal y corriente que ve un crimen cuando va por un sendero polvoriento. A primera vista, la cámara parece tomar su perspectiva mirando inmóvil lo que pasa desde una cierta distancia, pero después X entra en el plano—la cámara se identifica como una entidad independiente, se asemeja a una cámara de vigilancia grabando estática un fragmento del espacio en plano secuencia—. X se convierte en parte activa de la acción: investiga el sitio del crimen, toma un arma y, sorprendido por la víctima del crimen que había dado por muerta, la mata. Después de este incidente, se esconde en un hotel y empieza a analizar la situación, coleccionando periódicos y escuchando la radio. En esta situación casi todo le parece conectado a su caso: un robo violento, la desaparición de una mujer. El enigma inicial del crimen lo ve como un complot y una conspiración universal; X, a diferencia de otros protagonistas de *road-movies* no busca su salvación en la fuga y el movimiento rápido, sino en la inactividad y la invisibilidad; X no tiene un sentimiento de culpabilidad por

haber matado a un hombre, sino la idea de que los criminales lo van a buscar y se siente perseguido. La idea del complot universal lo convierte en un observador y analizador inmóvil. Hace lo que hizo al principio y lo que hace la cámara: observa a la gente durante cinco meses sin ser percibido.



Fig. 9: Investigador inmóvil, Llinás, HISTORIAS EXTRAORDINARIAS (2008)

Este tipo de vigilancia es muy diverso del de Z; el investigador inmóvil está encerrado en su apartamento, invisible para los empleados, investigando diarios, la televisión, y solucionando el crimen que hay detrás del enigma inicial gracias a su larga estancia en el hotel y su intelecto.

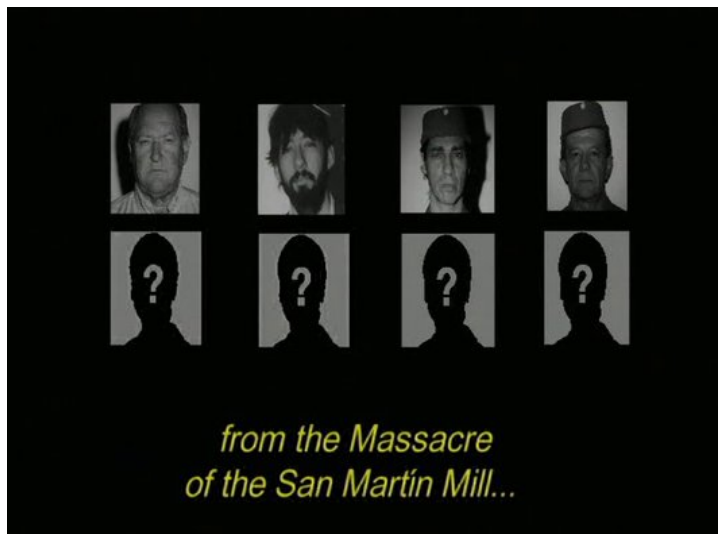


Fig. 10: Las teorías de X, Llinás, HISTORIAS EXTRAORDINARIAS (2008)

X empieza a sospechar relaciones secretas en todas las historias que lee en los diarios. La observación y la lectura de los periódicos lo convierten en un paranoico que, por su tendencia a interpretar acciones y hechos, termina creando ficciones muy creíbles. Cree en la omnipresencia del crimen. La nota en la prensa sobre una mujer desaparecida se conecta con un robo violento y el caso del asesinato en el que él mismo anda metido. Está convencido de que alguien ha observado el crimen que ha cometido y lo busca.

La observación en el hotel parece una cita de Alfred Hitchcock y su película REAR WINDOW, muchas veces comentada como reflexión sobre el propio cine, que también conecta el acto de documentación e investigación con el acto creador de una ficción. Hitchcock, en sus películas, suele construir un sistema abstracto del cuento y la narración que funciona en sí por situaciones perfectamente conectadas. Llinás recuerda a Hitchcock en el momento en el que X se pierde en sus fantasías de crímenes universales.



Fig. 11: Cita de Hitchcock, REAR WINDOW, 1958 (Llinás, HISTORIAS EXTRAORDINARIAS (2008))

HISTORIAS EXTRAORDINARIAS conecta también la vigilancia con la reflexión sobre la cinematografía y la ficción, y se muestra como abstracción de la narración. Los dos detectives privados tienen un plano para analizar los hechos e investigar las correlaciones. Como en Borges, "La muerte y la brújula", y Hitchcock, ambos muy admirados por Llinás, HISTORIAS EXTRAORDINARIAS diseña un sistema abstracto, un plano cinematográfico, una construcción que teóricamente puede funcionar en sí. Esto se puede describir como película total (en analogía al 'théâtre pur' de Ionesco) o ficción total.¹⁸

Si los directores de cine parecen investigadores, X, construyendo una realidad tan creíble, desarrolla semejanzas con un director o guionista de cine, explorando la producción de ficciones. Esta impresión se intensifica, ya que el mismo Llinás interpreta a X; pero el director señala, al mismo tiempo, la fragilidad de esta "realidad" y de las imágenes cuando el narrador del off identifica las ideas de X como equívocos, por ejemplo en el caso de la mujer desaparecida:

Sin embargo, la cosa no es así. X está equivocado en cada detalle, desde el principio. Él nunca lo sabrá, pero toda, absolutamente toda su teoría es falsa. El caso de Lola no tiene nada que ver con el de Armas. (1:44:38-1:45:24)

¹⁸ Así describe la película Llinás en el entrevista: "Cine: Arte o industria?", véase www.youtube.com/watch?v=aTgYx-OfIOc, 4.4.2016.

Así, sus teorías de conspiración parecen ridículas, aunque bien urdidas. Su estatus mental se ilustra cuando sale del hotel cinco meses después. Llinás lo encuadra en una plaza construida por el arquitecto Francisco Salamone cuyas líneas ondulantes en el pavimento causan la impresión de inestabilidad.



Fig. 12: Saliendo del Hotel, Llinás, HISTORIAS EXTRAORDINARIAS (2008)

X parece perderse en la plaza grande y vacía cuando se pone en marcha de nuevo y encuentra un mundo totalmente cambiado, como nos dice el comentario. Llinás ilustra esta sensación a través de los edificios de Salamone que se encuentran en la provincia de Buenos Aires: son edificios gigantescos característicos de la arquitectura de los años 30, geométricos, angulares y demasiado grandes para los pequeños municipios en los que se encuentran. Las torres de los edificios gigantescos se levantan sobre un paisaje abandonado. En *EL VIAJE*, sitios comunes se transforman en lugares surrealistas para mostrar lo especial de las acciones. En *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS* es la mirada subjetiva de X la que transforma la realidad y la que la hace parecer un paisaje surrealista, casi mágico. Los monumentos de Salamone tienen incluso algo “diabólico” para él.

X comprende que después de sus largos meses de encierro la provincia nunca será lo mismo. El paisaje nunca será lo mismo. No puede evitar sentirse como un Simbad, de ir andando de prodigio a prodigio, de una ciudad fabulosa a otra. Visita cementerios, pórticos, mataderos abandonados, minaretes que

parecen salidos de mezquitas diabólicas. Su viaje se vuelve casi alegórico, casi místico. (3:66:31)

Llinás, al poner en escena a dos investigadores, el inmóvil y el viajero, nos relata la historia absurda de la búsqueda del tesoro que –en nuestro caso– parece bastante prosaico. En *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS* una cámara distanciada observa un mundo lleno de crímenes y lo presenta como una serie de situaciones y acciones banales. Sólo el título indica que las historias contadas son especiales. Pero el film transforma un espacio común, como la provincia de Buenos Aires, en un sitio místico por lo que los personajes crean con sus acciones y se hacen visibles en él. En cualquier sitio la mirada del investigador –quizás paranoico–, viajero en la realidad o en su imaginación, hace cambiar la realidad, como lo hace la cámara con todos los paisajes y objetos que graba, construyendo sitios de rodaje en lugar de paisajes. Es la visión de los personajes investigativos la que vuelve ordinarios o extraordinarios los sitios y acontecimientos. Llinás caracteriza *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS* como película subjetiva; su mirada subjetiva transforma en algo extraordinario las historias de la película que se parecen a veces a los edificios de Salamone: bien construidas en sí, pero un poco más allá de lo necesario. Así, el film es una simpática declaración de amor a la absurdidad de la ficción. Trata más de una idea de la realidad que de la realidad poniendo en escena una capa de una realidad totalmente construida y preguntando qué es real y qué no lo es. “Un posible fin para la historia de x” (3:57:39) lo presenta el narrador al final de la película; no dice nada sobre la realidad de este fin e identifica así la historia como un constructo total de la fantasía de alguien. Por lo tanto, el mapa del tesoro parece ser la película misma, la abstracción de la narración, como en “La muerte y la brújula”, de Borges. Esta fascinación por la abstracción de las imágenes o la narración la comparte Llinás con Alonso.

Llinás y Alonso no construyen un paisaje nacional o significativo; *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS* trata también del viaje por el viaje, de la curiosidad del investigador, que siempre ve aparecer algo nuevo en el horizonte. Por eso, la película termina con César, un personaje secundario, que, viajando en un camión, recuerda una canción de su niñez en la que las letras parecen describir exactamente esta cualidad: “You were born with a spell, roaming your life away”. Es la fascinación por la ruta la que inspira a Llinás y sus personajes a investigar las cosas que encuentran en el camino. En *HISTORIAS EXTRAORDINARIAS*, el tema del viaje y la investigación encuentra una transformación a lo abstracto; y aunque se puede ver la película sin pensar en las abstracciones,

se trata de un film construido con el claro objetivo de desarrollar este sistema abstracto que funciona como ficción en sí. Llinás nos muestra un modelo propio del cuento cinematográficos. Investigando las fronteras y las posibilidades de dicha narración, los directores jóvenes del cine argentino se transforman, como sus personajes ficticios, en exploradores e investigadores empujados por la curiosidad de encontrar nuevas formas de comunicación y expresión. A través de la mirada de la cámara y la fantasía se enfrentan con paisajes y espacios incógnitos transformándolos en lugares maravillosos, casi mágicos. Así se empiezan a sentir, a semejanza de sus personajes ficticios, como Simbad, el marino.

Vicisitudes del cine glocal

Lo nacional y lo transnacional en el *trailer* latinoamericano (el caso de NUEVE REINAS)

Álvaro A. Fernández (Universidad de Guadalajara)

RESUMEN: Los estudios cinematográficos desde el campo de las Ciencias humanas ayudan a comprender las dinámicas propias de nuestro tiempo; entre otros aspectos, contribuyen a develar la manera en que representamos el mundo y sus cambios socioculturales, económicos o políticos. Problematizar en torno al *trailer*, o hacer lo que llamamos cine de investigación, en este caso significa indagar en la naturaleza de la producción y el consumo cultural de los distintos territorios ficcionales. Se convierte en un ejercicio de investigación que pretende remarcar señas de identidad en torno a lo nacional y lo transnacional, lo global y lo local, para delinear fronteras simbólicas de un espectador y cineasta que se desplaza por distintos universos geopolíticos, un sujeto con alta capacidad de percepción y dinamismo en la expresión, que podríamos denominar “el sujeto de la fragmentación”.

PALABRAS CLAVE: Movie Trailer; Remake; transnacional; géneros fílmicos; Nueve reinas

Los estudios cinematográficos desde el campo de las Ciencias humanas ayudan a comprender las dinámicas propias de nuestro tiempo; entre otros aspectos, contribuyen a develar la manera en que representamos el mundo y sus cambios socioculturales, económicos o políticos. Problematizar en torno al *trailer*, o hacer lo que llamamos cine de investigación, en este caso significa indagar en la naturaleza de la producción y el consumo cultural de los distintos territorios ficcionales. Se convierte en un ejercicio de investigación que pretende remarcar señas de identidad en torno a lo nacional y lo transnacional, lo global y lo local, para delinear fronteras simbólicas de un espectador y cineasta que se desplaza por distintos universos geopolíticos, un sujeto con alta capacidad de percepción y dinamismo en la expresión, que podríamos denominar “el sujeto de la fragmentación”.

Durante los años sesenta y setenta la penetración cultural fue una constante preocupación para los cineastas latinoamericanos. En esa época, una buena parte del cine moderno y militante hizo frente al cine hollywoodense desde su postura teórica y práctica para resguardar una identidad estética

e ideológica. Entonces el cine latinoamericano adquirió una etiqueta teñida de resistencia y militancia.

Décadas han pasado y la cuestión de la identidad del cine en este “territorio ficcional”, dentro de la nueva concepción del mundo global y el mundo local, no deja de ser un importante punto del debate. Aquella preocupación de antaño aún continúa desde diferentes trincheras; pensemos en sectores de la crítica o en el espectador que acusa y designa –según Tamara Falicow– como cine de “estilo hollywoodense hablado en español”¹ al cine de género que coquetea con modelos del cine global; por ejemplo, hablemos del *thriller* que viene de la más fuerte tradición norteamericana y que de pronto también es confeccionado en Latinoamérica.²

Con todo, la misma condición global de la cultura mueve una diversidad de posturas cinematográficas a veces más prácticas que teóricas. Quizá una de ellas –interpelando a la memoria narrativa del espectador de a pie– sea asimilar sin complejos el artificio del género en tanto modalidad transnacional regida por cierta iconografía, estrategias narrativas, núcleos temáticos y bagaje conceptual; todo con el fin de entablar diálogo con el gran público nacional e internacional, diálogo perdido *a priori* por el cine que reniega de los modelos narrativos tradicionales que busca más a los públicos “cultos” y fraccionados.³

A raíz de esta problemática, podríamos proponer la tesis de que el espectador contemporáneo goza de una “memoria narrativa transnacional” alimentada no sólo por el cúmulo de obras y lecturas producidas en su territorio nacional; más bien se construye más por el cine importado que ha consumido, sobre todo por un cine de género con tipos y formas de contar historias que han acompañado la vida de varias generaciones. Hablamos de tradiciones narrativas y lecturas cuyos códigos contienen una dimensión transnacional formada a través de una larga tradición.

¹ Citada por Debora Shaw, en *Contemporary Latin American Cinema, Breaking into the Global Market* (Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, INC, 2007), 68.

² Bielinsky dice en entrevista: “A los productores no les gustaba. A la industria cinematográfica en la Argentina no le gustan demasiado las películas de género. Prefieren los dramas o las pequeñas películas intimistas sobre relaciones humanas, pero las piezas de género son algo prohibido”, en *The New York Times*, traducida y publicada en “Presentada como una metáfora de la Argentina, NUEVE REINAS se estrena en Nueva York”, *El clarín* (10 de abril de 2002).

³ Aunque la misma ruptura estilística y temática de este tipo de cine que incluiría el cine experimental, minimalista, militante, en general de ruptura, se haya convertido en una tradición.

Desde esta perspectiva, de la asimilación del género transnacional por otras nacionalidades que superan “el complejo de identidad”, experimentamos un cine que aun importando los artificios más estrictos de la convención goza de una “autenticidad” sociocultural y estética. En notables ocasiones no sólo se percibe como un cine de estilo hollywoodense hablado en argentino, colombiano o mexicano; por el contrario, es un cine que implanta sus propias matrices cinematográficas legitimándose como un digno producto cultural y estético.⁴ También es un cine que habla un lenguaje universal para el gran público, al grado de atraer productores de la gran potencia cinematográfica para recrearlos en *remakes*, o bien en obras que exponen lo que Nelly Richard llamó “La crisis de los originales y la revancha de la copia”⁵ para designar películas adaptadas para la sociedad y el mercado norteamericano principalmente. Es un cine que ahora va de Sur a Norte: pongamos el caso de NUEVE REINAS (Fabián Bielinsky, 2000, Argentina), SOMOS LO QUE HAY (Jorge Michel Grau, 2010, México), y LA CASA MUDA (Gustavo Hernández, 2010, Uruguay).⁶

Si bien, a la luz de ciertas matrices estéticas y culturales autóctonas, nos preguntamos ¿qué atrae de estas películas para convertirse en *remake* dentro de un contexto donde la tradición y el modelo original es tan fuerte y donde la tecnología y el virtuosismo técnico impera? Partiendo de que son películas de género regidas por ciertos códigos del *thriller* criminal o de terror ¿cómo además de integrar aquellos códigos ofrecen –si es el caso– una reinención de los modelos dominantes de representación?; ¿cómo juegan o se presentan las tensiones entre lo nacional y lo transnacional en la dimensión estética y de representación social?

Son cuestiones complejas que requieren de un análisis comparativo del *remake*.⁷ Por ahora, para este trabajo nuestra ambición es otra. A saber que en una primera fase del impacto, estas cintas tuvieron que experimentar es-

⁴ Álvaro A. Fernández Reyes, “Nuevas matrices en el thriller latinoamericano”, en *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos*, ed. por Nancy Berthier y Antonia del Rey-Regillo (Valencia: Tirant Humanidades, 2013), 49–66.

⁵ En “Latinoamérica y la posmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia”, en *La estratificación de los márgenes* (Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989), 49–58.

⁶ Aunque exista una lista más amplia de cintas que cedieron los derechos como: EL SECRETO DE SUS OJOS (Argentina), u otras que aún no han sido materializadas como EL PÁRAMO (Colombia).

⁷ Para un análisis comparativo del *remake*, puede verse Álvaro A. Fernández Reyes, “Estéticas de la violencia en el remake transnacional: Somos lo que hay y We Are What We Are”, *Interpretextos: Revista de la Universidad de Colima* 14 (2015).

trategias de promoción desde los avances para alcanzar una distribución y exhibición en salas norteamericanas y lograr ser atractivas para su público –un público renuente al cine que no es de habla inglesa–, matizamos las preguntas y las dirigimos a indagar en una parte del proceso cinematográfico que requiere justamente de estrategias para la adaptación a otros mercados.

Para ello pondremos énfasis en las fronteras culturales que nos ofrecen las estrategias de promoción de la película, es decir, para saber cómo se promocionó “la revancha de la copia” en Estados Unidos, cómo se adaptaron en función de los códigos culturales de cada sociedad. Abordaremos el problema a través del *trailer*, definido como el que “remolca la película”⁸ y entendido en este caso como minificciones o universos metatextuales que promocionan una obra, como “breves textos retóricos que intentan seducir a un posible espectador hacia el consumo [...] de un tipo de espectáculo”,⁹ que a su manera muestra y oculta las tensiones de lo nacional y lo transnacional.

Desde el *trailer* se pueden rescatar ciertos elementos culturales locales que entran en tensión al ser trasladados a otros territorios ficcionales, y percibir algunos aspectos de las obras que posibilitan –al menos con NUEVE REINAS– el *blockbuster* en potencia y su consecuente *remake* en otros contextos. Entonces, lo que se pretende es contrastar y mostrar paradojas de los signos globales y locales de las producciones destinados al consumo.

Lo transnacional es entendido no sólo como tensión con lo nacional, sino como una integración que guarda sus diferencias, pero que también suma nuevas fusiones entre lo cinematográfico (en términos discursivos, estéticos o estilísticos) y lo extracinematográfico (en términos ideológicos, económicos o históricos). Al respecto habrá que enfatizar que más allá de definirse por la procedencia industrial o el nivel de participación en la coproducción, desde el discurso estético algunos sugieren que no es pertinente hablar de cine nacional pues parece absurdo etiquetar una obra como si conllevara una técnica y una tecnología particular o un lenguaje fílmico propio que le otor-

⁸ Llamado así según Vincenz Hediger, por la tira negra anexada al final de la cinta para protegerla, en *COMING ATTRACTIONS: THE HISTORY OF MOVIE TRAILER* (Documental, 2009, 128 min.); ver también Jon Dornaletche Ruiz, “El trailer cinematográfico: historia de un género publicitario en EE. UU.”, *Pensar la publicidad* 3, No 1 (2009): 163–80.

⁹ Raquel Cabral, “Los trailers, falsos trailers y el discurso de la fragmentación: un modo muy especial de ficción audiovisual”, en *Actas del IV congreso internacional sobre análisis fílmico* (Castellón: Universitat Jaume, 2011), 3.

que esa extraña sustancia de lo “nacional”¹⁰ al menos en el cine contemporáneo.

Pero la cuestión es aterrizarlo en casos concretos para atender el significado de lo nacional-transnacional y no perderse en el mundo abstracto de las líneas generales que han seguido las investigaciones: (1) la perspectiva económica y cultural sobre todo referente a la coproducción; (2) como fenómeno regional enfocado al cine nacional; y (3) como fenómeno diaspórico que atiende al exilio y el enfoque poscolonial.¹¹

A través del *trailer* podríamos vislumbrar cómo lo nacional se puede mirar desde los códigos culturales que son representados o no; las famosas “zonas de silencio” que ocultan –de las que habla Marc Ferro¹²– y las “zonas de fijación” que muestran lo representable, en este caso convertidas en tópicos para enganchar al espectador de diferentes nacionalidades y culturas.

El *trailer* ofrece estas coyunturas. Aunque históricamente no ha tenido una presencia como obra autónoma y digna de análisis –pues su función principal es meramente promocional y publicitaria, es decir, es un apéndice que atiende un mercado–, ha sido fundamental para la historia del cine¹³ y actualmente ha cobrado relevancia al invadir los espacios transmediáticos,¹⁴ dicho sea de paso, al protagonizar también en el ámbito académico los estudios sobre las minificciones o incluso detonar importantes premiaciones como *The Golden Trailer Awards*.

En tanto producto cultural es un peculiar híbrido que mantiene un cruce entre cine (estética y discurso), mercado (publicidad) y sociedad (consumo y cultura del espectáculo).

Los *trailers* –indica Vincenz Hediger–, son el arma más poderosa en el campo de la publicidad cinematográfica [...] Tan sólo cuestan entre 1 y el 4 % del pre-

¹⁰ José Enrique Monterde, “¿Qué es el cine nacional... hoy?”, en *Cahiers du cinema: española*, 10 (2008): 14.

¹¹ Will Higbee, Song Weelim, “Concepts of transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies”, en *Transnational Cinemas* 1, No 1 (2010): 7–21.

¹² Ver *Cine e historia* (Barcelona: GG, 1980).

¹³ Y sus orígenes se rastrean quizá en la serie de Edison QUÉ PASÓ CON MARY o en el serial LAS AVENTURAS DE KATHLYN (ambas de 1912) en su condición más primitiva hasta cobrar relevancia y sofisticación en la era de los *blockbusters* de los años 70.

¹⁴ Por ejemplo, existen sitios especializados en Internet que muestran las producciones por venir, desde la era de los VHS hasta la de los DVD o los *Blu-ray*, una gran gama de *trailers* son parte del menú según el género de película que preceden y el nicho del público al que van dirigidas, incluso existen las *trailer house* que son casas productoras dedicadas a la promoción del entretenimiento audiovisual para conectar con públicos concretos.

supuesto publicitario de una película media. Y contribuyen [...] entre un 25 y un 40 % de toda la recaudación en taquilla.¹⁵

Con todo creemos que el *trailer* propone un discurso de la fragmentación, fragmentos de fragmentos de películas, que interpela a nuestro imaginario social, a las prácticas de producción y consumo de nuestra sociedad del espectáculo, representan una expresión de nuestra cultura visual, una forma de pensar de nuestra época. Raquel Cabral indica que:

el *trailer* se configurará como instrumento icónico de la esencia capitalista: el consumo del espectáculo como generador de riquezas [...] Producto de consumo no sólo por la espectacularidad, sino por la lógica cultural donde todo [...] se patroniza para lograr la eficacia del sistema de capital.¹⁶

Los *trailers* a tratar son los promocionales muy cercanos al estreno, los llamados *Theatrical Trailer* que informa, resume, promociona y direcciona el sentido a través de estrategias narrativas, creativas y publicitarias.¹⁷ En aproximadamente dos minutos ofrece más información de la película –que otro tipo de *trailers* que le preceden– organizando microfragmentos narrativos. A diferencia por ejemplo del *Clip Teaser Trailer* que desde un año previo simplemente muestra a través de TV o Internet una secuencia, o el *Standard Teaser Trailer* que también se exhibe en salas con varias escenas y dura menos de un minuto y medio. Mientras los segundos sirven sólo para crear expectativas y abrir el apetito del público; el primero da a conocer más partes de la historia y de los protagonistas. Es el avance que se presenta en los cines, TV o Internet tres meses antes para medir los parámetros de la eficacia en los usuarios que, a su vez, evalúan los contenidos. Éste siente que su estreno no está lejos.¹⁸

Son representativos los *trailers* de NUEVE REINAS de Fabián Bielinsky, uno de los más influyentes *blockbusters* latinoamericanos del año 2000 que –como decíamos– le valió un *remake* titulado CRIMINAL en 2004, producido por Steven Soderbergh, dirigida por Gregory Jacobs con la intervención del mismo Fabián Bielinsky en el guión; también el de SOMOS LO QUE HAY que a su vez tuvo su *remake* en la cinta homónima dirigida por Jim Mickle en 2013; de igual

¹⁵ Citado en Jon Dornaletche Ruiz, “El trailer cinematográfico: historia de un género publicitario en EE.UU.”, en *Pensar la Publicidad: Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias* 3, No 1 (2009): 163–80.

¹⁶ Raquel Cabral, “Los trailers, falsos trailers y el discurso de la fragmentación”, 11–2.

¹⁷ Raquel Cabral, *El trailer cinematográfico* (Tesis Doctoral, Departamento de Ciencias de la comunicación, Universidad Jaume I: Castellón, 2012).

¹⁸ Raquel Cabral, “Los trailers, falsos trailers y el discurso de la fragmentación.”

manera el de LA CASA MUDA cuyo *remake* un año más tarde, THE SILENT HOUSE, estuvo a cargo de Chris Kentis y Laura Lau.

Aunque los *trailers* de SOMOS LO QUE HAY, NUEVE REINAS y LA CASA MUDA mantienen ciertos patrones, me enfocaré en NUEVE REINAS, un caso representativo, un *boom* cinematográfico que obtuvo 15 premios y varias nominaciones. La película fue estrenada el 31 de agosto de 2000, recaudó más de un millón doscientos mil dólares en su país,¹⁹ y ha sido la tercera más taquillera en Argentina²⁰; vista por aproximadamente 1 millón y medio de espectadores.²¹

Aunque se estrenó en Estados Unidos, en Telluride Film Festival, el 21 de febrero de 2002, comercialmente aparece con 5 copias para pequeños públicos newyorkinos el 19 de abril de 2002,²² y obtuvo el primer fin de semana sólo 40 724 dólares. Se reestrenó un año más tarde en Los Ángeles, el 14 de marzo de 2003, con escasas 35 copias, recaudando 275 mil dólares. A fin de cuentas NUEVE REINAS recuperaría cerca de 12 millones y medio en total,²³ mucho más de lo que haría su *remake* CRIMINAL (estrenada el 10 de septiembre de 2004²⁴ en 77 salas, y con 283 000 dólares de recuperación;²⁵ ganancias mínimas para una película estadounidense dirigida al gran público).²⁶

Previo al procesamiento del dato duro que mide en números el impacto en el espectador, pensemos y vayamos a la labor de promoción del *trailer*, primero argentino y luego internacional, que pusieron su grano de arena para llegar a este resultado una vez que circularon por los medios masivos y las salas de cine haciendo una reproducción simbólica que preñaba al espectador con su discurso.

¹⁹ “IMDb,” <http://imdb.com>.

²⁰ Las más taquilleras han sido EL SECRETO DE SUS OJOS de Juan José Campanella con 2 millones de espectadores en 2009 y NAZARENO CRUZ Y EL LOBO de Leonardo Favio con 3,4 millones de espectadores en 1975.

²¹ “Cine, Martes 23 de mayo: NUEVE REINAS. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Chimborazo,” consultado el 18 de enero de 2008, <http://casadelacultura.gob.ec>.

²² Presentada como una metáfora de la Argentina, NUEVE REINAS se estrena en Nueva York, en *The New York Times* (04 de octubre de 2002).

²³ “Las Películas Argentinas Más Exitosas a Nivel Mundial,” 16 Abril de 2014, consultado el 20 de noviembre de 2014, marianoliveros.wordpress.com.

²⁴ “Criminal,” consultado el 20 de noviembre de 2014, <http://wippub.warnerbros.com/movie/criminal/criminal.html>.

²⁵ “IMDb.”

²⁶ “IMDb.”

Me interesa detenerme en uno de los *trailers* argentinos bajo el sello de la productora y distribuidora Buena Vista Internacional con cierta función promocional que, por sus características, suponemos –porque no he podido recabar evidencia de esto– se lanzó para enganchar y –como decíamos– medir los parámetros de la eficacia en los usuarios, para así realizar otros *teatrical trailers* con más coherencia argumental y, si se puede decir, de corte más universal.

Trailer Nacional

El *trailer* comienza con un diálogo que tipifica al delincuente porteño a través del lunfardo:

[...] culateros, abanicadores, gallos ciegos, biromistas, mecheras, garfios, pun-gas, boqueteros, escruchantes, arreatadores, mostaceros, lanzas, bagalleros, pesqueros, filos.

Un diálogo incomprensible para muchos espectadores incluso de habla hispana. La imagen –a diferencia de la película que muestra delincuentes callejeros– expone a hombres de traje que transitan por el hotel Hilton, un espacio social que pertenece a lo que Marc Augé denominó los “No lugares” (aeropuertos, centrales, plazas comerciales) que designan espacios de transitoriedad carentes de identidad local en el contexto de la “Sobremodernidad”. Así la exacerbación del lenguaje local contrasta con la panorámica que nos ubica en un espacio frío, pasando a planos descriptivos más cerrados de pasillos que podrían pertenecer a cualquier lugar del mundo.²⁷ La retórica audiovisual juega con la noción de lo global y lo local que hacen contrapunto para crear una metáfora que sustituye una parte por otra, una metáfora sobre el criminal que puede ser de cuello blanco en un ámbito cosmopolita del Buenos Aires contemporáneo. El plano sinecdótico –o bien una parte por el todo– de las cartas, refuerza el engaño y el juego, centra la atención en la estafa que delinea el argumento, mientras se cierra el primer microfragmento con la imagen real que da origen al diálogo. Es la escena básica o el marco semántico que regirá los siguientes microfragmentos con sus núcleos temáticos y figuras retóricas, funcionan como categorías de análisis para el recorte.



Fig. 1: No lugar



Fig. 2: Encuentro de los estafadores; El arte del engaño



Fig. 3: Star system 1; Protagonista



Fig. 4: Star system 2; Coprotagonista

²⁶ “Nueve Reinas trailer”, www.youtube.com/watch?v=Awu9WonTVBo.

²⁷ *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona: Gedisa, 1993).

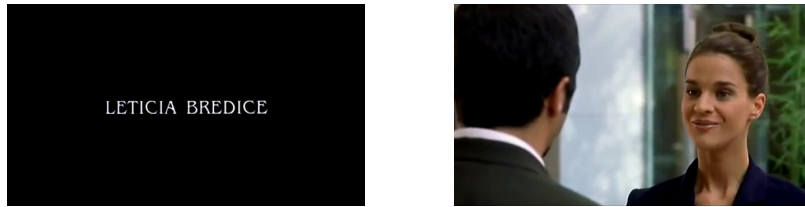


Fig. 5: Star system 3; Personaje secundario

De ahí seguirán al menos tres líneas de distinto orden que se tejen, cruzan y funcionan para informar y enganchar a la audiencia, más con impactos visuales y sonoros que con núcleos narrativos autónomos: una perteneciente al *star system* que influye en el proceso de atracción para el espectador local mientras los relaciona con los personajes; otra que muestra un universo local que interpela a su propia cultura; y finalmente una que refiere a cuentagotas al género, al argumento y al desarrollo de la trama.

La marca inicial del siguiente microfragmento llega con el nombre de Ricardo Darín –de quien se dirá es el actor de cabecera del cine argentino. El orden jerárquico nos informa de la importancia de los actores y los personajes. Por su parte, el código gráfico inaugura la mitificación de las estrellas con un actor carismático cuyo personaje, Marcos, se autodefine como “prodigioso con la guita”, como un estafador profesional; evidentemente un hombre sin escrúpulos rodeado de signos de pesos, violencia y repudio por sus víctimas acumuladas. De nuevo con el recurso informativo del intertítulo, le sigue Gastón Paul que interpreta a Juan, un hombre de universo moral opuesto a Marcos que, al parecer, se involucra por necesidad y una buena causa, no por pasión. En el tercer intertítulo aparece Leticia Bredice, de quien no sabemos el nombre del personaje, pero que representa una mujer atractiva de carácter fuerte que rechaza a Marcos. Le sigue el “reconocimiento” del “Español”, que cobrará el rol de víctima, pero con pinta más de victimario.



Fig. 6: Corralito; Crisis económica

Entonces se va delineando en la tercera línea a nivel de contenido donde se tejen los temas y el universo moral lleno de corrupción, violencia, engaño, negociación y simulacro que es comprensible para el espectador global; por otra parte, se trazan campos semánticos anclados al universo local y que interpelan más a un sujeto social víctima de tradiciones culturales negativas: hablamos de la escasez laboral, de crisis de una moral social y de crisis económicas, mostradas a partir de diálogos e imágenes, por ejemplo, las de un grupo de personas desesperadas que –lo sabemos ahora– están afuera de un banco intentando disponer del dinero de sus cuentas. Paradójicamente es una premonición de lo que vivirían un año más tarde con el famoso “corralito”²⁸. Por eso Marcos le dice a Juan interpelando al mismo espectador –quizá con la pregunta de “¿Usted qué haría?”–: “un día de laburo, doscientas lucas de ganancia...” De tal manera expone predisposiciones morales que mueven al espectador y le muestran “la condensación ideológica, es decir, la síntesis de la promesa”.²⁹ Dirá Pablo O. Scholz en un ensayo sobre la película –como lo han hecho Jorge Ruffinelli y otros críticos y académicos:

Bielinsky sabe capitalizar la ética del argentino [...] En esa combinación de géneros que es NUEVE REINAS, Bielinsky habla de la viveza porteña en tiempos de crisis. Porque amén de ser los protagonistas delincuentes, no hay un solo personaje que no esté ahogado por la crisis.³⁰

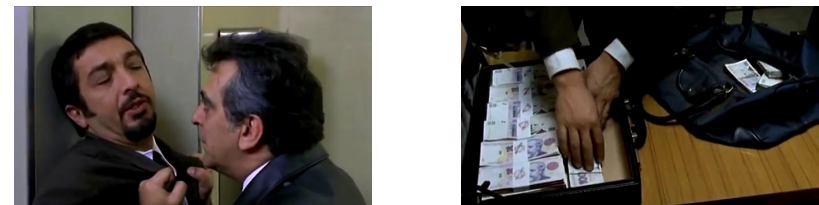


Fig. 7: Viveza porteña en tiempos de crisis; Objetos de suspenso

Justamente se relaciona con una cuarta línea colocada a nivel de las figuras retóricas del *trailer* que informan sobre los códigos del género: intriga de

²⁸ Crisis financiera derivada de los años noventa, que afectó como nunca la economía de los argentinos.

²⁹ Lauro Zavala, *La ficción posmoderna como espacio fronterizo: teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos* (Ciudad de México: Tesis doctoral, Colegio de México, 2007), 157.

³⁰ Pablo O. Scholz, *Una década del cine argentino (2000–2009)* (Argentina: FIPRESKI, 2010), 33–4.

Fig. 8: Persecución; Fondo musical: *Il ballo del mattone*

predestinación con fragmento de escenas de las estafas y el objeto del suspenso, en este caso las Nueve reinas –supuestas estampillas de la República de Weimar que valen una fortuna–, giros argumentales y persecuciones que prometen entretenimiento con fondo musical de una canción de Rita Pavone: *Il ballo del mattone*,³¹ cerrando con el título de la película. Promete mucha acción, puesta en juego de universos morales y segura diversión con una obra bien realizada que trata sobre la Argentina contemporánea.

Trailer internacional³²



Fig. 9: Distribuidora internacional

Por su parte, el *trailer* para el mercado estadounidense distribuido por Lions Gate Films va en otro sentido. La cadencia musical, con percusiones y teclado, resalta una trama de misterio y suspenso. A diferencia del anterior, oculta a toda costa no sólo el lunfardo porteño, sino cualquier diálogo o expresión hablada en castellano –como el *trailer* internacional distribuido por Optimum

³¹ Que en toda la película Juan intentará recordar, y que no aparece sino hasta los créditos finales.

³² “Nueve Reinas trailer internacional,” www.youtube.com/watch?v=hrmpvIjiHNY.

Releasing y Sony Pictures Classics, que se limita a un par de onomatopeyas como un “noooooo”.



Fig. 10: Victimarios; Víctima

La primera imagen del *trailer* muestra a los protagonistas. Le sigue la subjetiva de ellos mirando a una mujer que, al parecer, será la víctima. El intertítulo tejido con fragmentos de imágenes de la estrategia criminal nos dice que “Ellos son maestros de la manipulación”, lo que otorga al espectador pista sobre el género de la película. Los siguientes intertítulos y sus respectivas imágenes refuerzan el sentido del tráiler y los códigos del género: “Expertos en aparentar lo que no son”. De inmediato vuelven los protagonistas y los intertítulos con insertos de imágenes que dan sentido a las palabras: “En las próximas 24 horas... para robar una fortuna...”, “Ellos crean un mundo... más convincente que la realidad...”, “Pero cada paso que toman... los llevará más profundo...”, “Dentro de su propia mentira...”; entonces culmina con “La traición de la confianza...”, y aparecen entonces las dicotomías: “Realidad/I-lusión”, “Lealtad/Decepción”, para cerrar con el dicho: “Ver para creer... Ver es (para) engañar”.

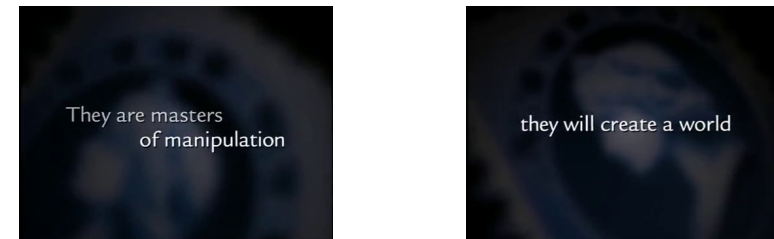


Fig. 11: Intertítulo 1 y 2

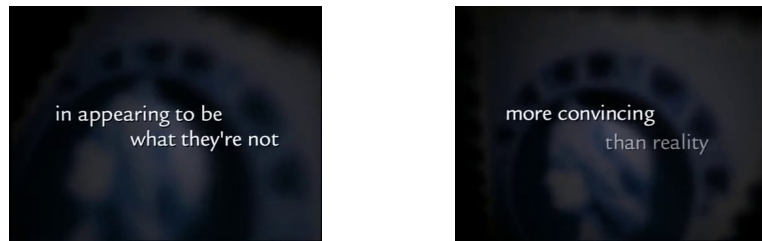


Fig. 12: Intertítulo 3 y 4

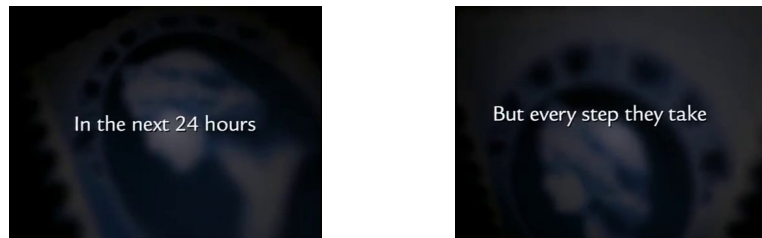


Fig. 13: Intertítulo 5 y 6



Fig. 14: Intertítulo 7 y 8



Fig. 15: Intertítulo 9 y 10

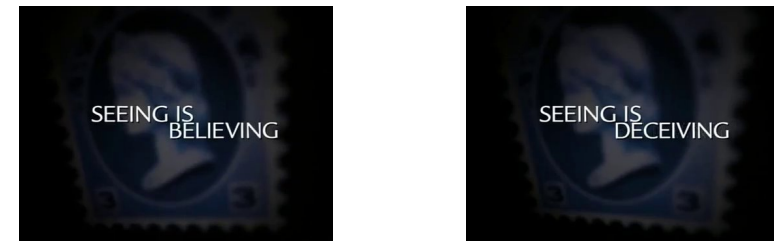


Fig. 16: Intertítulo 11 y 12

Los campos semánticos que organiza el universo conceptual quizá se anclan a una tradición local del espectador habituado a los films que abordan la traición y el engaño como motor moral e ideológico de la trama y el ilusionismo como puesta en escena de un tipo de espectáculo que rige nuestra sociedad. Los recursos formales como los gráficos en contrapunto con impactos visuales exponen y resaltan el género de *scam movies* o películas de estafa. Como he mencionado, enfatizan un producto familiar para la audiencia a la que se dirige.

En sentido opuesto al primer tráiler, éste excluye el *star system*. Muestra un paisaje y unos personajes con fenotipos poco detectables que, por la fragmentación más vertiginosa del montaje, desdibujan, junto con la identidad local de los espacios, sus raíces nacionales para familiarizarlos con un espectador acostumbrado a *scam movies* de la talla de *OCEAN'S ELEVEN* (Steven Soderberg, 2001), *blockbuster* estrenado unos meses antes con un impactante *star system*: recuérdese a Brad Pitt o a George Clooney. Por ello, el estrellato sudamericano desaparece, pues son rostros y nombres que poco significan dentro del gran olimpo hollywoodense. Si bien las estrellas argentinas no figuran, naturalmente los premios obtenidos en festivales internacionales le otorgan cierto escalafón o estatus.

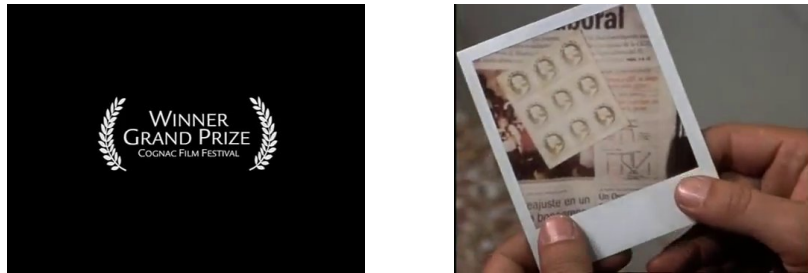


Fig. 17: Prestigio de festivales; Objeto de suspenso 1

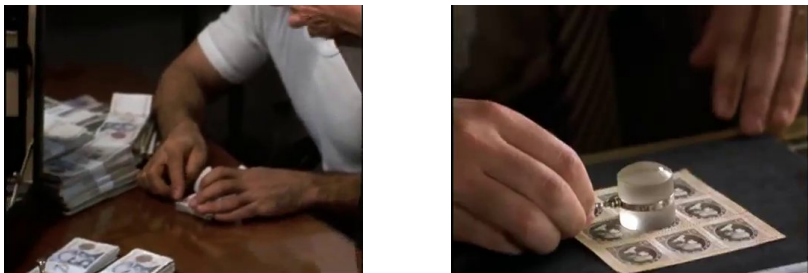


Fig. 18: Objeto de suspenso 2 y 3

La columna vertebral o línea central resalta la trama y el argumento del film. El predominio de esta línea desdibuja el universo local, aquellos destellos de imágenes que remiten a un *shock* traumático para la sociedad argentina que refieren, por ejemplo, al crack financiero. Ésta opaca las demás líneas para acentuar la promoción de cierta emoción y sensación prometida a un público ávido de espectáculo, y que no por ello habla menos de su propia realidad sociocultural, pues a decir de Guy Debord, el “espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por las imágenes”.³³

En este panorama el *trailer* se convierte en un discurso que representa una forma de pensar de nuestra época, una expresión de nuestra cultura visual que trabaja desde la fragmentación narrativa y no desde la coherencia discursiva de la película, es pues la representación de una cultura espectacular.³⁴

Por ello, esta minificción atrapa al hombre de la fragmentación que goza cada vez más la segmentación vertiginosa, orientándolo con insertos de pla-

nos que tejen el código gráfico para dar un orden al material de la historia a través de la narración. Porque ciertamente, a mi parecer, ofrece una cadencia narrativa y no sólo microfragmentos con núcleos temáticos, como lo hace el *trailer* argentino. El producto internacional –sea el norteamericano o el internacional que, dicho sea de paso, utilizó voz en *off* y no gráficos³⁵– enfatiza el dinero y las negociaciones, el objeto del suspenso y la intriga de predestinación, la acción como recurso que emociona, mientras se olvida del universo moral y del halo de decepción producto de la corrupción y el clima financiero de Argentina.

Claramente en el ir y venir de frases encontramos estrategias clave del espectáculo basadas en el planteamiento de hipótesis de suspenso, de la intriga y la curiosidad dentro de la trama prometida que podría ser: “unos expertos en el arte de la estafa que aparentan y deben crear minuciosamente un mundo de ilusión dentro de una realidad, cuya imagen aparente puede ocultar un engaño dirigido a dar un gran golpe en determinado lapso”. En realidad es la línea argumental del *trailer*. La promoción del espectáculo promete el deleite de seguir al sujeto de una sociedad que exige la ultraspecialización, al maestro de la ilusión que juega con los hilos de la realidad que entra a través de nuestro sentido predominante: la vista. Por su parte, el recurso del tiempo es fundamental, pues la estrategia narrativa del *ticking clock* –o el tiempo que se acaba–, inventado desde 1902 con la película *SALVAMENTO EN UN INCENDIO*, de Porter, ha formado una robusta tradición narrativa sumamente efectiva que opera como gancho tanto para la angustia como para la curiosidad del espectador. Los personajes se convierten en víctimas de su propia mentira derivando en una inesperada traición, una promesa que reordenará el universo moral puesto en juego.



Fig. 19: La chica; El conflicto de los personajes

³³ *La sociedad del espectáculo* (Madrid: Pretextos, 2005).

³⁴ Raquel Cabral, “Los trailers, falsos trailers y el discurso de la fragmentación.”

³⁵ “Nueve Reinas *trailer* internacional.”



Fig. 20: Objeto de suspenso 4; Acción



Fig. 21: Violencia; Erotismo



Fig. 22: Persecución; Intriga

Finalmente, en acuerdo con Debora Shaw, que tocó el tema en un análisis del film, esta postura anula los vestigios locales, el origen nacional se diluye para rescatar el ingrediente transnacional.³⁶ De tal manera, como suele ocurrir en el proceso que va de lo nacional a lo transnacional, el promocional argentino fue manufacturado de manera distinta al que transitó en países de

³⁶ Véase Debora Shaw, *Contemporary Latin American Cinema*.

habla inglesa, incluso –por lo que pude encontrar, y esto es una suposición– de otros países de habla hispana, aunque quizá vieron el último *theatrical tráiler* para Argentina. En ese sentido cada uno ofreció una película distinta: dos NUEVES REINAS.

El supuesto que se desprende de la tensión entre lo nacional y lo transnacional es que mientras el *trailer* local enfatiza y resalta aspectos culturales que atraen a un público argentino, el *trailer* norteamericano y el internacional para el mercado global, “deslatiniza” el discurso para resaltar un drama humano desde los códigos genéricos; una estrategia para no arriesgar esa audiencia nada acostumbrada al cine “extranjero” o del “resto del mundo” que requiere ser subtítulado. Añádase que el riesgo que corre es que podría verse como una película de género hablada en castellano que invade el epicentro de los grandes artesanos hollywoodense, lo que llevaría a cavar su propia tumba en el panteón extranjero de las limitadas distribuciones latinoamericanas.

Entonces, habrá que acotar el sentido del título de este trabajo que refiere al “cine glocal”, neologismo que de alguna manera disipa o condensa las dicotomías del cosmopolitismo y provincialismo, localismo y nacionalismo, lo global y lo local.³⁷ Es una manera de denominar a un tipo de producto cinematográfico que, sin dar tiempo a la reflexión, refleja nuestras capacidades cognitivas, las nuevas percepciones y habilidades de codificación que van acorde a las transformaciones e hibridaciones de nuestra cultura.³⁸ Un producto transnacional que deambula, rompe y vuelve a dibujar las fronteras simbólicas del sujeto social contemporáneo: el nuevo hombre de la fragmentación.

Aun así, no deja de ser un término amplio y ambiguo que engloba múltiples enfoques, ángulos y significados. Por tanto, la categoría “transnacional” se convierte en una alternativa para hilar esas dicotomías. Hablamos de lo transnacional en términos sociales y estéticos, textuales e industriales que implican modos de producción, exhibición y distribución, nuevas tecnologías pero también cambios en los patrones de consumo.³⁹

De ahí que la condición transnacional de un cine a veces híbrido, surgido de la era de la cultura de las pantallas con todos sus dispositivos móviles e inmóviles, sea una categoría pertinente para entender –más allá de la ambivalencia del término “global”– el fenómeno que conlleva nuevos modos de

³⁷ Denilson Lopes, “Global cinema, World cinema”, *Ecompós* 13, No 2 (2010): 1–16.

³⁸ Raquel Cabral, “Los trailers, falsos trailers y el discurso de la fragmentación.”

³⁹ Debora Shaw y Armida de la Garza, “Introducing Transnational Cinemas”, *Transnational cinemas* 1, No 1 (2010): 3–6.

producción, distribución y consumo, pero también otras formas de representar las identidades que cruzan y, a veces, desdibujan el centro y la periferia.

Lo anterior llevaría a pensar que existe un cine local dentro de un contexto global, no precisamente un cine nacional, sino uno transnacional que ha asimilado por tradición las convenciones genéricas y de producción transnacional en términos estéticos y culturales anclado a las realidades de una nación; un cine que algunas veces transforma los códigos de representación y renueva la mirada tanto de cineastas como de un público ávido de verse representado en pantalla.

Mitología de la frontera y tácticas urbanas

Investigaciones sobre la crisis en UN OSO ROJO de Adrián Caetano (2002)

Christian Wehr (Würzburg)

RESUMEN: UN OSO ROJO, de Adrián Caetano, aborda a varios niveles, de una manera radical y original, la situación económica y social de la Argentina a principios del actual milenio. Esta dimensión política se articula a través de adaptaciones de varios géneros fílmicos, sobre todo el del *western*, gracias al cual se actualiza el tópico de civilización y barbarie para vincular esta fórmula fundadora de la historia argentina con una situación profundamente marcada por la crisis económica y política. Así, en este artículo se analizarán las actualizaciones y combinaciones de ciertos modelos genéricos que evocan una sociedad posnacional, caracterizada por la constitución de una infrapolítica y una justicia por mano propia.

PALABRAS CLAVE: nuevo cine argentino; Caetano, Adrián; western; crisis; posnacional

1. Estructura genérica y mensaje político

La película UN OSO ROJO, de Adrián Caetano, fue estrenada en octubre de 2002 y galardonada con varios premios, entre ellos, al director, a la música y a la mejor actuación. La trama se desarrolla en un suburbio abandonado de Buenos Aires. El protagonista, un delincuente apodado el Oso representado por Julio Chávez, vive con su esposa Natalia y con su hija de un año, Alicia, hasta que es detenido y condenado a siete años de prisión por haber participado en un asalto a mano armada y disparar letalmente contra un policía. Cuando sale de la cárcel tiene que afrontar que su esposa se ha separado de él y vive ahora con su nueva pareja, Sergio, un desempleado, alcohólico y adicto al juego. El Oso, al comprender que este es incapaz de sostener a la familia, adopta una conducta que le permite proteger a su hija sin abandonar el mundo del delito. Poco a poco logra establecer una relación íntima con Alicia—que desconocía la identidad de su verdadero padre— hasta que Natalia, la ex esposa y madre, prohíbe que ambos se vean. A pesar de los obstáculos, el Oso ayuda de incógnito a Sergio, quien debe dinero a los propietarios de una casa de apuestas.

Su reencuentro con el Turco, jefe de una banda de criminales y el que todavía le debe parte del botín del asalto por el que fue condenado a siete años

de prisión, le ofrece la posibilidad de obtener rápidamente dinero para pagar las deudas de Sergio, proponiéndole participar en un último robo, tras el cual promete devolverle también el dinero. El Oso acepta y, al igual que en el asalto del pasado, mata por segunda vez a un policía, pero esta vez logra escapar. Durante la huida con el dinero robado, el Oso descubre que el Turco le había preparado una trampa, lo que lo lleva a eliminar en un tiroteo a toda la banda. Finalmente entrega el botín a Sergio para que pueda pagar sus deudas.

Si bien la trama de esta película es sencilla y está claramente estructurada, no por ello deja de ser un film complejo que aborda a varios niveles, de una manera radical y original, la situación económica y social de la Argentina a principios del actual milenio. Esta dimensión política se articula a través de una transformación de varios géneros filmicos –sobre todo del *western*– gracias al cual se actualiza el tópico de civilización y barbarie para vincular esta fórmula fundadora de la historia argentina con una situación profundamente marcada por la crisis económica y política.

A continuación relacionaré esta fase y su puesta en escena fílmica con la noción de “Estado posnacional”, concepto elaborado por Ignacio Lewkowicz¹ y Pablo Hupert.² El término define un momento histórico en el que la nación como entidad cultural e identitaria se fragmenta en constelaciones independientes y autosuficientes, dando lugar a la constitución de éticas subversivas que llegan hasta la apología de una justicia por mano propia. Esta ausencia del poder estatal y su sustitución por un orden infrapolítico,³ Caetano lo pone en escena de manera programática al final de la película.

En esta perspectiva Un oso rojo escenifica una sociedad y una ética posnacional en tres niveles: primero, mediante una transformación de ciertos géneros filmicos, especialmente del *western* con sus mitos fundacionales, segundo, a través de la visión de una sociedad marcada por el regreso de la barbarie y, tercero, por varias estrategias de alegorización que convergen en los significados emblemáticos que evoca el sobrenombre del “oso”.

¹ Ignacio Lewkowicz, *Pensar sin Estado: la subjetividad en la era de la fluidez* (Buenos Aires: Paidós, 2004).

² Pablo Hupert, *El Estado Posnacional: más allá del kirchnerismo y el antikirchnerismo* (Buenos Aires: Piel de los Hechos, 2011).

³ Hupert, *Estado posnacional*, 8, 11, 35, 37, 41.

2. La mitología de la frontera y el espacio urbano: transformaciones del *western*

El *western* es un género fundacional por excelencia que evoca los principios de una nación en un continente vacío y el origen de una sociedad basada en valores republicanos. Su mito básico, la frontera entre civilización y barbarie, se corresponde con la figura del héroe solitario que va expandiendo sucesivamente el territorio civilizado para incorporar la naturaleza salvaje al terreno de la joven nación. Por medio de su mitología, el *western* inaugura y legitima virtudes republicanas, entre ellas, el paternalismo hegemónico y un liberalismo radical que antepone la economía privada a los intereses públicos. En este sentido, el *western* es una gran apología de la libertad negativa que el liberalismo define como ausencia de restricciones estatales.⁴

De ahí se explica la legitimación de una violencia que sería necesaria para defender los ideales republicanos y para conquistar los terrenos salvajes. Con mucha frecuencia, el *western* recurre a una mitología bíblica para dar a la ficción fundacional un fundamento religioso y una determinación metafísica. La fórmula de la “*nation under God*”⁵ expresa esa dimensión teleológica de manera programática y explica también la división de un mundo maniqueo que hace una distinción categórica entre lo bueno y lo malo: un héroe solitario y enigmático protege a la comunidad de adversarios crueles y, al final, desaparece sin dejar huellas. Se trata, en muchos casos, de personificaciones que representan virtudes republicanas, carentes de complejidad psicológica y siempre dispuestas a defender sus ideales con las armas.

André Bazin, el gran crítico de cine y fundador de *Cahiers du Cinéma*, destacó el carácter paradójico del *western*, que nunca pierde su identidad genérica,⁶ pero que se abre al mismo tiempo como ningún otro género a recepciones y variaciones transculturales.⁷ Esta flexibilidad temática y formal se manifiesta de manera ejemplar en UN OSO ROJO cuyo protagonista incorpora las características esenciales de un héroe del *western*: una figura enigmática,

⁴ Martin Weidinger, *Nationale Mythen – männliche Helden: Politik und Geschlecht im amerikanischen Western* (Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 2006), 41–4.

⁵ Weidinger, *Nationale Mythen*, 45.

⁶ André Bazin, “Evolution du western”, en André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, t. III: *Cinéma et sociologie* (París: Éditions du Cerf, 1960), 146–56.

⁷ Entiendo la categoría de la transculturación narrativa en el sentido de Ángel Rama, como apropiaciones semióticas e ideológicas a la vez, que refiguran los discursos citados en actos de selección y (re)combinación. Véase Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América latina* (Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008).

solitaria y altamente violenta que ha perdido el contacto con su familia como consecuencia de una larga condena en la cárcel. A pesar de esto intenta evitar por todos los medios el descenso social de su ex familia. Sergio, la nueva pareja de su esposa Natalia, es un alcohólico y desempleado, incapaz de controlar su adicción al juego. Con el último robo y después de haber eliminado a la banda del Turco, el Oso logra pagar las deudas de Sergio y estabilizar así la situación económica de la familia. El final climático de la película está escenificado como una serie de *shootouts* clásicos: primero con el asalto, luego con la ejecución de sus compañeros por intentar matarlo y, finalmente, con el tiroteo que ocurre en el bar del Turco, donde elimina al resto de la banda (1, 2).



Fig. 1: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)

Los rasgos genéricos del *western* se manifiestan también en la semántica del mundo ficticio, que está representado como un territorio salvaje, fuera de la legalidad, con una ausencia casi absoluta del Estado y de sus poderes ejecutivos –una selva urbana donde se impone la ley del más fuerte. En este sentido, la película muestra una civilización regresiva que se ha (re)transformado en su propio contrario. Caetano escenifica los suburbios de Buenos Aires como la pampa del siglo XXI, con un protagonista que incorpora todas las características del *western* clásico.

Detrás de estos elementos canónicos aparecen, sin embargo, ambigüedades y contradicciones profundas. La más importante es la transformación



Fig. 2: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)

del mito de la frontera que, en la tradición clásica, divide civilización y barbarie.⁸ La oposición de dos mundos separados –y con ella, la teleología del proceso de civilización– queda suspendida. En lugar del maniqueísmo del *western* clásico, encontramos un territorio salvaje y hostil que carece de un orden topológico y semántico.

Esta nivelación del mundo ficticio tiene consecuencias de gran alcance para el elemento crucial del mito del *western* que, si bien sigue existiendo, carece de su función básica. En lugar de separar dos terrenos diferentes, la frontera se convierte en un elemento del espacio mismo. En su introducción a la obra del filósofo Georges Bataille, Michel Foucault reflexionó sobre esta nueva dimensión paradójica de la frontera en el espacio postmoderno.⁹ En el momento en que la frontera pierde su función o capacidad de separación, expone o hace visible las cualidades y atributos del espacio mismo. El orden semiótico y topológico del realismo o naturalismo, en el cual las oposiciones espaciales y semánticas se correspondían y convergían (buenos y malos, po-

⁸ Véase con respecto a la mitología de la frontera sobre todo los trabajos de Robert Slotkin, *Regeneration Through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600–1860* (Middletown: Wesleyan University Press, 1973); *The Fatal Environment: the myth of the frontier in the age of industrialization, 1800–1890* (New York: Atheneum, 1985); *Gunfighter nation: the myth of the frontier in twentieth-century America* (New York: Atheneum, 1992).

⁹ Michel Foucault, “Préface à la transgression”, en Michel Foucault, *Dits et Écrits* (París: Gallimard, 2001, t. I: 1954–1975), 261–78.

bres y ricos, civilizados y bárbaros), deja de existir en un mundo nivelado y cerrado. Por ende, el acto de la transgresión pierde su carácter revolucionario y se transforma en un gesto vacío, sin meta y sin función social o política.

En su *western* urbano y postmoderno, Caetano pone en escena precisamente esta dimensión paradójica de una frontera que no define los límites del espacio, sino que los caracteriza en un nivel semántico muy preciso: los elementos separadores que estructuran el mundo representado, son omnipresentes; los portales de la cárcel, la cerca que rodea el terreno de su antigua casa donde vive su mujer con la nueva pareja, las ventanas y persianas que lo separan de su esposa y su hija, las ventanas y puertas enrejadas de varios edificios, la cerca del parque infantil al que va con su hija y donde lo registran dos policías delante de ella (3,4,5 y 6).



Fig. 3: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)

La recurrencia de tales motivos y su puesta en escena prolongan y perpetúan las estructuras de la cárcel que vimos en las primeras secuencias hacia el mundo exterior y “libre”. Las implicaciones y consecuencias de tales estrategias visuales son evidentes: la frontera y el motivo separador caracterizan el espacio en lugar de subdividirlo. Tales prolongaciones de la cárcel expresan la subversión e, incluso, la disolución de un orden público: la prisión y el mundo libre están marcados por la delincuencia; la oposición entre ley y crimen está potencialmente relativizada o, más aún, desestabilizada.



Fig. 4: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)



Fig. 5: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)



Fig. 6: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)

Estas nivelaciones espaciales y normativas requieren estructuras alternativas que la película establece de manera programática. En medio de una delincuencia que está omnipresente, emerge un orden alternativo y paradójico, inspirado por las películas de mafia: una nueva oposición entre criminales “buenos” y criminales “malos”. Esta estructura se sitúa fuera del Estado, de sus instituciones y de sus representantes. Su criterio básico, como voy a mostrar a continuación, es económico.

Como los héroes del *western*, el Oso actúa únicamente por responsabilidad social y defiende la comunidad –o la familia– con máxima firmeza: abona las deudas de Sergio y elimina la banda del Turco. Así se establecen oposiciones éticas cuyo núcleo es la familia, como en las películas de mafia o en algunas series de televisión. Y, como en el *western* clásico, el protagonista asume su responsabilidad con un inmenso sacrificio personal, renunciando a la mujer que ama y a su hija. La única escena que evoca una dimensión psicológica tras esta fachada del vencedor y defensor está construida con atributos del melodrama clásico:¹⁰ una mujer (Natalia) se encuentra entre dos hombres (el

¹⁰ Véase para las características del melodrama Christof Decker, *Hollywoods kritischer Blick: das soziale Melodrama in der amerikanischen Kultur 1840–1950* (Frankfurt a.M.: Campus, 2003); Thomas Elsaesser, “Tales of Sound and Furty: Observations on the Family Melodrama. Home is where the Heart is”, en *Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, ed. por Christine Gledhill (London: British Film Institute, 1994); Margrit Frölich, ed., *Das Gefühl der Gefühle: zum Kinomelodram* (Marburg: Schüren, 2008); Frank Kelleter, ed., *Melodramal!: the mode of excess from early*

Oso y Sergio) y tiene que decidirse trágicamente por el que no ama, Sergio. Cuando Natalia visita al Oso para prohibirle el contacto con su hija, ella por un momento no logra controlar sus verdaderas emociones y le abraza espontáneamente. Finalmente, como en el melodrama clásico, termina siendo un amor imposible y el recuerdo melancólico de una familia feliz cuyo pasado ya es irre recuperable. El último regalo del Oso antes de desaparecer definitivamente es una fotografía de la joven familia, un recuerdo nostálgico del héroe que se sacrificó para ayudar a su esposa a fundar una nueva familia con otra pareja (7).



Fig. 7: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)

Este fin melodramático evoca una dimensión mesiánica que es típica del *western* y de sus ideologías fundacionales.¹¹ Así, Caetano combina de nuevo e invierte los mitos del género hasta el punto paradójico de su autonegación: la frontera, una figura liminal que alarga sucesivamente los límites de la civilización, se convierte en el rasgo semántico de un mundo cerrado y delincuente, el orden maniqueo del género se transforma en un entre “buenos y malos criminales”. El punto clave es, sin embargo, que *EL OSO ROJO* actualiza la libertad negativa del liberalismo, que se define por la ausencia de restricciones estatales y se sitúa en un suburbio bonaerense de principios del siglo XXI.

America to Hollywood (Heidelberg: Winter, 2007).

¹¹ Weidinger, *Nationale Mythen*, 47, 173, 214–5.

Caetano retoma el ideal republicano del *western* clásico como modelo para la apología fílmica de una subjetividad que se construye y define contra el Estado –o incluso fuera de él–. El nuevo contexto de este liberalismo es la crisis económica surgida a principios del nuevo milenio. Quisiera analizar esta dialéctica específica entre un Estado ausente y la emergencia de un orden alternativo –que encontramos en una serie de películas argentinas a partir de los años 90– recurriendo a un trabajo del jesuita Michel de Certeau sobre *Las artes de hacer: la invención de lo cotidiano*.

3. Táctica y economía: culturas de lo cotidiano

M. de Certeau hace un análisis de las culturas cotidianas que establecen un orden alternativo e independiente bajo las normas oficiales y sus mecanismos de control. Como oposición básica, Certeau contrapone la universalidad, la omnipresencia y la visibilidad del poder oficial a la subversión, la opacidad y la localidad de las culturas populares. Si el poder céntrico y público dispone de lugar propio, las culturas cotidianas actúan en lugares diferentes, de manera imprevisible y se apropian espontáneamente del espacio. En este sentido, M. de Certeau distingue entre estrategias oficiales y tácticas cotidianas, no oficiales y escondidas. Así pues, define dos lógicas de actuar que son fundamentalmente diferentes. La estrategia es localizable, céntrica, controlada y anticipa sus metas. Las tácticas, en cambio, son marginales, atópicas, espontáneas, ocasionales y anárquicas. Si la estrategia aspira a controlar el tiempo, las tácticas intentan conquistar el espacio.¹²

Esta metodología se presta a analizar ciertos antagonismos y constelaciones que caracterizan al cine argentino, pero también al cine mexicano o brasileño a partir de las grandes crisis neoliberales de los años 90. Se trata, en muchos casos, de historias de comunidades independientes dentro de un Estado autoritario o casi ausente, como en UN OSO ROJO, grupos que se reúnen por intereses particulares –y no colectivos–, dispuestos siempre a desarrollar tácticas para sobrevivir. El suburbio, en UN OSO ROJO, con sus jugadores, gánsteres, asesinos, ladrones, alcohólicos y desempleados, está poblado por tales personajes y constelaciones. Todos intentan aprovecharse de la ocasión que se les presenta para sobrevivir en una sociedad fragmentada y hostil: Sergio, que no logra sostener a su familia por su adicción al juego y al alcohol, los dueños del despacho de apuestas, el propietario de la agencia de remis que

¹² Michel de Certeau: *L'invention du quotidien, I. Arts de faire* (París: Gallimard, 1990), 57–63 y 170–80.

presta su pistola al Oso, el Turco y su banda, siempre planificando un nuevo truco o asalto. El ocasionalismo cotidiano es omnipresente y tiene un carácter agónico y competitivo, incluso afín a las tácticas de guerrilla.¹³ El poder céntrico, al contrario, con sus instituciones y representantes, está casi completamente ausente, por lo que también falta una visión estratégica para la evolución política o social. En su lugar, encontramos la libertad negativa del liberalismo que se define por la ausencia de restricciones estatales y que se escenifica mediante la presencia permanente de la cárcel y de sus analogías metonímicas: cercas, muros, puertas, rejas, etc.; como si la vida libre estuviera, al mismo tiempo, condenada a permanecer en prisión.

Tales aboliciones del orden civil están compensadas, sin embargo, por otro sistema de motivaciones. Casi todas las relaciones se vinculan por el tema del dinero, en la mayoría de los casos se trata de dependencias causadas por deudas (otro tema recurrente del cine argentino a partir de los años 90). Desde un primer robo que tuvo lugar en el pasado, el Turco debe su parte del botín al Oso; antes de devolverle el dinero, le propone participar en un segundo asalto. El Oso, por el contrario, necesita el dinero para desendeudar a Sergio, el padre adoptivo de su hija, que debe una suma importante a los patrones de un despacho de apuestas. Su motivo no es, por supuesto, ayudar a Sergio, sino sostener indirectamente a su familia por medio de un sustituto. Por lo tanto, como se puede observar, son las obligaciones financieras las que regulan y determinan las relaciones intersubjetivas en lugar de hacerlo las relaciones afectivas. Así, como señaló el filósofo alemán Georg Simmel, el dinero es como una araña que teje las redes sociales y determina las necesidades.¹⁴

Así, las relaciones intersubjetivas y las estructuras genéricas ya observadas tienen su fundamento en una lógica económica: el mundo maniqueo del *western*, entonces, sigue existiendo pero de manera transformada. Los criterios del bueno y del malo pierden su fundamento en normas éticas –casi todas las personas son criminales y asesinos– y se definen de ahora en adelante por responsabilidades financieras. El Oso abona las deudas, el Turco y su banda, al contrario, intentan evitarlo. De esta manera, la casuística económica de

¹³ Eleonora Diamanti, “Ruse et triche dans l'espace urbain: formes de résistance urbaine ou le pouvoir des tacticiens”, en *La ruse: entre la règle et la triche*, ed. por Charles Perraton y Maude Bonenfant (Québec: Presses de l'Université du Québec, 2011), 168–88.

¹⁴ Otthein Rammstedt, Heinz-Jürgen Dahme, eds., *Georg Simmel und die Moderne – Neue Interpretationen und Materialien* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984), 51. Véase para el dinero como símbolo de una nivelación y, a la vez, de una exteriorización de las relaciones humanas Georg Simmel, *Philosophie des Geldes* (Köln: Anaconda, 2009), 387–426.

la deuda, del sacrificio y de la responsabilidad económica se independizan completamente de los valores nacionales y estatales, y establecen un código alternativo. Su centro es, como vimos, el microcosmos de la familia y su poder ejecutivo la justicia por mano propia. A continuación analizaré este código, que emerge de la libertad negativa de un liberalismo radical, desde la perspectiva de un “Estado posnacional”.

4. UN OSO ROJO como ficción posnacional

El término “posnacional” –así como la fórmula “pensar sin Estado”– fue creado por los historiadores argentinos Ignacio Lewkowicz y Pablo Hupert. Sobre todo este último analiza los cambios radicales que han experimentado los conceptos de “Estado” y de “nación” a partir de las grandes crisis económicas de principios del milenio. Los gobiernos de Menem y sobre todo de Kirchner se constituyen dentro y a causa de las crisis, pero escamotean en sus programas políticos este origen negativo. A pesar de una política neoliberal de privatización, siguen legitimándose por las tradiciones peronistas, proclamando la unidad de la nación en una fase en que ha desaparecido.

Si consideramos la nación en el sentido constructivista de Benedict Anderson como “comunidad imaginada”¹⁵ que se constituye –entre otros– por los discursos de la etnicidad, la historiografía y un ideal político y social, el lazo entre el Estado como territorio y la nación como entidad cultural se rompe. Uno de los efectos más importantes y evidentes es la fragmentación de la comunidad imaginada en intereses particulares y la emergencia de una infrapolítica. La política reacciona de manera específica a esta situación. Hupert engloba las respectivas iniciativas bajo el nombre de “imagonalización”:¹⁶ se trata de estrategias narrativas e iconológicas que permiten hablar del Estado en tiempos posnacionales, evocando y simulando una continuidad y una teleología imaginaria que ya no existen en la realidad política.

En UN OSO ROJO, los elementos observados se integran con aspectos de una estética posnacional mediante una combinación de géneros fílmicos. En el nivel de la trama, de los personajes y del escenario se constituye una infrapolítica cuyo territorio se presenta como región salvaje y extraestatal, un efecto semántico producido, sobre todo, por la mitología del *western* y sus transformaciones. La comunidad está dominada por las tácticas de lo coti-

¹⁵ Benedict Anderson, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (London: Verso, 2006).

¹⁶ Hupert, *El Estado posnacional*, 22, 35–6, 39.

diano: trucos, artimañas, crímenes y, sobre todo, una justicia independiente son los síntomas más evidentes de un liberalismo radical y antiestatal, fundado en el microcosmos de la familia (otros ejemplos que se dan en el cine argentino serían NUEVE REINAS, EL SECRETO DE SUS OJOS, RELATOS SALVAJES, por mencionar tan sólo algunos de los más conocidos).

En la secuencia del último asalto, que ocurre justo cuando se celebra el Día de la Independencia argentina, tales tendencias culminan de manera programática. Primero vemos a Alicia, la hija del Oso, en su escuela, donde canta con sus compañeros de clase el himno nacional (8). Después de un corte duro, dejamos de escuchar la música, pero ahora asistimos al robo en el que el Oso mata a tiros a un policía, escapa con la banda del Turco y elimina en poco tiempo al grupo entero (9).



Fig. 8: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)

Por un lado, el contraste expresa de manera casi alegórica la sustitución del orden público por una violencia anárquica y una justicia por mano propia. Al mismo tiempo, evoca también el motivo de esta ética extraestatal en cuyo centro están la lealtad y la responsabilidad familiar: entendemos que el Oso participa en el asalto porque su mujer y su hija tienen problemas económicos desestabilizadores. Y, tal vez como una última consecuencia posible, el montaje evoca una asociación del Estado como ladrón que parece justificable en el contexto inmediato de la crisis del 2001.



Fig. 9: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)

5. Estructuras alegóricas y autorreferenciales

La casuística política se manifiesta en el carácter casi alegórico de la película, que se corresponde perfectamente con el *western* y sus personificaciones del republicanismo, pero explica también la falta casi absoluta de una dimensión psicológica, que se expresa solamente en dos o tres breves escenas melodramáticas. En este nivel alegórico se explican también las connotaciones emblemáticas del sobrenombre 'Oso', que ya el título expone de manera programática. Desde la antigüedad, el oso representa varias virtudes y vicios humanos. Sobre todo en la época barroca era un emblema de la desgracia generada por uno mismo: la iconografía muestra al animal que, al intentar coger miel de un panal colgado en un árbol, se le engancha la pata en una rama, por lo que no consigue llegar al alimento y, finalmente, muere de hambre.¹⁷ Otras tradiciones ven al oso no como emblema de la autodestrucción, sino como rey que lucha en la guerra justa, una interpretación que tiene su origen en el bestiario del Antiguo Testamento. Finalmente, el animal figura también como alegoría de una fuerza que protege a su estirpe con crueldad y astucia.¹⁸

¹⁷ Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* (München: Ch. Beck, 1993), 49.

¹⁸ Antonie Schreier-Hornung, "Fugacia Commoda Vitae": Emblematisches im V. Band der 'Octavia', en *Monarchus Poeta: Studien zum Leben und Werk Anton Ulrichs von Braunschweig-Lüneburg*, ed. por Jean-Marie Valentin (Amsterdam: Editions Rodopi, 1985), 135-48, aquí 146.

Como se puede ver, tales subtextos alegóricos se integran directamente en la lectura propuesta, antes que nada en la caracterización ambivalente del héroe como protector y asesino.

Sin embargo, la película ofrece otro dispositivo alegórico que complementa y precisa tales significados. El Oso regala a su hija *Los Cuentos de la Selva*, de Horacio Quiroga, publicado por primera vez en 1918. Cada noche antes de dormir, la madre lee a su hija la fábula titulada "Las medias de los flamencos". El cuento explica en forma alegórica el origen del color rojo de los flamencos que fueron invitados un día, blancos en aquel entonces, a un baile en la selva, donde miraban con envidia los trajes colorados de otros animales, sobre todo los de las víboras de coral. Una lechuza les propuso ponerse los cueros de unas víboras que habían sido cazadas. Los pretenciosos flamencos aceptaron, se pusieron los cueros y volvieron al baile. Cuando las víboras se dieron cuenta de que se trataba de las pieles de sus congéneres, mordieron a los flamencos hasta el punto de que el agua quedó teñida de rojo por su sangre. Por eso, las plumas y las zancas de estas aves tienen ese color desde entonces.

El cuento tiene la forma alegórica de una fábula, un género arcaico que existe desde la antigüedad griega. Sus rasgos básicos son la personificación de virtudes y vicios humanos, muchas veces representados por animales o plantas, un orden maniqueo, la exageración satírica o grotesca y una estructura trimembre con una situación inicial, un consiguiente conflicto y una solución al final, articulada en una moraleja explícita. En la fábula de Quiroga, esta conclusión es evidente: la pretensión, el egoísmo y la vanidad se pagan de manera cruel, hasta sangrienta, y dejan marcas visibles. El aspecto importante es que el texto de Quiroga, que está presente en varias escenas de lectura entre Natalia y Alicia, constituye un nivel autorreferencial donde se comenta y refleja la ética posnacional de la película. La fábula cuenta la sencilla historia de una venganza y de un castigo cruel, cuyas reglas y normas no se definen por una ley abstracta y colectiva, sino por una justicia primitiva. Su único criterio es la revancha directa, como ya la define el libro del Éxodo: "ojo por ojo, diente por diente, mano por mano, pie por pie". Es evidente, por lo tanto, que el liberalismo del *western* podría legitimarse directamente por fuentes bíblicas y que los discursos testamentarios y liberales se corresponden con un contexto posnacional, donde se suspenden las normas colectivas y se sustituyen por una justicia que se efectúa por propia iniciativa. Ya el título del cuento evoca a la selva, es decir, un terreno salvaje que coincide una y otra vez con la topología del *western* urbano y que remite a la oposición en-

tre civilización y barbarie. Así, la fábula constituye un punto de convergencia alegórica, en donde confluyen los modelos genéricos, los tópicos culturales, la semántica del espacio y una ética liberalista de la película. Por último, cabe afirmar que la fábula es un género profundamente didáctico. Desde esta perspectiva, las escenas de lectura que comparten madre e hija tienen un carácter casi iniciatorio: Alicia aprende en forma literaria las normas arcaicas del mundo en el que su padre ausente está luchando por ella y para ella.

Conflictos sociales, estéticos y éticos en EL HOMBRE DE AL LADO (2009)

Karim Benmiloud (Montpellier/IUF)

RESUMEN: El artículo versa sobre la película de Mariano Cohn y Gastón Duprat, *EL HOMBRE DE AL LADO* (Argentina, 2009), y se propone analizar los resortes del conflicto que ejemplifican los dos protagonistas, un diseñador de moda y un hombre del pueblo. El conflicto se plasma en torno al especial protagonismo que desempeña en la película la Casa Curutchet (1948-1953), obra maestra del arquitecto Le Corbusier.

El artículo analiza sucesivamente el conflicto de vecinos bajo el prisma de un enfrentamiento entre naturaleza y cultura, las variaciones sobre la figura del *otro*, encarnada por el personaje de Víctor Chubello, y la sutil evolución de la caracterización de los personajes que incita al espectador a ir más allá de sus prejuicios clasistas e ideológicos.

El artículo concluye con la lograda incorporación de la Casa Curutchet, como escenario ejemplar, al patrimonio internacional del cine, integrando esta un *corpus* arquitectónico prestigioso.

PALABRAS CLAVE: Le Corbusier (Jeanneret-Gris, Charles-Edouard); Casa Curutchet

Segunda película de Mariano Cohn y Gastón Duprat después de su *opera prima*, *EL ARTISTA* (2008), *EL HOMBRE DE AL LADO* (Argentina, 2009) es un filme dirigido por un dúo de cineastas¹ sobre un dúo de vecinos, centrándose en el tema de la convivencia con el *otro* (aquí la figura del vecino inquietante). Como veremos, la película lleva dicho tema a sus extremos en términos de malestar, angustia y tensión dramática, pese a las numerosas escenas divertidas, paródicas o burlescas proporcionadas por otra parte por el filme.

La película mereció seis premios Sur otorgados por la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina (AACCA) en 2010. Entre los veinte premios otorgados, *EL HOMBRE DE AL LADO* había sido candidateada a nueve, y conquistó los premios a mejor película y director, mejor guión original (a Andrés Duprat, hermano del director Gastón), mejor actuación mas-

¹ Sobre el inicio de la colaboración entre los dos directores léase, por ejemplo, el artículo de Clara Garavelli, "Le XXI^e siècle et les défis de la numérisation", en *Le Nouveau du Cinéma Argentin*, dir. por Pietsie Feenstra y María Luisa Ortega, *CinémAction* 156 (Condé-sur-Noireau: Ed. Charles Corlet, 2015), 50-7, 56.

culina y mejor actor de reparto (para Daniel Aráoz) y mejor música original (para Sergio Pángaro)².

La película escenifica el conflicto entre dos vecinos, Leonardo Kachanovsky (Rafael Spregelburd) y Víctor Chubello (Daniel Aráoz), fungiendo como tercer protagonista esencial una casa real, la casa Curutchet, en la ciudad de La Plata, vivienda también conocida como “la casa del doctor Curutchet” (1948–1953), que es la única casa diseñada por el arquitecto Le Corbusier (1887–1965) en el continente americano (existe por cierto otro edificio, en Estados Unidos, el “Carpenter Center for the Visual Arts”, en Cambridge, en el campus de la universidad de Harvard).

La construcción de la Casa Curutchet, ubicada en Bulevar 53 n° 320, La Plata, provincia de Buenos Aires, fue iniciada en 1948 y finalizada el año 1953. En la realidad extrafílmica, esta vivienda unifamiliar y consultorio médico fue declarada monumento nacional en Argentina el año 1987 y actualmente es la sede del CAPBA (Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires). Esta vivienda es un ejemplo perfecto de arquitectura moderna, basado en lo que el arquitecto definió en 1926 como los “Cinco Puntos de una Nueva Arquitectura”: la planta libre, correspondiente a la planta baja de la casa (reservada al automóvil); la terraza-jardín; los “pilotis” (que permiten prescindir de los muros de carga y aumentan la superficie útil de la vivienda); la ventana longitudinal (que mejora la relación con el exterior y enmarca el paisaje de forma muy pictórica); y la fachada libre.

1. Un conflicto de vecinos

EL HOMBRE DE AL LADO pone en escena la banalidad absoluta de un conflicto de vecinos, cuyas semblanzas, modos de vida y objetivos se oponen de forma radical. Por una parte, está Leonardo Kachanovsky, un diseñador de moda, rico, elegante, políglota, culto, que vive en una casa tan *única* como lo es su exitosa trayectoria profesional: nada menos que la Casa Curutchet, diseñada por Le Corbusier. Tiene un coche Citroën C6 último modelo. Y su mundo es el de la comunicación instantánea y todopoderosa, pero... indirecta: teléfono celular, computadora, internet (está construyendo su sitio web personal), etc.

² “EL HOMBRE DE AL LADO: la gran sorpresa,” *La Nación*, 16 de diciembre de 2010, consultado el 22 de febrero de 2016, www.lanacion.com.ar/1333894-el-hombre-de-al-lado-la-gran-sorpresa.



Fig. 1: Casa Curutchet (1948–53), La Plata

Por otra parte, o mejor dicho, *del otro lado del muro*, vive Víctor Chubello, un hombre ordinario, malhablado y grosero, cuya casa carece de luz, y que emprende unas obras para tener un acceso al sol. Como sintetiza Fernando López en *La Nación*:

De ahí el boquete que hace abrir en la medianera: quiere tener una ventana que a él le dará luz, pero invadirá la intimidad de la familia del arquitecto y destruirá la perfección de su casa-símbolo. Nace el conflicto (entre dos mundos inconciliables) y la tensión va in crescendo, aunque (...) el trato parezca cordial, y aunque en la superficie del relato prevalezca el ácido humor generado por el desencuentro entre el mundo grasa de uno y la arrogancia snob del otro.³

El mismo director apunta ya una paradoja:

Sus personalidades, sus culturas y sus idiomas son diferentes. Víctor, con su agradable encanto y su voz suave, está lleno de determinación y carácter. Sin

³ Fernando López, “El agujero en la pared y un desencuentro inevitable (EL HOMBRE DE AL LADO y la batalla por el rayo de sol)”, *La Nación*, 2 de septiembre de 2010, consultado el 22 de febrero de 2016, www.lanacion.com.ar/1300369-el-agujero-en-la-pared-y-un-desencuentro-inevitable.



Fig. 2: Leonardo Kachanovsky frente a su computadora

embargo, Leonardo, a pesar de que tiene gran aplomo, e incluso cierta arrogancia en su trabajo, no está realizado en su vida (...).⁴

La oposición entre ambos personajes que se va a desarrollar en toda la película se nota ya desde el cartel, y luego desde el inicio, con un juego muy gráfico entre las dos partes de la pantalla, simétricamente separadas. En un artículo titulado “El miedo a mirar”, publicado en la revista *El espectador imaginario*, Marcela Barbaro apunta ese uso especialmente eficaz del *split-screen*: “Una maza sobre la pared quiebra el silencio de los títulos iniciales y divide la pantalla. De un lado, la causa y del otro, la consecuencia”⁵.

La oposición –y la complementariedad– de los dos actores/personajes se debe también a la elección del elenco, que reúne a dos actores que proceden de dos esferas culturales distintas: mientras que Rafael Spregelburd (Leonardo Kachanovsky) es un reconocido dramaturgo, director y actor de teatro⁶,

⁴ “Anécdotas sobre EL HOMBRE DE AL LADO y de su rodaje”, consultado el 22 de febrero de 2016, www.sensacine.com/peliculas/pelicula-180258/secretos.

⁵ Marcela Barbaro, “El miedo a mirar”, en *El espectador imaginario*, revista en línea de *Aula Crítica*, Escuela de Crítica Cinematográfica, octubre de 2010, consultado el 22 de febrero de 2016, www.elspectadorimaginario.com/pages/octubre-2010/criticas/el-hombre-de-al-lado.php.

⁶ Rafael Spregelburd (nacido en 1970) es el autor de *Teatro incompleto 1: Destino de dos cosas o de tres. Cucha de almas. Remanente de invierno. La tiniebla. Entretanto las grandes urbes* (2005); *Heptalogía de Hieronymus Bosch I, II y III: La inapetencia. La extravagancia. La modestia* (2000); *Heptalogía de Hieronymus Bosch IV y V: La estupidez. El pánico* (2005); *Heptalogía de Hieronymus Bosch VI: La paranoia* (2008); *Heptalogía de Hieronymus Bosch VII: La terquedad* (2009); etc. La ficha del dramaturgo en la enciclopedia Wikipedia indica: “Recibió el Premio Konex 2004 en la

Daniel Aráoz (Víctor Chubello) es un actor de televisión y de comedias⁷. Por lo tanto, ambos representan dos universos culturales opuestos que, también en la realidad extrafílmica, tienen muy escasos puntos de contacto.

2. Un enfrentamiento simbólico: naturaleza/cultura, civilización/barbarie

En este sentido, y como lo vamos a ver ahora detenidamente, el cine propuesto por Mariano Cohn y Gastón Duprat, más que una ambiciosa propuesta estética, es también, a todas luces, un medio de investigación social y política que permite indagar las tensiones y los conflictos sociales, a raíz de un argumento concebido de forma ejemplar como un *revelador* de las fracturas inherentes a la sociedad argentina contemporánea, incluso en este espacio compartido que es la gran urbe, La Plata, vista como una ampliación de la capital Buenos Aires. Como de paso, la película también indaga ciertos estereotipos acerca del tema del crecimiento de la inseguridad, de los nuevos peligros generados por la explosión de la urbanización no controlada y de la mezcla de sectores de la población que antes vivían de forma separada, temas de los que saca ventaja, a nivel político, cierto populismo característico de las sociedades desarrolladas de principios del siglo XXI.

2.1 Una serie de conflictos: variaciones fantásticas sobre el otro

El banal conflicto de vecinos cobra rápidamente significados múltiples y complejos, y subsume una serie de conflictos de mayor alcance simbólico, entre los cuales están el conflicto de clases sociales, el cultural y el político e ideológico. Veámoslos:

- un conflicto de clase: entre un diseñador rico, elegante y culto, que vive en una casa excepcional, bañada en una luz enceguedora (diseñador con el que tiende a identificarse el espectador, por adoptar la cámara las más de las veces el punto de vista de éste); y un hombre común y co-

disciplina Teatro: Quinquenio 1999–2003 y en 2014 el Konex de Platino en la disciplina Teatro: Quinquenio 2009–2013, otorgados por la Fundación Konex. También ha sido premiado con el Tirso de Molina (España), Casa de las Américas (Cuba), en tres ocasiones con el Premio Ubu (Italia), Premio Nacional de la Argentina, Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, en varias ocasiones los Premios ACE, Trinidad Guevara, Florencio Sánchez, entre otros”, https://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Spregelburd, consultado el 22 de febrero de 2016.

⁷ Daniel Aráoz (nacido en 1962) fue, entre otros papeles, actor para el noticiero cómico de televisión *La noticia rebelde*, y para los programas *El mundo de Antonio Gasalla*, *De la cabeza*, *Rebelde sin pausa*, *Club social y deportivo*, *Cara y ceca*, *La barra de la tele*, *Por el nombre de Dios*, *Café Fashion*, *22, el loco*, *099 Central*, *Durmiendo con mi jefe*, etc.



Fig. 3: La casa perfecta de Leonardo Kachanovsky

rriente, brutal, que vive detrás del muro, en una casa banal y fea (que no da a la misma calle). Es lo que subraya el título de la película, que no le da más identidad a Víctor que la de su condición de vecino anónimo, de *man next door* (como reza el título de la película en inglés), para referir la banalidad absoluta del (vecino) que vive al lado de nosotros, y que aparece nada más abrirse la puerta de la casa vecina, pero al que a veces desconocemos por completo (e incluso al que no queremos siquiera conocer).

- un conflicto cultural: entre Leonardo, el diseñador culto y viajado, que vive en la casa del arquitecto suizo-francés Le Corbusier, cuya silla fue premiada en Estocolmo, quien conoció un gran éxito en la Feria del diseño de Milán, evoca con su hija los *souvenirs* traídos del MoMA de Nueva York, etc., por un lado; y Víctor que solo sale de la ciudad para ir al campo a cazar, por el otro. De hecho, la onomástica también es reveladora: Kachanovsky suena a elegancia aristocrática muy *mitteleuropa*, mientras que Chubello connota cierta ordinariéz.

Marcela Barbaro observa la inserción casi mimética del diseñador Leonardo en su casa perfecta:

La coherencia estilística de su entorno muestra todo milimétricamente acomodado y combinado, cada plano y encuadre registran a Leonardo mimetizado con las formas plásticas y frías del decorado. (...) La casa, sus espacios y los objetos parecen tomados y mirados como si fuesen parte de una maqueta, en grandes dimensiones, tal vez, las mismas que diseñaría el personaje. Un ser

que parece una extensión de esa casa, un diseño mismo. Alguien tan preso de la imagen como de lo que construye.⁸

- un conflicto político o ideológico: entre Leonardo, educado, culto, progresista, que, según parece, tiene un compromiso a favor de los pueblos indígenas (que, además, por modestia, aunque sea falsa, no quiere mencionar en el sitio web personal que está construyendo con sus asistentes) y Víctor, el bruto xenófobo que no quiere tomar una copa con Leonardo en el bar de la esquina porque “*éste está lleno de negros*” (sic).

Esto se observa también en un elemento del decorado de la casa, que se encuentra en el cuarto de la hija de Leonardo: un retrato del Che, revisitado en blanco y rojo, a la moda del Pop Art y de las famosas series o serigrafías de Andy Warhol, cuadro que afirma a la vez un seudo compromiso político (¡nada menos que la revolución!) y una apuesta cultural de altísimo nivel (tanto más cuanto que es perfectamente asumida por una chica muy joven).

En todo caso, la casa Curutchet, en este sentido, funge como espacio único de desarrollo de la acción dramática, verdadera “unidad de lugar” como en las tragedias clásicas. Y es, al mismo tiempo, algo así como un *revelador* o un *detonador* que permite indagar las abruptas tensiones que resquebrajan la sociedad argentina contemporánea, especialmente las que se dejan ver a raíz del auge del kirchnerismo, donde las clases bajas, o media-bajas, aspiran de repente a una *visibilización* cada vez mayor. En este sentido, el cine de Cohn y Duprat no es tan solo una apuesta estética de alto nivel (de la que es claro ejemplo la elección de la Casa Curutchet), sino un medio de investigación de la realidad social y política argentina en la época de Cristina Fernández de Kirchner (nacida en la Plata en 1953... como la Casa Curutchet), presidenta de Argentina de 2007 a 2015.

De allí que la “Casa Curutchet” funcione como una perfecta *mise en abyme* del valor y de la función que se le confiere a una creación artística (trátase de una famosa casa de arquitecto... o, claro, de un filme). De allí también que la arquitectura sirva de enfoque privilegiado para interrogar los fundamentos

⁸ Barbaro, “El miedo a mirar”. El crítico Thomas Sotinel apunta: “Cohn y Duprat disecan en cada plano la materia cultural que constituye el hogar de Leonardo. Disponen para ello de un formidable decorador. Las líneas puras y frías de la casa Curutchet dibujan perfectamente la existencia a la que aspira el diseñador, eficaz, racional, justificada por el éxito estético”, Th. Sotinel, “L’homme d’à côté : le bobo, la brute et Le Corbusier” (la traducción es nuestra), *Le Monde*, 3 de mayo de 2011, consultado el 22 de febrero de 2016, www.lemonde.fr/cinema/article/2011/05/03/l-homme-d-a-cote-le-bobo-la-brute-et-le-corbusier_1516212_3476.html.

y las características de un contexto político, económico y social dado, como se observará dos años después con otra película argentina que le da también un papel esencial a la reflexión sobre la arquitectura: *MEDIANERAS* (2011) de Gustavo Taretto, con el monólogo inicial tan deprimente del personaje de Martín sobre el caso de Buenos Aires como fracaso urbanístico y el personaje de la arquitecta Mariana?

Para matizar un poco esta primera serie de antítesis que hemos recalado entre los dos protagonistas (Víctor/Leonardo), habría que añadir, sin embargo, que, conforme avanza la película, nos damos cuenta de que la ventana que abre Víctor en el muro, más que una simple ventana, es una brecha que, de repente, le da una *visibilidad* y una presencia *corpórea* a todo un sector de la población (la clase baja) que los miembros de la clase alta (como son Leonardo Kachanovsky y su familia) ignoran totalmente, porque viven protegidos (o reclusos) en su mundo de privilegios y de lujo, por abierto que sea (o, digamos, parezca) en este caso arquitectónico tan peculiar que es el de la Casa Curutchet.

Y no es casual si Leonardo, a su vez, vive una paradoja: oscila entre el goce narcisista que experimenta viviendo en una casa tan abierta y tan luminosa y su deseo de cerrarla y de protegerse del vulgo y de las agresiones, como se nota en un diálogo con el agente de seguridad que le sugiere poner rejas (lo que Leonardo se negará a hacer, por supuesto, para no destruir la coherencia arquitectónica de la casa). Como se verá después, esta cuestión de la seguridad tendrá una importancia mayúscula para el desenlace de la película, con la instalación de un “botón de pánico”.

Por lo tanto, la primera aparición del (antes invisible) Víctor, en el boquete, es a la vez como el nacimiento del *otro* (un gallito... o, más amenazador, un buitro que sale lentamente de la cáscara de un huevo) y algo así como la aparición fantástica de un *alien*. Escribe al respecto Marcela Barbaro con toda razón:

Nada más gráfico y simbólico que la elección del plano fijo, donde Víctor asoma su cabeza, desde una abertura cuasi vaginal. Del otro lado, en esa otra vida opuesta a la suya, está Leonardo, que no lo esperaba con los brazos abiertos, precisamente.¹⁰

⁹ Véase al respecto el capítulo “Buenos Aires : empilements et stagnations” en Thomas Messias, *Le nouveau cinéma argentin* (Levallois-Péret: Playlist Society, 2015), 55–70, y especialmente sobre “Medianeras” (2011), 57–60.

¹⁰ Barbaro, “El miedo a mirar”. Sobre el conflicto entre los dos vecinos, léase también el breve análisis de *EL HOMBRE DE AL LADO* en Messias, *Le nouveau cinéma argentin*, 60–1.



Fig. 4: Aparición de Víctor en el boquete

A partir de esta aparición, Víctor viene a *perturbar* el espacio tan obsesiva y maniáticamente pensado y organizado por Leonardo y su esposa (no por azar, ella, profesora de yoga), y crea inestabilidad nerviosa tanto en la pareja como en el espectador.

En un contexto tan urbano y elegante, suena por lo tanto bastante amenazador que Víctor cace él mismo el jabalí que prepara en escabeche (cuya receta dictará el propio Víctor, *post mortem*, en voz en off, cuando desfilen los créditos al final de la película). En clave burlona, Víctor encarna, por lo tanto, la *irrupción* de la animalidad reprimida en la urbanidad superlativa de la Casa Curutchet de la ciudad de La Plata.

2.2 La dimensión antropológica: naturaleza/cultura

Una serie de detalles complementarios muestran que estos tres conflictos (social, cultural y político) ejemplifican de forma patente una oposición fundamental entre Naturaleza y Cultura. Muy significativamente, Víctor se caracteriza por su cuerpo macizo, una gran fuerza vital, cierta dosis de brutalidad y de salvajismo (como lo muestra primero la fuerza brutal con que perfora la pared que lo separa de su vecino; el hecho de que sea cazador, etc.); y Leonardo por su cuerpo fino y delgado, sus gafas de diseño, y su forma suave y elegante de moverse en su casa y en la vida.

La dicotomía conflictiva entre Naturaleza y Cultura se nota también en los comportamientos sexuales de los dos protagonistas principales: Leonardo ha invertido hasta la caricatura el campo del intelecto y de la cultura, y, conforme va creciendo la tensión con el vecino, aunque se le vea en varias



Fig. 5: El pollo decapitado

ocasiones en la cama con su esposa, nunca tiene relaciones sexuales con ella (es decir que conoce un estado de *aphanisis* o pérdida de la sexualidad). De hecho, se nota la creciente incomunicación que impera en su relación matrimonial, la frustración sexual (se queja en algún momento de “no coger desde hace meses”) y el papel de dominado que desempeña en sus relaciones con las dos mujeres de su casa (tanto con su esposa, a la que miente constantemente, como lo haría un niño con su mamá; como con su hija, con la que nunca logra establecer un diálogo, y que siempre tiene sus audífonos puestos para evitar cualquier contacto con él).

De hecho, podríamos decir que hay dos pollos decapitados en esta casa, el inofensivo pollo que cocina Leonardo (que seguramente habrá comprado y no matado con sus propias manos), y el propio Leonardo. (Por lo contrario, recordemos que Víctor es un cazador, y caza y cocina jabalí).

En cambio, Víctor es, ante todo, cuerpo y acción: su potencia varonil y sexual se nota en una escena nocturna en la que, delante de la famosa ventana abierta (la que da a la casa de Leonardo), en clave exhibicionista, está a punto de “coger” a una hermosa mujer desnuda ante los ojos, entre admirados y envidiosos, de Leonardo y su esposa, condenados a su condición de meros espectadores de la potencia sexual del otro (00:56).

Esta abismación o *mise en abyme*, o sea un dispositivo formal que propone una función teatral o cinematográfica dentro de la misma película, y un complejo juego actor/espectador, o exhibicionista/*voyeur*, como en la famosa película REAR WINDOW (LA VENTANA INDISCRETA, 1953–1954), de Alfred Hitch-



Fig. 6: El teatro “new burlesque” de Víctor

cock. Como se sabe, en esta metapelícula sobre el espectáculo y voyeurismo, abundan las alusiones sexuales (por ser los departamentos de enfrente del de James Stewart y Grace Kelly variaciones irónicas o trágicas sobre el tema de la sexualidad y del matrimonio¹¹), y observamos que REAR WINDOW se estrenó en 1954, un año después de la casa Curutchet de Le Corbusier.

Significativamente, también Víctor está dispuesto a jugar un rol muy activo con las dos mujeres de la casa: así, no en vano le propone a Leonardo tratar de convencer a su mujer de la utilidad de la ventana (como muestra de una posible solidaridad varonil); y sobre todo, no por azar logra Víctor establecer un contacto –también muy sexualmente orientado y connotado– con la propia hija de Leonardo, mediante un pequeño teatro de marionetas, en forma de *lap dance*, que hace de forma sugestiva con... sus gruesos dedos, para divertirla pero también para despertar deseo sexual en ella.

Asimismo, a nivel simbólico, en la pareja conflictiva que los dos hombres (Leonardo/Víctor) llegan a conformar –que oscila constantemente entre atracción y repulsión, fascinación y rechazo, y, claro, amor y odio–, en términos homosexuales, Víctor sería el dominador varonil (activo) y Leonardo el dominado afeminado (pasivo). Según Thomas Sotinel, el crítico de *Le Monde*:

El conflicto entre el hombre de la casa y el hombre de la calle se convierte poco a poco en una fascinación turbia, unilateral. Víctor ejerce un dominio casi

¹¹ Léase, por ejemplo, al respecto: François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut* ou *Le cinéma selon Alfred Hitchcock* (Paris: Robert Laffont, 1966). Para la versión en español, consultar *Hitchcock/Truffaut*, edición definitiva (Madrid: Alcal, 1991), 174 y ss.



Fig. 7: Una relación ambigua entre los dos hombres

erótico sobre Leonardo, que se debate entre su deseo de parecerse –aunque solo fuera por un instante– a ese hombre que solo vive al compás de sus pulsiones, y las reglas que le impone su propia vida social y conyugal.¹²

En realidad, no podemos descartar del todo la hipótesis según la cual la fascinación es mutua, siendo Leonardo partícipe de un mundo que le es por ahora vedado a hombres como Víctor. De allí lo que le dice Víctor a Leonardo en la intimidad de su furgoneta desvencijada: “Bueno mira, Leonardo, yo te quiero, y te respeto, como vecino y como persona”. O después, piénsese en el famoso monólogo nocturno del mismo, en el que amenaza al diseñador (y que se parece a una escena de furia del mismísimo Robert de Niro): “Al que se mete con mi tío Carlos le como los huevos, esté donde esté, sea quien sea” (sic). Una escena que es como el clímax erótico-agresivo de esta relación de dominación/sumisión que se desarrolla paulatinamente entre los dos hombres.

A través del prisma (o del reflejo) que le proporciona Víctor a su elegante vecino, y detrás de su éxito aparente, Leonardo aparece como un pobre fracasado: como esposo, como padre y como amigo, ya que desprecia la amistad que le ofrece generosamente su vecino.

El conflicto simbólico entre Naturaleza y Cultura que ejemplifica el conflicto de vecinos entre Leonardo y Víctor se desliza, poco a poco, hacia un conflicto entre civilización y barbarie, de larga tradición en la cultura y la lite-

ratura argentinas (desde *Facundo: civilización y barbarie*, de 1845, de Domingo Faustino Sarmiento), que el filme, a su vez, se propone ilustrar e indagar.

Si Leonardo encarna la cultura y el arte (como lo sugiere su nombre, que comparte con uno de los mayores genios del renacimiento, Leonardo da Vinci, que fue a la vez pintor, escritor, filósofo, pero también inventor, científico, y sobre todo arquitecto, ingeniero, urbanista como Le Corbusier), es decir, la civilización, en su dimensión más sofisticada; Víctor, en cambio, encarna la fuerza brutal, las pulsiones violentas y la amenaza latente (pero permanente) de la resolución del conflicto mediante el uso de la violencia, es decir, el regreso a la fuerza de los orígenes y a la barbarie.

En todo caso, en un país como Argentina, que conoció una feroz dictadura militar (1976–1983), esta oposición civilización/barbarie supone un trasfondo histórico y político latente que, para esquematizar, incita al espectador a identificar a Leonardo como un intelectual de izquierdas (heredero de la cultura progresista de los revolucionarios exiliados y solidario con los pueblos indígenas, aunque ya vendido al mercado) y a Víctor como un ser bruto, grosero y racista (heredero del sector pobre de la población argentina que pudo ser, en algún momento, cómplice de la dictadura). Una *identificación*, por cierto, totalmente abusiva que, al final de cuentas, tiende a poner en tela de juicio los propios prejuicios del espectador.

Por ello, el filme juega con las expectativas del espectador y con ciertos tópicos exitosos del cine fantástico o de horror, especialmente con dos modalidades distintas, o dos esquemas bastante trillados:

1. bajo las apariencias más banales, un vecino ordinario se revela de repente un asesino serial o un peligroso psicópata que quiere acabar con la vida de los protagonistas. En varias ocasiones, Víctor repite “no soy ningún psicópata, yo no me voy a poner a mirar lo que están haciendo en tu casa (...) somos todos gente laboradora, gente... de bien”, lo que precisamente no es nada tranquilizador...
2. una casa, incluso grande y elegante, se vuelve lugar amenazante debido a ruidos extraños o a presencias fantasmales.

En el primer caso, el del conflicto de vecinos (o de la convivencia con uno o varios vecinos inquietantes), piénsese por ejemplo en *ROSEMARY'S BABY* (Roman Polanski, 1968), *LE LOCATAIRE* (EL INQUILINO, Roman Polanski, 1976), en *PACIFIC HEIGHTS* (DE REPENTE, UN EXTRAÑO, John Schlesinger, 1990), o incluso, con la figura del “intruso” amigo/enemigo, en *HARRY, UN AMI QUI VOUS VEUT DU BIEN* (HARRY, UN AMIGO QUE OS QUIERE, Dominik Moll, 2000),

¹² Sotinel, “L’homme d’à côté’: le bobo, la brute et Le Corbusier”.

es decir, una serie de películas que se inscriben en la tradición del “home invasion movie”, subgénero bastante conocido del cine fantástico o de terror.

En el segundo caso, piénsese en “La caída de la Casa Usher” (1839) de Edgar Allan Poe o, por supuesto, en el cuento “Casa tomada” (1946) de Julio Cortázar (recogido en el volumen *Bestiario*, 1951), o, ya en el cine, en la rica mansión de REBECCA (1940, inspirada en la novela epónima, de 1938, de Daphne du Maurier) y en la casa de PSYCHO (1960), para tomar dos ejemplos hitchcockianos canónicos, o también en THE HAUNTING (1963), de Robert Wise.

Confiesan los propios directores:

Rodar en la Maison Curutchet fue perfecto porque acentuaba el conflicto entre los vecinos. Hemos querido hacer un personaje en sí mismo, y no un simple decorado. Hay muchas escenas en las que la casa aparece sola, sin personajes. La plasticidad, la luz y la cualidad del espacio de esta casa, ¡son infernales!¹³

3. Del otro lado del muro, del otro lado de las apariencias

Como lo vamos a ver ahora, este boquete abierto en la pared por Víctor se convierte poco a poco en una brecha abierta en un muro de certidumbres sociales, estéticas y éticas.

3.1 La perspectiva artística

Víctor es, en efecto, un ser mucho más complejo de lo que aparentaba simplemente a primera vista. Tiene, como mínimo, una doble relación, estrecha y directa, con el arte.

Víctor es primero un escultor, ya que se descubre que tiene esculturas bastante monumentales, que pueden parecer feas a primera vista, y que el espectador –en solidaridad estética tácita con Leonardo– tiende a desechar por su mal gusto. Una de ellas representa el Origen, es decir, en palabras del artista, “está inspirada en mi madre, es un útero, una vagina, es una concha” (sic).

En realidad estas esculturas también se parecen al *arte bruto*, realizado por autodidactas o artistas *naïfs*, como Joseph Ferdinand Cheval (1836–1924), conocido como el “facteur Cheval” (el cartero Cheval), para tomar el ejemplo de otro arquitecto francés que dedicó treinta años de su vida a la edificación de su “Palacio ideal” en Hauterives (Drôme, Francia).

En este sentido, los directores retoman aquí, prolongándola, la reflexión ya iniciada en su primera película, EL ARTISTA (2008), sátira divertida y feroz de los medios del arte contemporáneo, en la que, a partir de la llegada de un

¹³ “Anécdotas sobre ‘El hombre de al lado’ y de su rodaje.”



Fig. 8: Leonardo escéptico frente a la obra de Víctor

intruso o de un *usurpador*, se revela la impostura del pretendido “artista”¹⁴. En EL HOMBRE DE AL LADO, Leonardo y un amigo suyo quedan ridiculizados en una escena en la que escuchan música experimental y analizan como parte de ella los golpes... que da en realidad en la pared vecina el propio Víctor como consecuencia de la “reforma” que emprende.

En segundo lugar, Víctor es, además, artista, si se considera que es escenógrafo o marionetista, por las funciones que organiza (a escondidas de Leonardo) en este doble escenario rectangular conformado:

1. por la ventana (que ya sugiere una alusión a REAR WINDOW, como ya vimos);
2. y por un tablado de cartón en el que Víctor mueve lascivamente sus dedos, como si fueran una bailadora de *lap dance* (véase 1:02'10)... un espectáculo a la vez muy obscuro y muy divertido (por no decir vanguardista), en algo parecido a la boga del *new burlesque*, que se ha puesto muy de moda en los círculos intelectuales y *underground* desde hace algunos años, a raíz de su despegue en los 90. Una boga que asume en realidad una posición crítica, desde el feminismo y las luchas *gender*, contra el machismo y el patriarcado.

En este sentido, el verdadero artista, sincero y desinteresado, es el hombre bruto (Víctor), que obsequia una de sus esculturas a su vecino; y no el culto diseñador de moda (Leonardo), que es un hombre vendido al mercado, que no quiere que los interesados en la obra de Le Corbusier visiten su casa, obra

¹⁴ Véase el breve análisis de *El artista* en Messias, *Le nouveau cinéma argentin*, 61–2.



Fig. 9: Cuadrado negro sobre fondo blanco... (y la cabeza de Víctor saliendo de la pared como la de un pollito que rompe su cáscara)

de arte ya privatizada para el uso de un puñado de privilegiados (él, su familia y sus escasos amigos). A pesar de ello, por haberse hecho amante de una amiga de la esposa de Leonardo, Víctor logrará acudir como invitado a una fiesta organizada por los dueños de la casa Curutchet y bailará de forma muy desenfadada en ella, logrando incluso convertirse en uno de los reyes de la fiesta, como plasmación simbólica de la visibilización triunfante de algunos sectores de la población en el marco del kirchnerismo de Cristina Fernández de Kirchner (2007–2015).

Es más: los largos planos fijos que muestran primero la superficie del muro, luego el boquete, después el marco de la ventana, con o sin cubierta de lona, revelan también inesperadamente la dimensión artística y plástica (sea voluntaria o no) de las obras realizadas por Víctor, que hacen pensar tanto en las vanguardias cubistas y suprematistas, tipo Kasimir Malévich (1878–1935, ¡cuadrado negro sobre fondo blanco!), o incluso Jackson Pollock (1912–1956), como en el juego de las materias en los cuadros de Antoni Tàpies (1923–2012).

Por fin, ya desde el primer encuentro, Víctor logra expresar con una sencillez muy poética, por no decir filosófica, y en clave hedonista, su deseo elemental que es el de gozar de más luz en su modesta casa: “necesito un cachito de luz, atrapar unos rayitos de sol”. Una declaración que recuerda la famosa frase que Diógenes de Sínope le espeta a Alejandro Magno (Y de hecho, como Diógenes, también podría decirle Víctor a Leonardo que “busca un (verdadero) hombre”, en latín *hominem quaero*).

3.2 La perspectiva ideológica

Es más: si bien el boquete y luego la ventana constituyen un auténtico atentado contra el buen gusto y la perfección de la casa ideada por Le Corbusier, no en vano habla Víctor de “reforma” para referirse a la remodelación de su casa; mientras que Leonardo encarna, por el contrario, una figura de “conservador” rígido, que no quiere que la menor modificación intervenga en el entorno de la casa y que privatiza un objeto de arte que suscita tanto interés en el público para su uso personal y exclusivo (siempre hay gente delante de su casa).

Asimismo, si bien Leonardo reclama siempre, en su conflicto con el vecino, la legitimidad de la Ley (y el uso de la Ley para imponer un orden), Víctor en cambio siempre aboga por el diálogo y la negociación, la discusión con un mate o una cerveza, a los que se niega tajantemente Leonardo, que siempre pretende estar muy ocupado (aunque esté durmiendo la siesta en su despacho).

Así que, si Víctor es un artista disimulado, Leonardo, en cambio, es un tirano o un dictador en potencia que habla... un alemán perfecto. Débil con los más poderosos (el propio Víctor), se revela en cambio agresivo y humillante con los más débiles: un equipo de periodistas que vienen a entrevistarle en su casa (a los que acaba por echarlos a la calle); o los estudiantes de diseño que vienen a su casa para enseñarle sus maquetas de muebles (a quienes trata con absoluto desprecio). Asimismo, desde su soberbia de hombre en el candelero, trata de seducir a una estudiante cuando su esposa está ausente (y la insulta cuando ella se niega a acostarse con él), etc.

Es más: lo mismo podría decirse de Le Corbusier (1887–1965), el arquitecto de la famosa Casa Curutchet, que detrás de la cara solar del arquitecto genial esconde una cara oscura de urbanista totalitario y fascista. No en vano se armó nuevamente una gran polémica en Francia, cuando la reciente inauguración de la exposición Le Corbusier en el Centre Georges Pompidou (Beaubourg), por haber ocultado los comisarios en ella la cara inquietante del genial arquitecto... En el filme, también la Casa Curutchet acaba, pues, por revelar su cara oscura y la violencia conceptual que esconde más allá de su aparente transparencia y de su envidiable luminosidad.

Con motivo del cincuentenario de la muerte de Le Corbusier, que falleció en 1965, acaban de publicarse dos libros que echan una luz cruda sobre los fundamentos ideológicos repugnantes de su teoría del urbanismo: *Un Corbusier* de François Chaslin (Paris: Le Seuil, 2015); y *Le Corbusier, un fascisme*

français de Xavier de Jarcy (Paris: Albin Michel, 2015). En el periódico francés *Libération*, el escritor Benoît Peeters escribe:

La tentación fascista no fue para Le Corbusier una simple señal de oportunismo: sus relaciones con los ideólogos de la derecha nacionalista duraron décadas y marcaron profundamente su pensamiento urbanístico. Podría decirse que Le Corbusier fue a la arquitectura lo que Martin Heidegger, su contemporáneo casi exacto, a la filosofía: un gigante extraviado.¹⁵

Su concepción del urbanismo delata sin ambigüedad su visión clasista de la sociedad:

Clasificación, jerarquía, dignidad son para él valores supremos. Inspirados en las tomas aéreas, las perspectivas que traza reducen los hombres a siluetas intercambiables. Campeón del orden, afirma que el animal humano es como la abeja, un constructor de células geométricas.¹⁶

Mucho peor, en los años 30, Le Corbusier les propone su ayuda a Stalin y a Mussolini, quienes se niegan a contratarlo. Después, cuando la derrota de Francia en junio de 1940, Le Corbusier se alegra del gran movimiento de “limpieza” que se está preparando: “El dinero, los judíos (en parte responsables), la masonería, todo sufrirá la ley justa. Esas fortalezas vergonzosas serán demanteladas. Lo dominaban todo” (citado por Benoît Peeters). El tono de sus cartas es más abyecto aun: “Estamos entre las manos de un vencedor y su actitud podría ser aplastante. Si el mercado es sincero, Hitler puede rematar su vida con una obra grandiosa: la planificación urbanística de Europa” (ibid.). Le Corbusier se junta con el gobierno colaboracionista de Pétain ya desde el final del año 40. Nombrado pronto consejero de gobierno para el urbanismo, dispone de su propio despacho en el hotel Carlton y empieza a escribir su ensayo *El urbanismo de la Revolución Nacional*.

EL HOMBRE DE AL LADO es, pues, una película dinámica, fluctuante, en la que los papeles y las situaciones se invierten constantemente sin que el espectador pueda prever cómo va a terminar. El desenlace es trágico, ya que nos muestra cómo Víctor, testigo de una agresión de la que es víctima Lola, la hija de Leonardo, interviene para protegerla y muere como un auténtico héroe. Al final de cuentas, la ventana indeseada y tan problemática es lo que le salva la vida a la hija de Leonardo, gracias a la intervención del vecino. Más

allá de la dimensión algo caricaturesca de crítica social, la película interroga la complejidad de las relaciones humanas y de la convivencia en el medio urbano.

Con gran virtuosismo técnico y sólida ambición formal, la película entabla un diálogo visual muy fecundo con la arquitectura y le da por fin a la Casa Curutchet un protagonismo extraordinario, al tiempo que le proporciona un lugar privilegiado en el patrimonio mundial del cine, donde integra un *corpus* prestigioso con “La Villa Noailles” (1923–1925) del arquitecto Robert Mallet-Stevens en *LES MYSTÈRES DU CHÂTEAU DU DÉ* (Man Ray, 1929), “The Vandamm House” en *NORTH BY NORTHWEST* (1959) de Alfred Hitchcock (casa ficcional concebida como un homenaje al arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright), “La Villa Malaparte” (1937) del arquitecto Adalberto Libera, homenajeada por Jean-Luc Godard en su famosa película *LE MÉPRIS* (1963), con Brigitte Bardot y Michel Piccoli, o la casa de 70 Beech Street, Highland Park, en las afueras de Chicago (A. James Speyer et David Haid, 1953) en la película *FERRIS BUELLER'S DAY OFF* (John Hughes, 1986). Para terminar, hay que señalar que en 2016, es decir, siete años después del estreno de la película de Cohn y Duprat, la obra arquitectónica de Le Corbusier pasó a formar parte del Patrimonio Mundial de la UNESCO gracias a una serie de 17 obras (edificios o casas), entre las cuales está la famosa Casa Curutchet de La Plata (Argentina). Repartidas entre siete países, “estas obras maestras del genio humano también constituyen un testimonio de la internacionalización de la arquitectura a escala planetaria” (UNESCO), de modo que la reciente decisión de la UNESCO ha contribuido a que la genial película de Cohn y Duprat tenga un mayor alcance a nivel internacional y que, sin duda, goce de más fama para la posteridad.

¹⁵ Benoît Peeters, “Le Corbusier plus facho que fada”, *Libération – Next* (“Le Libé des écrivains”), 18 de marzo de 2015, consultado el 22 de febrero de 2016, www.next.liberation.fr/livres/2015/03/18/le-corbusier-plus-facho-que-fada_1223411 (la traducción es nuestra).

¹⁶ Peeters, “Le Corbusier plus facho que fada.”

La ira de Dios

Sobre RELATOS SALVAJES de Damián Szifrón

Gonzalo Aguilar (Buenos Aires)

RESUMEN: “La ira de Dios (sobre RELATOS SALVAJES de Damián Szifrón)” propone un debate sobre una de las películas argentinas más exitosas de todos los tiempos. En polémica con las lecturas que señalaban y cuestionaban el carácter prepolítico del film y su uso de las pasiones más bajas del público, este ensayo busca otro camino: por un lado, analizar la ira como uno de los capitales políticos más importantes y decisivos de la sociedad contemporánea. Por otro, investigar los vínculos entre la película RELATOS SALVAJES y la pospolítica en la sociedad del espectáculo.

PALABRAS CLAVE: ira; cine argentino; pospolítica; afectos y tecnología

El periodo que se inició a principios del siglo XXI con el sintagma del *retorno de la política* tuvo un momento de inflexión con las elecciones presidenciales de 2015 que es, por lo menos, paradójica: los tres candidatos con posibilidades de ser presidentes no son exponentes de este retorno, sino que más bien pertenecen a lo que se denomina pospolítica. Los tres candidatos han iniciado su carrera hacia la presidencia en un famoso programa televisivo de entretenimientos conducido por uno de los personajes más famosos de la Argentina. No me importa –o me importa menos– que el expresidente Néstor Kirchner (el responsable consensuado del retorno a la política) haya recibido en la Casa Rosada a Freddy Villarreal, caracterizado como Fernando de la Rúa, y que en 2009, en plena campaña política, haya hablado por teléfono con *Showmatch* (así se llama el programa en cuestión en el que iniciaron los tres candidatos su carrera hacia el sillón presidencial). Tampoco que, en los últimos meses, Marcelo Tinelli –él es el conductor al que me referí anteriormente– haya visitado la Casa Rosada en numerosas ocasiones con el objetivo de convertirse en presidente de la AFA (Asociación del Fútbol Argentino) porque, como es sabido por todos, fútbol y política se retroalimentan mutuamente (de los tres candidatos, uno se hizo célebre como motonauta en una categoría hasta entonces desconocida, otro se destacó como dirigente de un club de fútbol menor del conurbano y el otro fue presidente del club

de fútbol más importante del mundo). Más que ese anecdótico que exhibe las necesidades de los políticos de pasar por los medios masivos, en lo que a menudo se asemeja a una rendición a sus esplendores, me interesa destacar el papel del espectáculo y aún de la ficción –muchos llegan a afirmar, tal vez erróneamente, que la imitación de de la Rúa no fue ajena a su posterior ruina política– en la lucha política. Como decía Serge Daney, en la presentación de la revista *Traffic* en 1992, “hay una maquinaria menos amplia que es el cine, muy condensada y poderosa, y una maquinaria más amplia que es la imagen en general”.¹ Aunque reconozco el carácter condensado y poderoso que Daney le atribuye a la imagen cinematográfica, me veo tentado a señalar que desde los noventa a la actualidad, la imagen de la maquinaria del espectáculo ha adquirido cada vez más poder, y seguramente menos densidad, pero no por eso menos eficacia. Y que los críticos de cine, cuando pensamos la política, o tendemos a darle al cine un poder mayor del que tiene o ignoramos –en las argumentaciones, no en el conocimiento de los hechos– que el film ha dejado de pertenecer exclusivamente a la sala para dispersarse por una serie múltiple de dispositivos de la imagen desde la TV a internet, desde el cable a los diferentes tipos de publicidad. La pregunta que me hago es, si en la era pospolítica, tenemos las herramientas críticas para pensar lo político en las imágenes del espectáculo.

El mayor éxito en la taquilla del cine argentino de todos los tiempos, me refiero obviamente a *RELATOS SALVAJES*, en su mezcla de retrato social y espectáculo ha desconcertado a los críticos sobre todo cuando han tratado de extraer de él, como es habitual en la Argentina, lecciones políticas. La crítica periodística fue muy favorable y casi unánime en los elogios del film, pero deslizó que su moral era endeble. Impresionados por su efectividad, se abstuvieron de sacar consecuencias ideológicas salvo el crítico de cine Quintín que afirmó, sin mayores pruebas, que “se trata de la gran película sobre la lucha de clases en la Argentina del kirchnerismo”.² En su texto se desliza, demasiado rápidamente, de los enfrentamientos entre miembros de diferentes clases (algo que abunda en el film) a un sintagma tan cargado de sentido histórico y teórico como “lucha de clases”.

A medida que uno se aleja de los grandes medios y de los críticos más ligados al periodismo, las objeciones comienzan a aparecer hasta llegar a la producción proveniente de la academia o de la crítica de investigación donde

¹ Serge Daney, *Cine, arte del presente* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004), 283.

² Quintín, “De la tranquilidad a la guerra”, publicada en *Perfil*, 31 de agosto de 2014.

las sospechas se multiplican. Los elogios son, en realidad, concesiones; y los análisis, denuestos. El imperativo por leer la película políticamente aparece una y otra vez, y algunos significantes logran explicitar una impresión que es compartida por muchos: la película es *reaccionaria* (es lo que afirma por ejemplo Nicolás Prividera, aunque es una objeción que desliza también el diario *La Nación*³). Según casi todas las opiniones, la película es reaccionaria, básicamente, porque no creé en los mecanismos institucionales, ni en las acciones deliberadas y racionales para cambiar las situaciones y apuesta por las soluciones privadas o personales a la vez que celebra las pasiones sin control. Sitios como *Hacerse la crítica* (en el que escriben Gustavo Gros, Ignacio Izaguirre, Marcos Vieytes, Pablo Ventura, Luciano Alonso) destrozaron el film y lo exhibieron como un producto deleznable (una de las críticas tiene como título –pido disculpas por la grosería– “Una película de mierda”). En la revista *Estado crítico*, que editaba la Biblioteca Nacional, se llama a abandonar “la posición adorniana de demonizar de manera absoluta la industria cultural” –impactados sin duda por la buena recepción que tuvo el film en Cannes– pero las críticas (escritas por Horacio Bernades, David Oubiña, Ana Wortman, Alejandro Grimson, Eduardo Blaustein, Horacio González y Marcos Meyer) son igual de feroces, con la excepción del lúcido aporte de Horacio González.

En líneas generales, la crítica presenta tres argumentos fundamentales: en primer lugar, se sostiene que *RELATOS SALVAJES* en vez de señalar salidas, explota y celebra las pasiones más bajas, principalmente la venganza. “La venganza –escribe el crítico Roger Koza– articula simbólicamente todo el film”. El segundo argumento explica el éxito de la película por la *catarsis* que provoca en un público ávido de justicia pero sin los medios institucionales para lograrla y que se satisface con la justicia por mano propia. El tercer argumento se deriva de ambas observaciones: al poner la resolución dramática en la llamada “justicia por mano propia” o en los descargos más crueles y cruentos, *RELATOS SALVAJES* rechaza toda solución política (o estético-política) para recaer en lo que la revista *Estado crítico* llama *prepolítica*, reproche conocido que remite tanto a Weber y a la racionalidad de la esfera política como a Hobsbawm y su consideración de la venganza de los bandidos como

³ Diego Batlle escribió en el diario *La Nación*: “La polémica, inevitable, tendrá que ver con la ideología y el tono del retrato de una sociedad en descomposición. A nivel artístico, el resultado es apabullante, fascinante y demoledor”. Y Roger Koza, en su blog *Con los ojos abiertos*: “un film de género, como si esa presunta filiación habilitara una suspensión moral y política de la estética”. Todas estas reseñas de la película pueden leerse en www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/relatos-salvajes.

expresión de una violencia caótica que no se encuentra organizada con fines revolucionarios.

Para respaldar sus argumentos, las críticas presentan diversos análisis, pero es curioso cómo algunos ejemplos se repiten casi invariablemente, lo que habla más que de la película de un síntoma de su lectura. Una, particularmente, es indicativa de lo que se entiende por política: en el capítulo más comentado de la película, un personaje se rebela contra un sistema de tránsito absurdo implementado por el Estado poniendo una bomba. Celebrado por sus conciudadanos en la red, uno de los mensajes en twitter dice: “poné una bomba en la AFIP”. En el cine, el público suele festejar la ocurrencia. Es una de las pocas referencias concretas del film al contexto y sirve para que los críticos cuestionen su sentido político: Martín Kohan escribe una columna en *Perfil* indignándose con las risas del público, David Oubiña señala que “lo verdaderamente heroico sería que el ingeniero “Bombita” ganara un juicio contra el Sistema de Tránsito en vez de sembrar la playa de estacionamiento con explosivos” y, finalmente, Nicolás Prividera dice que “las “bombitas” de Szifrón van dirigidas solo al Estado”.⁴ De las escasas menciones al contexto que hace el film ésta no es la única, el capítulo “La propuesta” transcurre en la casa de un millonario que vive en “San Isidro” y que para salvar a su hijo extorsiona a su jardinero, quien finalmente termina muerto por los mazazos de un pariente de una víctima de tránsito, de manera que –en este caso– los dardos del film se dirigen a la prepotencia de la clase más acomodada. De todos modos, la lectura del mensaje de twitter revela cómo los críticos necesitan apoyarse en una referencia para mostrar la insuficiencia política del film y lo hacen, además, desde una ciudadanía responsable. Pero esta crítica, a su vez, defiende un organismo que sostiene una estructura impositiva injusta en la Argentina y, además llevada a su extremo, los llevaría a criticar las aventuras de Robin Hood o a “Taxman” de Los Beatles.

Las tres argumentaciones (predominio narrativo-estructural de la venganza, efecto de catarsis y retorno de la prepolítica) creo que admiten algunas puntualizaciones. En primer lugar, los RELATOS SALVAJES no están estructurados por la venganza. Salvo el primero (en el que un piloto de avión sube a su vuelo con todos aquellos que lo maltrataron a lo largo de su vida para estrellarlo contra la casa de sus padres), donde la venganza adquiere su

⁴ David Oubiña, “El dudoso placer del descontrol”, *Estado crítico* 1: 31-40, aquí 35, www.bn.gov.ar/estado-critico-nro-1; Nicolás Prividera, “Relatos salvajes”, *Con los ojos abiertos*, reproducida en www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/relatos-salvajes/critica/nicolas-prividera.

esplendor clásico (es calculadora, destruye al otro y –como decía una famosa novela– se “come fría”), en todos los demás capítulos no está la temporalidad diferida de la venganza, sino que los personajes derivan en la furia y en la ira. Los personajes se embarcan en una destrucción del otro que suele ser repentina: las dueñas de un bar se deciden intempestivamente a matar al político que hace muchos años arruinó a una de ellas, dos automovilistas se enfrentan a los golpes con ensañamiento y sin medir las consecuencias, Bombita golpea con un matafuegos una casilla oficial sin darse cuenta de que eso le hará perder el trabajo y hasta la tenencia de su hija, una novia aunque promete venganza se arroja con furia contra su flamante marido en plena fiesta de casamiento ocasionando destrozos sin retorno. En todos los casos, las reacciones de los personajes implican la destrucción de sí mismos. Si la venganza supone la satisfacción del vengador, en estos relatos provoca su destrucción: aún en el primero, en el que la estupidez hace que el piloto tampoco se salve. La venganza –con su paciencia, su capacidad comunicativa y, como sostiene Peter French, porque puede llegar a tener autoridad moral y derivar en “venganza virtuosa”– no puede retardar el carácter intempestivo de la ira.⁵ Los personajes se salen de sí, ya no miden sus intereses ni sus posibilidades, porque la ira para convertirse en venganza debería saber dilatarse en el tiempo y no es esto lo que sucede. Lo que estructura la narración de RELATOS SALVAJES no es la venganza, sino la ira.

Si en ninguno de los relatos hay satisfacción, si casi ninguno de los protagonistas sale indemne, dónde ubicar entonces la catarsis.⁶ No en los personajes que descargan su bronca, aunque tengan que terminar en la cárcel (como lo hacen los protagonistas de los capítulos “Las ratas” y “Bombita”) pero tampoco en los espectadores ... Más bien parece que la referencia no es aquí a la *Poética* de Aristóteles, sino que el término es usado en el sentido de la *descarga* de bronca acumulada. Y esta bronca acumulada está generada por el resentimiento contra los poderosos, ya que todas las historias enfrentan a débiles contra poderosos: el caudillo político que abusó de sus privilegios; el ricachón que discrimina al otro –un laburante– con injurias o –para usar el

⁵ Peter French, *The Virtues of Vengeance* (Kansas: University Press of Kansas, 2001).

⁶ En la revista digital *Estado crítico* que editaba la Biblioteca Nacional, David Oubiña escribió que “cansados del maltrato y las iniquidades, los protagonistas del film deciden que ya han tenido suficiente, que no hay negociación posible y se van a las manos. Una especie de catarsis, pero que no sirve para purificar las pasiones y que solo se despliega como el espectáculo de una aniquilación: la destrucción del otro, como si allí radicara el origen de todos los males”.

término de Judith Butler⁷– “palabras que hieren”⁸; el Estado que persigue a los ciudadanos con sus arbitrariedades; el millonario y los leguleyos que se aprovechan de los empleados y de las fallas de la justicia; el hombre que se cree poseedor de la mujer y que un engaño no significa nada. Situaciones de poder que, en sus asimetrías y reiteraciones, desembocan en una explosión salvaje. Una catarsis más bien nihilista que no excluye la destrucción del mundo por impotencia.

La consideración de la venganza como motor del relato y de la catarsis como su corolario llevan a la crítica a concluir que el éxito de RELATOS SALVAJES se debe a que sabe explotar astutamente las pasiones más bajas. Con una noción normativa de la política considerada como un acuerdo de sujetos conciente en función de un cambio, con una idea representativa y hasta pedagógica de la política en el cine, no fue raro leer que se objetara el film de acuerdo a una exigencia asumida previamente. Tanto en *Hacer la crítica* como en *Estado crítico* destrozan la película porque se queda en la *prepolítica* y ellos hablan desde la política, desde lo que creen es una ciudadanía responsable. Prepolítica y retorno de la política –en esta mirada– se presuponen entre sí: es como si el retorno de la política aportara la dimensión que a la otra le falta y a la que no accedió.

Prefiero ver esta dimensión afectiva como pospolítica. Lo íntimo, lo afectivo y lo privado que, por el espectáculo, dejaron de ser tales. Antes que hablar desde una racionalidad que dictamina el carácter prepolítico del film o de despreciarlo porque descarta el camino jurídico del derecho (inflación de lo jurídico que justamente tiene que ver con el efecto del vacío pospolítico), me gustaría ver RELATOS SALVAJES como el indicio o el síntoma de una era en la que las autonomías de las esferas de la modernidad están en crisis y las divisiones fundantes entre racionalidad y afectos, vida pública y vida privada, cálculo y pasiones, espectáculo e intimidad colapsan. Y en este aspecto, antes que indagar al film por su contenido político, reflexionar sobre cómo funciona y qué tipo de ansiedades o angustias sociales pone en escena. [Reconozco que no es una tarea fácil y que hubiera sido mucho más fácil si hubiese elegido EL ESTUDIANTE].

Lo primero que dice RELATOS SALVAJES es: acumulamos ira, pero no tememos claro los enemigos a los que debe ser dirigida. La ira ya no está en relación a una entidad trascendente (en la Antigüedad era uno de los atribu-

⁷ Judith Butler, *Excitable speech: a Politics of the Performative* (New York: Routledge, 1997).

⁸ El episodio remite a *I Vitelloni = Los inútiles* (1953) de Federico Fellini.

tos divinos) ni a un enemigo determinado claramente. Lo que baja del cielo a desatar la ira sobre los mortales no es Dios, sino un avión conducido por un pobre tipo que nunca pudo tener un grupo de pertenencia. Todos los enemigos que van apareciendo después son más o menos casuales y cuando tienen rostro –como los empleados de las grúas– son jóvenes apuestos que sólo hacen lo que corresponde: su trabajo (ellos sí son ciudadanos responsables). La falta de un enemigo que sea un particular con una pertenencia a un colectivo (sea la clase, el sexo, la religión) hace que la catarsis esté en entredicho. Sin embargo, en cada capítulo se enuncia un entramado de poder determinado que es arrastrado por la ira: los que maltratan al incapaz (hoy diríamos los que hacen *bulling*), el político que abusa de su poder, el niño bien que llama “negro resentido” al más pobre, el Estado que arma leyes para su beneficio propio y perjuicio de los ciudadanos, el millonario de San Isidro que está acostumbrado a mover a las personas como marionetas, el hombre que considera que engañar a su mujer es insignificante (engaña además a su novia judía, nada más y nada menos, con una chica que se llama Lourdes). De esta incongruencia entre la víctima casual o azarosa y la señalización de los que detentan el poder está la zona lábil de RELATOS SALVAJES.

Hace no muchos años, Peter Sloterdijk escribió un libro que tituló *Ira y tiempo*. En él señala el momento histórico de esplendor de la ira (nada menos que el inicio de *La Ilíada*) y anuncia su retorno en la contemporaneidad “contradiendo la naturaleza racional del hombre”.⁹ Y agrega: “Desde que la psique griega ha transformado las virtudes heroico-guerreras en cualidades ciudadano-burguesas” –afirma Sloterdijk–, “la ira ha ido desapareciendo paulatinamente de la lista de los carismas”.¹⁰ Pero la ira ha retornado y se presenta como un inmenso capital que las ideas o la voluntad política no siempre pueden administrar.

RELATOS SALVAJES ya desde el título señala su animalidad y destaca su poder destructivo. No sólo muestra las fuerzas de la ira, sino que las utiliza: el poder de seducción de Szifrón se basa –en buena medida– en la exactitud narrativa de las injurias, de las reacciones extremas y de los lugares comunes. RELATOS SALVAJES señala el carácter volátil de la ira, pero también su condición breve (de ahí que sean episodios), vigorosa y contingente. También destaca, por medio de unas extrañas tomas subjetivas –desde el armario en el que descansa un veneno para ratas, desde el baúl en el que se deposi-

⁹ Peter Sloterdijk, *Ira y tiempo* (Madrid: Siruela, 2010), 23.

¹⁰ Sloterdijk, *Ira y tiempo*, 22.

tan unos explosivos, desde adentro del cajero automático del que se extraen los últimos depósitos— que la ira se conecta con lo que fue acumulando cada individuo. “Cuando se trata de donaciones individuales de ira” —escribe Sloterdijk—, “el que odia se nutre en primer lugar de su propia despena”.¹¹ Breve, vigorosa, contingente e individual la ira posee fuerza política, pero también volatilidad e imprevisibilidad. Ya no nos ilusionamos con que sea una pasión a ser controlada sino que está en el medio del juego.

Pero RELATOS SALVAJES no solo se queda en el carácter destructivo de la ira: todos los episodios, salvo el primero, terminan con los personajes abrazados y en algunos casos, como en “El más fuerte”, calcinados y como si estuvieran haciendo el amor (en el último, efectivamente, terminan haciendo el amor de un modo furioso y airado entre los destrozos de la fiesta preparada con tanto tiempo de anticipación y en la que se invirtió mucho dinero). La ira que destruye al otro y al que la ejerce termina también construyendo un lazo afectivo más allá de la muerte.

Estos lazos no se recortan ni sobre la solidaridad política ni sobre la historia (la referencia a la historia que abunda en todo el cine argentino en RELATOS SALVAJES está totalmente ausente y esto creo que es lo que más molestó a la crítica). “Estamos (dice Horacio González en el número de *Estado crítico*) ante la existencia del gran conector: los medios de comunicación, televisión, celulares, el avión mismo, los tuits, en el caso del ingeniero, la interceptación telefónica de la esposa despechada y su llamado detectivesco a su ensoñada rival en la fiesta de casamiento. Los dispositivos comunicacionales son la manera en que el film nos dice que un mundo heterogéneo de individuos que matemáticamente no son pensables sino como multitudes sin rostros están todos vinculados”¹². Habría que agregar a la lista de *conectores* el iPad que lleva el político y que le muestra a la moza del bar y que le pregunta qué color queda mejor en la publicidad del candidato como si la estrategia política se redujera a elegir el amarillo o el naranja de fondo.

Los afectos y la tecnología, entonces, son los conectores que unen o separan a los personajes: no se trata de ver la justeza de la visión de la película, sino buscar o inventar alguna resolución imaginaria que será producto de una interpretación más o menos arbitraria. En el último capítulo, el del casamiento judío, la novia engañada ya al borde de la catástrofe llama a sus

¹¹ Sloterdijk, *Ira y tiempo*, 74.

¹² Horacio González, “Ensueño criminal y causal psiconalítica”, *Estado crítico* 1: 64-69, aquí 66, www.bn.gov.ar/estado-critico-nro-1.

amigas para que saquen el anillo de la torta. Comenta entonces: “qué increíble sería que el anillo fuera la realidad y que el casamiento, una ficción”. Es el novio (Ariel) el único de los personajes que logra dar vuelta la situación y, cuando ya la humillación parece no tener límites, el que reconquista a Romina retomando la ficción de la fiesta y volviéndola real. Terminan, entonces, haciendo el amor pero sin morir (el capítulo se llama, justamente, “Hasta que la muerte los separe”). Ariel —así como ella en la escena de la terraza— no actúa con la ira como si fuera el reverso de la razón, sino que trata de negociar entre ambas en el mundo de la ficción. En el “como si” que plantea la película (qué pasaría si todos le diéramos lugar a la bronca acumulada), la ficción en tanto capacidad de construir un relato la convierte en catarsis en tanto compensación del espectáculo.

Si RELATOS SALVAJES señala el eclipse del control de las pasiones, si explota la ira (y la señala como clave de la psicopolítica actual) pero también celebra la ficción, si es capaz de fascinar a millones de espectadores y a los críticos de Cannes, puede ser que sea algo más que un mero avance en la industria del entretenimiento. Tal vez no pueda extraerse mucho de política y tal vez la película tampoco se lo proponga. Pero en todo caso, la lectura crítica no pasa por amonestar o señalar sus faltas, sino por ver qué conexiones podemos hacer a partir del fenómeno que significó. La película de Sziffrón diagnostica la ira como uno de los capitales más considerables de la pospolítica (o de la sociedad del espectáculo en el que vivimos) y nos convoca, antes que a juzgarla desde una deseada ciudadanía responsable, a ver qué efectos tiene en nosotros. Enfrentarla como una ficción para experimentar las formas en las que explotan nuestras ansias en el mundo nuestro de cada día.

*Investigación y fragmentación:
perspectivas actuales y futuras
del cine argentino*

El desvío emocional frente a la memoria	339
BUENOS AIRES VICEVERSA (1996) de Alejandro Agresti Bernhard Chappuzeau	
El cine de Lisandro Alonso	355
Una guía de viaje para investigar la estética de la libertad Jörg Tüschmann	
Cine experimental argentino	369
Ocultamientos, revelaciones y continuidad Alejandra Torres	

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, “Télescopage en el inconsciente: sobre la relación entre el trauma, el concepto de historia y la literatura”, publicado en alemán: “Télescopage 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 prometidora 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 metafílmicos 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.

filmico 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).

El cine de Lisandro Alonso

Una guía de viaje para investigar la estética de la libertad

Jörg Türschmann (Viena)

RESUMEN: Los filmes de Lisandro Alonso se pueden leer como libros de viaje. Son guías que muestran a sus protagonistas en búsqueda de algo o alguien. Solo son pretextos los destinos que los filmes exponen apenas. En su lugar acompañan a los solitarios que definen un tiempo y un espacio diferencial por su relación a la cámara y al montaje. Los protagonistas se comportan como investigadores que tienen que orientarse permanentemente en un ambiente desconocido que ellos mismos marcan por su presencia. Esta autorreflexividad establece el carácter investigador del cine de Alonso en forma de una metodología y de una estética de abstinencia.

PALABRAS CLAVE: nuevo cine argentino; teoría del actor-red; road-movie; imagen-tiempo; diseño; distribución; cine de autor

Introducción

En su introducción a la teoría del actor-red intitulada *Reensamblar lo social*, el sociólogo Bruno Latour explica:

En algunos sentidos este libro semeja a una guía de viaje por un terreno que es a la vez completamente banal –no es nada más que el mundo social al que estamos acostumbrados– y completamente exótico: tendremos que aprender a bajar la velocidad con cada paso. Si a los estudiosos serios no les parece digno comparar una introducción a una ciencia con una guía de viaje, les recordamos amablemente que ‘dónde viajar’ y ‘qué es lo que vale la pena ver allí’ no es más que una manera de decir con claridad lo que generalmente se expresa con el pomposo nombre griego de ‘método’ o, aún peor, ‘metodología’.¹

¿Comparte el cine de Lisandro Alonso la ventaja de un libro de viaje “que no puede ser confundido con el territorio al que simplemente se superpone” y que “[e]stá dirigido a los profesionales como un libro práctico, que busca ayudarlos a ubicarse”?² A propósito de su carácter ‘práctico’, el cine de Lisandro

¹ Bruno Latour, *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red* (Buenos Aires: Manantial, 2008), 34–5.

² Latour, *Reensamblar lo social*, 35.

combina banalidad y exotismo, baja la velocidad del montaje, hace que sus héroes viajen aparentemente sin destino a través de paisajes desiertos, crea a actores-redes en forma de viajeros y de los medios de transporte que utilizan (barcos, camiones, caballos), y les ofrece a los cinéfilos una investigación de lo evidente: la libertad de no decir nada de nada sobre la Argentina o cualquier otra región en el mundo. Todos los paisajes ‘argentinos’ que se ven en los filmes de Alonso forman parte de una ‘metodología’ de lo ausente.

Los admiradores de Alonso no aceptarían ninguna forma de lectura metafórica. Pero si uno acepta la metáfora de la guía de viaje, se plantea la pregunta de cómo los filmes ayudan a los espectadores “a ubicarse *una vez* que están empantanados en el territorio”.³ Las siguientes páginas tratan de explicar hasta qué punto la metáfora del cine metodológico puede ser, sin embargo, una *ultima ratio* para interpretar el esfuerzo investigador que hacen los protagonistas viajeros por orden de una estética filmica que se niega a las convenciones narrativas.

Idolatría francesa

El cine de Lisandro Alonso es para muchos el ejemplo más evidente de la estética filmica del Nuevo Cine Argentino. Representa unos rasgos típicos de lo que se ve también en los filmes de otros directores. La base común del Nuevo Cine Argentino se detecta más bien en la manera en la que se muestran las imágenes y los sonidos, y no tanto en el llamado contenido de las obras que encarnan este cine.

Además, es obvio que los cinéfilos acogen este movimiento cinematográfico con gran afición por el hecho de que este se constituye por su recepción internacional. Los largometrajes de Alonso LA LIBERTAD (2001), LOS MUERTOS (2004)⁴, FANTASMA (2006), LIVERPOOL (2008) y JAUJA (2014) fueron todos presentados en Cannes. Este reconocimiento ha permitido al director continuar concibiendo nuevos proyectos e influye evidentemente en las estrategias futuras de todos los directores cuando tratan de beneficiarse de este momento.

En cuanto al aspecto de la estética, hay que insistir en el rol que desempeña la recepción francesa. El festival de Cannes es una instancia de consagración. El apoyo decisivo interviene directamente en el proceso de creación por el que pasan los directores, pero también en el trabajo de los críticos y los

organizadores de festivales en Argentina que acompañan la aparición de las películas con sus comentarios y programas. Sin exagerar, se constata que la heterogeneidad del Nuevo Cine Argentino tiene un factor unificador: la aprobación francesa.

El último plano de LA LIBERTAD

Llama por eso la atención el caso de Alonso. En 2001, su primer largometraje, LA LIBERTAD, que tiene un carácter documental y muestra un día en la vida de un leñador que vive aislado en la selva, participó en el concurso *Una cierta mirada* (*Un certain regard*). Alonso tuvo que cambiar la película para ser aceptado. Los responsables de Cannes exigieron que se suprimiera el último plano en el que se ve al leñador Misael Saavedra reír ante la cámara. Esta imagen es importante porque habría sido el único momento de alegría y, por lo tanto, un contrapunto decisivo al resto de la película.

Esto hace pensar en el último plano de LOS 400 GOLPES (*LES QUATRE CENTS COUPS*) de Truffaut cuando Antoine Doinel se dirige hacia la cámara. La diferencia es que Doinel no ríe y que su cuerpo se fija en una toma en reposo. Por el contrario, Misael parece bailar y se aleja despacio. El hecho de que los actores dirijan la mirada a la cámara tiene como efecto la destrucción de la ficción. Además, los protagonistas de Alonso desaparecen al final de todas sus películas: en LA LIBERTAD, si no se hubiera suprimido el último plano; en LOS MUERTOS, Argentino Vargas desaparece en la choza siguiendo a sus nietos; en FANTASMA, la cámara abandona a Misael para mostrar un pasillo oscuro; en LIVERPOOL “[a]sistimos durante algunos minutos al extenso plano general casi fijo en el que se ve a Farrell caminar por la nieve hasta desaparecer del campo [...]”;⁵ y, finalmente, en JAUJA, el capitán Dinesen (Viggo Mortensen) se pierde en el paisaje. Así consta que la desaparición de los héroes es un elemento imprescindible en todas sus películas.

Libertad y necesidad

El crítico Quintín saluda la decisión de vetar el último plano de LA LIBERTAD. Según él, el mensaje de que el actor no es un actor sería demasiado obvio.⁶

⁵ Laura Martins, “En contra de contar historias: cuerpos e imágenes hápticas en el cine Argentino (Lisandro Alonso y Lucrecia Martel)”, *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*, 73 (2011): 401–20, cit. 409.

⁶ Quintín (Eduardo Antin), “Hacia el fin del mundo: el cine de Lisandro Alonso”, en *Historias extraordinarias: nuevo cine argentino 1999–2008*, ed. p. Jaime Pena (Madrid: T & B Eds., 2009), 139–49, cit. 143.

³ Latour, *Reensamblar lo social*, 35; en cursiva por BL.

⁴ El título provisorio de LOS MUERTOS fue “Sangre”; ver James Quandt, “Ride Lonesome: The Films of Lisandro Alonso”, *Artforum International* 47, no. 3 (2008): 330–5, cit. 333.

Para la carrera del director, considera positiva “la relación ambigua” que tuvo Alonso con el festival después de verse obligado a cambiar el final. En total, LA LIBERTAD es el resultado de un acto de censura cuyo efecto consiste en que el primer largometraje ambicioso de un joven director pierda una de sus marcas más importantes que han impregnado después todas sus películas.

Por lo tanto, se podría definir la idea de la película intitulada LA LIBERTAD con las palabras conocidas de Friedrich Engels: “Libertad es la comprensión de la necesidad.” Wolfgang Bongers cita a Gonzalo Aguilar en este sentido:

La libertad de Misael es, en realidad, una libertad negativa, de repliegue, de soledad, y su mayor sabiduría consiste en haber convertido la necesidad en libertad aunque para eso deba renunciar a la sociedad humana.⁷

Quintín escribe en cuanto a la desaparición del protagonista de LIVERPOOL, que comprendemos que el estudio sobre solitarios que *Liverpool* viene aparentemente a concluir, se abre en otra dirección, hacia un misterio más opaco que el suyo [...], pero en el que Alonso se obliga a permanecer [...].⁸

Censura europea

Nicolas Azalbert indaga en un artículo instructivo sobre el carácter novedoso del Nuevo Cine Argentino. Resume que Cannes inflúa e influye eminentemente sobre el desarrollo del movimiento. Azalbert critica claramente la omisión del último plano de LA LIBERTAD, remitiendo a la falta de igualdad entre Argentina y Europa:

On imagine très bien ce qui a pu incommoder les instances du plus grand festival du monde. Si elles étaient prêtes à suivre le dur travail d'un ouvrier, elles n'étaient pas prêtes, en revanche, à accepter qu'il se permette de se moquer d'elles. L'Europe a le droit de regarder avec condescendance la misère argentine, mais un Argentin miséreux n'a pas le droit de regarder l'Europe dans les yeux. En coupant le dernier plan de *La libertad*, le Festival de Cannes a refusé au tiers-monde ce contre-champ qui est l'essence même de l'échange et de l'égalité (du moins en termes cinématographiques).⁹

⁷ Cit. p. Wolfgang Bongers, “Topografías accidentales y voluntarias en el cine de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso”, *la Fuga*, fecha de consulta: 25 de enero de 2016, www.lafuga.cl/topografias-accidentales-y-voluntarias-en-el-cine-de-lucrecia-martel-y-lisandro-alonso/438.

⁸ Quintín, “Hacia el fin del mundo”, 147. En este sentido, el crítico distingue LIVERPOOL de las otras obras de Alonso y tiene razón respecto al hecho de que el tiempo restante del film es enorme para comprender unos veinte minutos. Pero la desaparición de los protagonistas forma, más o menos, parte del final de todas las películas.

⁹ Nicolas Azalbert, “Histoires du nouveau cinéma argentin: de ‘Historias breves’ (1995) à ‘Historias extraordinarias’ (2008)”, *Cahiers des Amériques latines* 69 (2012): 9–13, cit. 13. “Uno se

A primera vista, parece injusta esta lectura alegórica que identifica al leñador con Argentina. Interpretación falsa, pues, no solo Quintín, sino varios críticos interpretan el cine de Alonso como un ejemplo convincente para evitar la dimensión psicológica y alegórica de los personajes. Sin embargo, lo que denuncia Azalbert es la forma estandarizada de este cine de abstención. Opina que este modo de filmar culminó en el año 2008 y fue sustituido por el nuevo “souffle picaresque” de HISTORIAS EXTRAORDINARIAS, de Mariano Llinás, un cine a base de una economía “anémique mais riche de la liberté qu'elle porte en elle”.¹⁰ A propósito de todos sus representantes y no solo de los directores como Alonso, 2008 resulta el momento en el que finaliza el Nuevo Cine Argentino para los críticos. Desde una perspectiva coetánea, Jaime Peña argumentó en 2009, en este sentido, que 2008 había sido el mejor año.¹¹ Pero es quizás también el momento en el que la desaceleración y los largos planos se presentan como ingredientes de una receta artística sin poder renovador. Fue obvio en 2011 que este cine de escasez ya se había agotado. LAS ACACIAS de Pablo Giorgelli ganó la Cámara de Oro, es decir, el premio a la mejor primera película en la edición del festival de Cannes. Azalbert caracteriza la obra de Giorgelli como una “habile mélange du cinéma de Lisandro Alonso et de Carlos Sorin”, y hace constar que el jurado no disimuló y que estuvo muy dividido respecto al carácter de “une énième répétition du nouveau cinéma argentin”¹².

El carácter transnacional del cine de Alonso

Adrián Pérez Llahí resumió en un debate con Lorena Bordigoni el carácter transnacional del cine de Alonso: “Son esas películas que pertenecen al país

imagina muy bien lo que pudo incomodar a las instancias del mayor festival del mundo. Si estuvieron preparadas para seguir el trabajo duro de un obrero, no lo estuvieron, en cambio, para aceptar que él se permitiera burlarse de ellas. Europa tiene el derecho de mirar con condescendencia la miseria argentina, pero un argentino mísero no tiene derecho de mirar a Europa a los ojos. Cortando el último plano de ‘La libertad’, el Festival de Cannes ha negado al tercer mundo el contra-campo, que es esencia misma del intercambio y de la igualdad (al menos en términos cinematográficos.) (La traducción es mía.)

¹⁰ Azalbert, “Histoires du nouveau cinéma argentin”, 13: una economía “anémica, pero llena de la libertad que abarca.” (La traducción es mía.)

¹¹ Véase Jaime Peña, “La línea de sombra”, en *Historias extraordinarias: nuevo cine argentino 1999–2008*, ed. Jaime Peña (Madrid: T & B Eds., 2009), 9–13.

¹² Azalbert, “Histoires du nouveau cinéma argentin”, 13: “mezcla hábil del cine de Lisandro Alonso y de Carlos Sorin”, “una enésima edición del Nuevo Cine Argentino”. (La traducción es mía.)

del cine, antes que al cine de un país.”¹³ Es evidente que el país del cine es Francia. Por ser presentadas en *La Quincena de los Realizadores* (*Quinzaine des Réalisateurs*) o en *Una Cierta Mirada* del Festival de Cannes, las películas de Alonso fueron siempre estrenadas en Francia antes de su estreno en Argentina: en el Bafici y después de este hubo unas veinte proyecciones en la sala Lugones del Teatro San Martín. El cine de Alonso forma parte del cine de los cinéfilos en todo el mundo por estar aceptado en Francia y por la comunidad de críticos en la línea de los *Cahiers du cinéma*. El problema es que la ausencia de las películas en las salas de proyección contradice la concepción de este cine, al menos tal y como lo ven los críticos y como Lorena Bordigoni lo explica en el debate mencionado:

En este tipo de film, con una potencia sensorial tan fuerte, se hace evidente una verdad muy simple, válida prácticamente para todo film (casi un slogan): el visionado doméstico, en video o dvd es casi una sinopsis, un vago recuerdo de lo que en la sala se vive.¹⁴

DVD: un cine de look

En cuanto a las dificultades de ver los filmes de Alonso en la gran pantalla, el proverbio de Engels “Libertad es la comprensión de la necesidad” significa que el cine de Alonso es un cine en DVD. Pero esta situación facilita que se vuelva un cine de *look*. Pues, la tienda en línea Agnès B. suele vender ropa de diseño a una clientela joven, pero también se dedica de vez en cuando a ofrecer películas en DVD a su público. La dueña y diseñadora Agnès Troublé diseñó la ropa para los actores de unos filmes de Quentin Tarantino y David Lynch. También es la directora de un largometraje intitolado *JE M’APPELLE HMMM...* (2013). Con el apoyo de potemkine.fr, una distribuidora francesa de películas artísticamente ambiciosas en DVD, Agnès B. logra dirigirse a es-

¹³ Lorena Bordigoni y Adrián Pérez Llahi, “Debate sobre Lisandro Alonso – ‘Liverpool’”, *Cinecritic.biz* (2009), fecha de consulta: 28 mayo 2015, www.cinecritic.biz/es/index.php?option=com_content&view=article&id=146:debate-sobre-lisandro-alonso-liverpool&catid=1:categoriecinecritique.

¹⁴ Bordigoni y Llahi, “Debate sobre Lisandro Alonso”. Yo, que vivo en Viena, habría podido asistir a una de las dos proyecciones de *JAUJA* en la edición de la Viennale de 2014 si no hubiera perdido esta oportunidad por estar exactamente en aquel momento en Argentina, donde no se pudo ver la película. Romina Palacios, a quien le agradezco sus correcciones y comentarios de este artículo, asistió a la proyección de *JAUJA* en Viena y me escribió: “La recepción estuvo dividida: más de la mitad del público abandonó la sala. Yo me quedé hasta el final aunque, no voy a mentir, me quedé con muchas dudas en mi cabeza. Sin embargo, las imágenes fueron magníficas” (31 enero 2016).

pectadores que no pertenecen a primera vista al grupo de cinéfilos, porque estos suelen abstenerse del consumo superficial.

Es llamativo que una empresa comercial, que tiene que tomar decisiones conforme a criterios estrictamente económicos, esté dispuesta a admitir las películas de Alonso en su programa. Troublé alias Agnès B. niega que pretenda siempre el éxito comercial. En su concepción, el cine es un arte y merece ser apoyado en la medida de lo posible. Se puede objetar que Agnès B. no corre gran riesgo, porque el cine no es un artículo esencial de la gama de sus productos. Sin embargo, Agnès B. tiene interés en comprometerse vendiendo filmes como los de Alonso. Aunque no son muy lucrativos, estos parecen prometedores para adornar y enriquecer la colección de ropa.

McGuffin: el padrino de la investigación de lo ausente

En este contexto, es interesante observar que los críticos caracterizan el cine de Alonso como un cine de la materialidad, de lo háptico, de lo sensual, es decir, de lo superficial que se convierte en un cine enigmático. El responsable de la programación de la cinemateca Ontario en Toronto, James Quandt, simpatiza mucho con las obras de Alonso. Él también es mencionado en los créditos de las películas de Alonso. Sin embargo, se inclina hacia una crítica obvia respecto al título voluntariamente ininteligible y enigmático de *LIVERPOOL*:

In Alonso’s art of arduous intimation, the danger of overstatement lingers. When the film’s hitherto mysterious title is explained in the final image, one feels that the flaking red letters on the gift Farrell has conferred upon Analía, a talisman of his drifting life and familial neglect, should read *Rosebud* instead of *Liverpool*.¹⁵

La alusión a *CITIZEN KANE* remite a la función desconcertante del McGuffin. Vale la pena recordar la explicación del McGuffin que Alfred Hitchcock le dio a François Truffaut:

It might be a Scottish name, taken from a story about two men in a train. One man says ‘What’s that package up there in the baggage rack?’, and the other answers ‘Oh, that’s a McGuffin’. The first one asks ‘What’s a McGuffin?’. ‘Well’, the other man says, ‘It’s an apparatus for trapping lions in the Scottish Highlands’. The first man says ‘But there are no lions in the Scottish Highlands’, and the other one answers ‘Well, then that’s no McGuffin!’. So you see, a McGuffin is nothing at all.¹⁶

¹⁵ Quandt, “Ride Lonesome”, 335.

¹⁶ François Truffaut, *Hitchcock* (New York: Simon and Schuster, 1984), 138.

El hecho de “nada de nada” se puede entender como la autorreferencialidad del cine de Alonso, su sentido de la dimensión inmanente no solo de los filmes singulares, sino también de toda la obra del director. Hay muchos ejemplos que parecen citar o desplegar elementos de obras anteriores. Se constata también que los filmes son sus propios bastidores. En *FANTASMA*, Argentino Vargas mira en la sala Lugones del Teatro San Martín el filme *LOS MUERTOS*, cuyo protagonista es él mismo.

Esta escena invita a una revisión de la interpretación propuesta a menudo por varios críticos que dicen que los personajes de Alonso son “no-actores profesionales”. Jens Andermann revisa, en este sentido, la noción del cine de autor:

Sería volver a someter a la voluntad expresiva del cineasta-*auteur* la indeterminación que surge del cine de Alonso, donde cámara y aparato cinematográfico crean *escenarios* donde se observa la auto-actuación de un ‘no-actor profesional’, según la famosa frase deleuziana.¹⁷

Ese juego de palabras se basa en la concepción deleuziana de la imagen-tiempo. A primera vista, “no-actor” solo es una fórmula *ex negativo*, pero abarca mucho más que el ser solamente nada de nada. Esta clasificación se refiere a la impresión de la duración que provoca la parquedad y los cortes raros y abruptos de la imagen.

Deleuze – imprescindible: El carácter ‘político’ del cine de Alonso

En este contexto, el cine de Alonso ha sido interpretado como un cine político por facilitar la experiencia temporal que niega la velocidad de los medios masivos, anunciando los productos del mercado global mediante la publicidad que forma a un público dispuesto al consumo. Es decir que la interpretación del cine de Alonso, que hace hincapié en lo político, depende absolutamente del concepto de lo político.

Christian Gundermann remite a Gonzalo Aguilar, quien escribe en su artículo “Renuncia y libertad” sobre *LA LIBERTAD* de Alonso, indicando que el carácter ascético del cine de Alonso “tiene una genealogía más filosófica o re-

¹⁷ Jens Andermann, “La imagen límite: naturaleza, economía y política en dos filmes de Lisandro Alonso”, *Estudios* 15, no. 30 (2007): 279–304, cit. 286. (en cursiva JA) “Crear escenarios” recuerda la teoría del actor-red. No solo en *Reensamblar lo social* Latour insiste una y otra vez que el sociólogo debe darse cuenta de su auto-actuación en un escenario que crea en el momento en el que lo está investigando.

ligiosa que política”¹⁸. Por lo tanto, Gundermann propone un concepto adaptado de lo político citando a *La imagen-tiempo* de Deleuze:

Tanto en Japón como en Europa, la crítica marxista denunció estos filmes y sus personajes, demasiado pasivos y negativos, ora burgueses, ora neuróticos o marginales, reemplazando la acción modificadora por una visión ‘confusa’. [...] Pero precisamente la debilidad de los encadenamientos motores, los vínculos débiles, son aptos para desprender grandes fuerzas de desintegración. [...] Godard dice que ‘describir’ es observar mutaciones. Mutación de Europa tras la guerra, mutación de un Japón americanizado, mutación de Francia en el 68: no es que el cine se aparte de la política, todo él se vuelve político pero de otra manera.¹⁹

En cuanto a la dimensión espacial, este concepto de lo político parece corresponder perfectamente a la lectura deleuziana de *LOS MUERTOS* que propone Jens Andermann:

La naturaleza de ‘Los muertos’ es literalmente un ‘espacio de mutación’, porque es donde la voz del sujeto político regresa –o avanza– a un estado de mudéz en términos de su audibilidad pública, su capacidad de representarse a sí mismo.²⁰

Pero este sujeto existe aislado de la sociedad, condenado a quedarse mudo. Andermann constata, por consecuencia, que el único lugar social en *LOS MUERTOS* es la cárcel de la que sale Argentino Vargas antes de empezar el viaje hacia la isla donde vive su hija. La pregunta fundamental es: ¿cómo puede llegar a ser sujeto político un marginalizado que no forma parte de la sociedad?

El tiempo diferido

En cuanto a la dimensión temporal, Gundermann analiza *LA LIBERTAD* con referencia a una concepción del llamado “tiempo diferido”, el cual se refleja en este filme de Alonso. Gundermann detecta dos amenazas: la velocidad del montaje de los productos audiovisuales comerciales por una parte y, por otra,

¹⁸ Gonzalo Aguilar, “Renuncia y libertad”, *Milpalabras* 2 (2001): 11–3; cit. p. Christian Gundermann, “La libertad entre los escombros de la globalización”, *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura* 13 (2005), fecha de consulta: 21 de enero de 2016, www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v13/gunderman.htm.

¹⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine* 2 (Barcelona: Paidós, 1986), 34; cit. p. Gundermann, “La libertad entre los escombros de la globalización”.

²⁰ Andermann, “La imagen límite: naturaleza, economía y política en dos filmes de Lisandro Alonso”, 292.

el formato televisivo de los reality-shows con su “achicamiento del fuera del campo”:

El neorrealismo del filme [LA LIBERTAD], en otras palabras, se constituye en su cercanía y su diferenciación de la filmación en tiempo real. Lo que inscribe la presencia del tiempo diferido en la obra es tanto el hecho de que la película comprima un día entero en un poco más de una hora, cuanto su misteriosa circularidad (empieza con un largo plano secuencia de la cena en que Misael come la mulita y termina con esta misma temática, aunque los planos no son exactamente idénticos). El tiempo diferido se opone al tiempo real por ser mediado por una voluntad subjetiva. En cambio, el tiempo real es la realización de la más pesada pesadilla contemporánea: la del colapso de la subjetividad, la de la vigilancia totalitaria y tecnológica, es decir, el uso de una cámara, o de varias cámaras, sin la intervención de un sujeto. [...] El montaje acelera apunta a la eliminación de la experiencia del tiempo a través del ensueño y la distracción. En cambio, la filmación en tiempo real apunta al colapso del tiempo diferencial a partir de la simulación de una eliminación del fuera de campo.²¹

En este sentido, la estética de LA LIBERTAD, que consiste esencialmente en el tiempo diferido, está ubicada entre el montaje convencional y los planos ininterrumpidos de la video vigilancia.

Hay que hacer hincapié en que Gundermann alude también al sujeto definido por su voluntad libre. Esto me parecería incompatible con la concepción psicoanalítica y spinozista del sujeto definido por Deleuze y Guattari, si el sujeto se constituyera por su autonomía, su voluntad, su poder y su saber. Por el contrario, el sujeto es, en la concepción de Deleuze y Guattari, una identidad descentralizada y múltiple en un proceso permanente del devenir.

Sin embargo, parece interesante el concepto del tiempo diferido por criticar la receta simple de la desaceleración y de la escasez, y por introducir la función epistemológica de la diferencia en medio del tiempo cinematográfico. Tiene que ver también con el género al que se puede atribuir el cine de Alonso. La voluntad del director se pone de manifiesto cuando insiste en el encuadre para hacer un film de ficción. Alonso declara en una entrevista refiriéndose a LA LIBERTAD:

El actor está siempre delimitado por los bordes del cuadro, por sus marcas y las instrucciones de la puesta en escena. Si la película fuera un documental la

cámara estaría a disposición de Misael; siendo una ficción, es Misael el que está a disposición de la cámara.²²

Vuelve en este momento el problema o la cuestión de la voluntad del sujeto, en este caso, la del director. Alonso confiesa que durante el rodaje de LOS MUERTOS le gustó mucho que Argentino Vargas no se diera cuenta de la presencia de la cámara. Es decir, que pudo actuar como no-actor en un filme de ficción. Siempre se repite la misma maniobra en el cine de Alonso: la libertad es una libertad negativa que se basa en una sustracción. El director omite las causas de los acontecimientos y los motivos de los actos que efectúan los personajes, p.e., el motivo de los asesinatos en LOS MUERTOS, que estuvo inicialmente explicado en el guión.²³ Las entrevistas y los guiones ayudan a explicar lo que se ve y se entiende. Pero sin estas informaciones, sin la dimensión del análisis genético, nos quedamos confrontados con los filmes mismos y su flojo compromiso político.

El cine sustrativo

Antony Fiant hace hincapié en que espacio y tiempo se modulan por las selecciones visibles que acompañan la realización del encuadre y del montaje. Según él, la operación de la selección es la base del carácter sustractivo del cine como arte. En su libro *Pour un cinéma contemporain soustractif* de 2014, Fiant se dedica a indagar las obras de Alonso (Argentina), Wang Bing (China), Alain Cavalier y Bruno Dumont (Francia), Pedro Costa (Portugal) y Béla Tarr (Hungría). El cine sustractivo es un fenómeno mundial, un subgénero que dispone de un sustrato narrativo y figurativo, y que no cae en la abstracción.²⁴ Pero, a pesar del sustrato narrativo, la trama es más bien un pretexto y no tanto un hilo conductor de los filmes.

Refiriéndose a la filosofía de Deleuze, Fiant insiste en que el tiempo sustituye la historia en el cine sustractivo, aunque muchos filmes están anclados en un contexto histórico preciso, p.e., Chantal Akermann en la Shoá, Béla Tarr y Wang Bing en el comunismo, Costa en la dictadura de Salazar. Pero estos contextos no tienen nada que ver con un carácter nacional del cine sustractivo. Es el tiempo del devenir el que reúne a estos filmes en el sentido del

²² “Entretien avec Lisandro Alonso”, *La libertad*, DVD (Paris: potemkine.fr/Agnès B., 2010).

²³ Quandt, “Ride Lonesome”, 334: Vagas mató a sus hermanos porque padecían hambre.

²⁴ Véase Antony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif: Lisandro Alonso, Wang Bing, Alain Cavalier, Pedro Costa, Bruno Dumont, Béla Tarr ...* (Saint-Denis: Presses Universitaires Vincennes, 2014), 10–1.

²¹ Gundermann, “La libertad entre los escombros de la globalización”.

tiempo real del presente, el que Gundermann critica, por su parte, citando la obra *La velocidad de liberación* de Paul Virilio:

[...] la política se desplaza [...] en el solo tiempo presente. La cuestión no es, desde ese momento, la de los GLOBAL por relación con lo LOCAL, o la de los TRANSNACIONAL por relación con lo NACIONAL: es, ante todo, la de esa repentina conmutación temporal en la que desaparecen no sólo el adentro y el afuera, la extensión del territorio político, sino también el antes y el después de su duración, de su historia, en exclusivo favor de un INSTANTE REAL, respecto del cual, finalmente, nadie tiene poder.²⁵

¿Pero, cómo restituir al sujeto amenazado por la trampa del presente por una parte y la causalidad de lo histórico por otra parte? ¿Qué es un sujeto poderoso del devenir, del flujo del tiempo? Y, ¿se encuentra esto en los filmes de Alonso?

La búsqueda de la diferencia

En el contexto del cine sustractivo y su dimensión espacial, Fiant define a Alonso como representante de un cine de la corporalidad, de las personas que se mueven, que atraviesan el paisaje, que viajan:

Les corps n'étant pas au service d'une narration construite ni de la détermination d'une psychologie déterminée, les films prennent le temps de fureter autour de ces corps pour mieux y revenir [...]. Le hors-champ est donc systématiquement à devenir champ, souvent dans un même mouvement, dans un même plan [...].²⁶

En cuanto a la dimensión temporal, los personajes existen porque acumulan el tiempo diferido entre el tiempo real y el tiempo cortado del montaje. El tiempo diferido no es nada menos que la categoría de la diferencia: “Existir es diferir; la diferencia en un sentido es el lado sustancial de las cosas” explica el filósofo Gabriel Tarde.²⁷ Los protagonistas de Alonso no tienen una identidad fija, sino múltiple en el sentido de Deleuze. Sin embargo, continúan permanentemente diferenciándose y buscando su identidad.

²⁵ Paul Virilio, *La velocidad de liberación* (Buenos Aires: Manantial, 1997), 32; cit. p. Gundermann, “La libertad entre los escombros de la globalización”. (Mayúsculas PV)

²⁶ Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, 70. “Los cuerpos no están al servicio de una narración construida ni de la determinación de una psicología determinada, los films toman el tiempo de huronear alrededor de estos cuerpos para entender mejor y volver [...]. El fuera de campo es, entonces, sistemáticamente un devenir campo, a menudo en un mismo movimiento, en un mismo plano [...].” (La traducción es mía.)

²⁷ Gabriel Tarde, *Monadologie et sociologie* (Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 1895/1999), 73; cit. p. Latour, *Reensamblar lo social*, 33.

Todo eso no tiene nada que ver con una acción política concreta, porque hace falta la validación de la definición de lo político en el sentido de lo social desde una perspectiva de los afectados. Por ello, me parece difícil reducir a los marginalizados del capitalismo global a favor de un esteticismo parisino de lo político en el sentido del devenir, sin explotarlos otra vez. La alta calidad de las imágenes en 35 mm es probablemente el mayor obstáculo. Impide que el público se interese por la situación social de los protagonistas. Invita más bien a los espectadores a concentrarse en la belleza fotográfica degradando los aspectos de la pobreza y soledad a unos motivos pintorescos de un miserabilismo cinematográfico.

Podría ser más adecuado ver el cine de Alonso en su sentido práctico. Adaptando las palabras de Latour, es un cine de investigación que pone en escena la búsqueda de la diferencia como una acción permanente de definirse y ubicarse en un terreno desconocido:

En algunos sentidos estos filmes semejan una guía de viaje por un terreno que es completamente banal –no es más que el mundo social al que unos solitarios están acostumbrados– y completamente exótico: tendremos que aprender a bajar la velocidad con cada paso. [...] La ventaja de un filme de viaje como enfoque respecto a un ‘discurso sobre el método’ manifiesta que no puede ser confundido con el territorio al que simplemente se superpone.²⁸

El cine de Alonso es un cine de investigación por excelencia. Es un “discurso sobre el método” de una estética diferencial de la libertad, es práctico, pre-argentino, pre-crítico, un pretexto, un McGuffin, una herramienta, una introducción para conocer Argentina o cualquier otro país. Esta guía “no es un libro para poner como adorno en una mesa de centro, que ofrezca vistas brillantes del paisaje a los ojos del visitante demasiado perezoso como para viajar”²⁹.

²⁸ Véase Latour, *Reensamblar lo social*, 34–5.

²⁹ Latour, *Reensamblar lo social*, 35.

Cine experimental argentino

Ocultamientos, revelaciones y continuidad

Alejandra Torres (CONICET, Uba/Ungs)

RESUMEN: El cine experimental argentino desde sus comienzos hasta la fecha presenta una heterogeneidad de propuestas. En este trabajo nos focalizamos en tres momentos: el surgimiento en los años 60, la recuperación por parte de la crítica y de los jóvenes realizadores, y la continuidad.

PALABRAS CLAVE: cine experimental argentino; comienzos; continuidad

Walter Benjamin en su “Breve teoría sobre escondites” sostiene que ocultar o esconder quiere decir “dejar huellas. Pero invisibles.” El consejo benjaminiano, entonces, es mirar atentamente para descubrir los agujeros y los escondites.¹ El título que elegimos para este trabajo tiene que ver con las reflexiones de Benjamin, dado que si se mira con atención la historiografía del cine argentino, como acción del verbo ocultar por décadas ha quedado callado lo que se podría o debía haber dicho: que existía en la cinematografía nacional huellas de artistas entregados a la pasión de hacer cine en pequeños formatos, que proyectaban sus películas en circuitos alternativos de exhibición, en los márgenes del sistema. Como sostiene Pablo Marín, desde la década del 30 en adelante

el cine experimental argentino parece avanzar de manera intermitente pero mantenida, oculto bajo el camuflaje de un ritmo episódico, con varios finales y nuevos comienzos; donde cada capítulo sucede al anterior, y prolonga una cierta sensibilidad frente al medio cinematográfico, pero desde una perspectiva nueva².

Esta producción sostenida en el tiempo está hecha de varias tradiciones y legados que componen un mosaico de estéticas con sus experimentaciones

¹ Walter Benjamin, *Denkbilder* (Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2011).

² Pablo Marín, “La estructura presente: Narcisa Hirsch y el punto de quiebre del cine experimental en Argentina” en *Narcisa Hirsch: catálogo*, ed. por Alejandra Torres (Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario, 2010), 21–32, aquí 25.

cinematográficas: cine directo sobre celuloide, propuestas surrealistas, abstracciones visuales y, también, modelo colectivo de producción comunitaria como ocurrió hacia finales de los 60 principios de los 70 y el actual colectivo de “superochistas”. Este término se refiere al uso del formato filmico de super 8 que hizo el cine más accesible desde su nacimiento en 1965. Así, muchos aficionados pudieron experimentar y proyectar sus películas de forma casera. Como bien destaca el cineasta y periodista Paulo Pécora:

Pensada esencialmente para un uso doméstico, la película Super 8 ya viene enhebrada en un cartucho, lo que hace muy sencillo cargarla en la cámara. Pequeña y portátil, con un fotómetro y un diafragma automáticos que permiten filmar sabiendo poco o nada de fotografía, la cámara Super 8 facilita la tarea del usuario, que sólo tiene que ver a través del visor, ajustar el foco y disparar para hacer su propio recorte de la realidad. Además, al ser reversible, la misma cinta funciona como negativo, a la hora del registro, y como positivo – revelado de por medio– a la hora de la proyección.³

Evidentemente, las posibilidades que ofrece el super 8 mm lo convierten en un formato muy popular que fue usado, especialmente, para filmar acontecimientos sociales y familiares, a la vez que un número importante de cineastas, no sólo vieron las ventajas del formato de paso reducido, sino que desarrollaron nuevos lenguajes y técnicas.

Para acercarse al cine experimental es imposible no tener en cuenta los vínculos transnacionales desde sus inicios a la actualidad. Por el momento, destacamos la labor de Horacio Coppola, quien en contacto con la Bauhaus realiza sus primeros films experimentales (TRAUM, 1933, UN QUAI DE LA SEINE, 1934, A SUNDAY IN HAMPSTEAD HEATH, 1935) y que, también, la obra del menos conocido, Luis Ricardo Bras se puede emparentar con la de su contemporáneo, el escocés Norman Mc Laren radicado en Canadá.⁴

El cine arte de Luis Bras inicia la animación experimental tanto en super 8 como 16 en Argentina, y sus trabajos, por el uso de la técnica, están ligados al desarrollo posterior del cine experimental.⁵ También recordamos que el

³ Paulo Pécora, “Cine de Super acción”, *Haciendo Cine* (abril 2015): 44–5.

⁴ También el cine de Víctor Iturralde (BALADITA, 1956, IDEÍAS, 1952).

⁵ Ver Raúl Manrupe, *Breve historia del dibujo animado en Argentina* (Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004) y el artículo de Barbara Poszczus, “Animación experimental en Argentina. Luis Ricardo Bras: la búsqueda de un cine puro”, 2013, www.panam2013.eci.unc.edu.ar. Entre las películas más destacadas de Bras señalamos TOC TOC TOC, 1965; BONGO ROCK, 1972; DANZA DE LOS CUBOS, 1976; BOLERO, 1972.

primer largometraje de animación fue realizado en Argentina, en 1917, por el italiano Quirino Christiani.⁶

Vinculado a los aportes del *Nuevo Cine Americano*, también se desarrolla en el país el denominado Grupo Goethe, dado que en el Instituto alemán encontraron el lugar de trabajo, con una etapa intensa de realización a finales de los años 60 y en los 70. Están inscriptos en el grupo, Narcisa Hirsch y Marie Louise Alemann, y los cineastas Claudio Caldini, Horacio Vallereggi, Juan José Mugni, Juan Villola, Sylvestre Byron y Jorge Honik. Entre las obras pioneras del cine experimental de ese momento histórico hay un consenso, un “entre nos” que resalta la película de Honik, *PASSACAGLIA Y FUGA*, como pionera. Esta película, realizada en el interior de la casa, tiene una cámara que se desliza por el espacio mientras va descubriendo, revelando huellas fantasmales de los objetos.⁷

Sobre lo que significó en los años 60 el formato reducido, el desafío que planteaba a los cineastas, el realizador Jorge Honik destaca que:

Se trataba de recuperar ese átomo constructivo que era el fotograma y a partir de él (...) crear estructuras válidas por sí mismas, realidades autónomas con una existencia y una vitalidad propias. Muchos realizadores han intentado contar argumentos utilizando el formato chico, produciendo films, muchos no sin mérito, que son como hermanos menores del cine de gran pantalla. *La otra opción, nacida de las limitaciones del paso reducido, apelaba en cambio a la escisión, a la fragmentariedad, una operación en la que conceptos como “desmontaje” y “deconstrucción” parecían describir con mayor propiedad la intención y el sentido de la obra.*⁸

En las dos opciones a las que se refiere Honik ubicamos en la segunda la producción del Grupo Goethe y también la actual producción de *superochistas*, entre cuyos nombres destacamos a los realizadores Ernesto Baca, Pablo Marín, Andrés Denegri, Paulo Pécora, Melisa Aller, Macarena Cordiviola, Constanza Sanz Palacios, Benjamin Ellenberger, Magdalena Jitrik, Pablo Mazzolo, Daniela Cugliandolo, Sergio Subero, Leandro Listorti, entre mucho otros, quienes, fascinados por las posibilidades de esta técnica, experimentan con la materia propia del cine, el celuloide.⁹

⁶ Destaca Raúl Manrupe, el primer largometraje de animación, *EL APÓSTOL* fue realizado en Argentina, en 1917, por el italiano Quirino Christiani.

⁷ Jorge Honik, *Blog&Doc*, www.blogsandocs.com/?author=131.

⁸ Jorge Honik, “Sobre cine y representación”, *Blog&Doc*, 31.05.13, www.blogsandocs.com/?p=5350.

⁹ Algunas de las obras actuales apuestan por nuevos experimentos y profundizan lo ya creado, otras son performáticas. El actual colectivo de *superochistas* se caracteriza por la autoges-

En los últimos tiempos, críticos, realizadores y los propios cineastas van revelando, en distintos tipos de discursos y soportes, fragmentos olvidados de esta etapa del cine nacional y reponiendo la historia de los cineastas de los años 60.

Con esa intención, en el año 2011, el realizador Andrés Di Tella estrenó una película y un libro, *HACHAZOS*, sobre el cineasta Claudio Caldini. El libro es una biografía experimental que se presenta como mezcla de diario, datos biográficos, conversaciones entre ambos directores. El film, así como en trabajos anteriores del director (*LA TELEVISIÓN Y YO*, 2002, o *FOTOGRAFÍAS*, 2007), tiene un fuerte componente autobiográfico. Di Tella hace un corte de una época, de los años 70, y concluye que “los setenta en la filmografía argentina fueron muchas cosas, también fue el cine experimental de Claudio Caldini y de otros de los ex combatientes del cine experimental” (Di Tella, *HACHAZOS*, 2010). Entre los “combatientes” del cine experimental, como señala el realizador, se encontraban dos mujeres que fueron las iniciadoras del “combate”: Marie Louise Alemann y Narcisa Hirsch. Ambas artistas, nacidas en Alemania y radicadas en Argentina, realizan juntas el happening *Marabunta*, en 1967, que consistió en una ceremonia de antropofagia colectiva alrededor de un esqueleto de seis metros recubierto por completo de comida y que contenía en su interior palomas vivas que salían volando mientras la gente comía. Tres películas sobre estas realizadoras se han estrenado en Argentina: *BUTOH* de Constanza Sanz Palacios (2013), *NARCISA* (2014) de Daniela Muttis y *REFLEJO NARCISA* (2015) de Silvina Sperling.

Sobre cine experimental, las investigaciones parten, sin excepción, del debate terminológico que implica definir el campo de estudio específico, aunque este tipo de cine tiende a extender los límites del lenguaje cinematográfico y, por lo tanto, es refractario a definiciones canónicas. Desde esta perspectiva, que asume la inestabilidad del objeto, las nociones de cine de *vanguardia*, *underground* y *experimental* priman a la hora de dar cuenta de las indagaciones fílmicas que se han propuesto definir hasta sus límites extremos todas las posibilidades del cine en su propia especificidad artística. Desde hace un tiempo, la producción de cine experimental comenzó a ser mirada.¹⁰ Encon-

tión, la investigación, la integración de la música, la pintura y la poesía como parte extendida de los dispositivos propios del cine.

¹⁰ Durante el segundo congreso internacional de Asaeca (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), como parte de las mesas especiales que se presentaron, se realizó un homenaje al cine experimental argentino en la figura de la realizadora Narcisa Hirsch. Participaron del evento Adrián Cangí, Pablo Marín y Alejandra Torres. Para esa ocasión se compiló el

tramos textos pioneros como el de Rodigo Alonso (1997), los trabajos de Sylvestre Byrón (1998), Ricardo Parodi (1995), Adrián Cangí (2008) y Andrés Denegri (2012), además de la edición sobre cine argentino de Beatriz Urraca y Gary Kramer (2014), que incluye una sección dedicada al cine experimental.¹¹

Revelaciones: las mujeres pioneras

En nuestra lectura consideramos que, para acercarse a las películas de Marie Louise Alemann y Narcisa Hirsch, hay que tener en cuenta los aportes de las mujeres artistas en diferentes corrientes y movimientos del cine de vanguardia o experimental desde la década de los años 20 hasta los 70.

Sería imposible no entroncar a Marie Louise Alemann o Narcisa Hirsch con las mujeres que, en la historia del cine, realizaron distintos tipos de experimentaciones consideradas de vanguardia desde Mary Ellen Bute, quien realizara cortos de animación y utilizaba la sincronía con piezas musicales clásicas, pasando por Stella Simon, quien en 1928 realiza *HANDS*, un drama romántico con la danza de las manos de sus personajes, hasta la francesa Germaine Dulac (26 películas desde 1916 a 29, aunque sólo se conservan dos, la de 1922 *LA SOURIANTE MADAME BEUDET* y *LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN* de 1927), fundamentalmente destacamos a la cineasta Maya Deren, una artista de culto, de la que últimamente se han estrenado varias películas. Recordamos que en la década del cuarenta Deren lidera el resurgimiento del cine experimental de naturaleza psicoanalítica y la danza, para la cineasta es crucial la importancia de los rituales con el cuerpo danzante, Deren es referente para numerosas directoras mujeres que posteriormente recorrieron los lenguajes experimentales. Además, “[t]anto Dulac como Deren contribuyeron a la teorización de la vanguardia cinematográfica con escritos sobre estética y significado del film abogando por su desarrollo como un lenguaje artístico puro.”¹²

catálogo de obra de la realizadora. Cf. Alejandra Torres (comp), *Narcisa Hirsch: catálogo de obra* (Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario), disponible en www.asaeca.org/biblioteca.

¹¹ Así también junto a Clara Garavelli hemos editado dos compilaciones, “¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino?”, *Imagofagia* 9 (abril 2014), en www.asaeca.org/imagofagia; Alejandra Torres y Clara Garavelli, ed., *Poéticas del movimiento: aproximaciones al cine y video experimental argentino* (Buenos Aires: Librería/Asaeca, 2015).

¹² Carmen Pérez Riu, “El cine experimental de mujeres: antecedentes y desarrollo del cine teórico feminista de los años 70 en el Reino Unido”, *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187, no 758 (2012): 1117–29.

Como Maya Deren, también Sara Arledge refleja su preocupación por el cuerpo humano a través de la danza y la manipulación estética (imágenes superpuestas, filtros de colores, personajes envueltos en tela o con los rostros pintados). Ya entrados los años 60, y en relación con el florecimiento del estructuralismo/materialismo de la mano de Stan Brakhage, Michel Snow, Andy Warhol, surgen otras directoras norteamericanas como Marie Menken, representante del cine poesía, Barbara Rubin, Carole Schneemann, quienes se vinculan con el estructuralismo/materialismo cinematográfico.

En el panorama local, tanto Alemann como Hirsch comparten las preocupaciones cinematográficas de las cineastas de vanguardia: no sólo la experimentación formal, sino las representaciones del cuerpo, la intimidad y la sexualidad femenina; entre otras como podemos ver en el film de Alemann, RING-SIDE (1979) MENOTAUÍA (1984) y a los de Hirsch: HOMECOMING, AMAZONA, MUJERES, entre otros. Además, ambas realizadoras, al igual que muchas cineastas experimentales, procuran tener vínculos con la narración. Especialmente Marie Louise Alemann combina la experimentación con unidades de sentido contrapuestas (imágenes y sonidos trabajando en sentidos contrarios), un sensualismo directo y otro modo más bien cercano a lo mítico y a los rituales fundacionales de la cultura; también su filmografía apuesta por la deconstrucción del cuerpo de los hombres y de las mujeres. Sus obras se centran en la *performance*, trabaja menos sobre el material fílmico y más sobre la representación figurativa.

En relación con las películas que se llevaron a cabo sobre las realizadoras destacamos que Constanza Sanz Palacios estrena en el BAFICI (festival de cine de Buenos Aires) su ópera prima sobre la vida y obra de Alemann. BUTOH es el retrato de Alemann a base de entrevistas, archivos de la cineasta, documentos fílmicos y, con la misma lentitud de la danza que practicaba la cineasta, la película va revelando la personalidad de la artista. De este retrato sobre la cineasta destacamos, por un lado, el tratamiento del rostro, del primer plano; por otro, una escena inquietante y, a la vez, estremecedora: la filmación de Marie Louise durmiendo, soñando con sus films. A propósito de esta escena, Sanz Palacios relata que

cuando lo filmamos, ya al final del rodaje, a ambas nos pareció algo natural. Marie Louise tenía una mirada muy fuerte, perturbadora para algunos, seductora para otros, hipnotizante para mí. Acostarse y cerrar los ojos fue su forma de regalarme una imagen que yo considero muy bella, por su generosidad, por su entrega, por simbolizar el mundo espiritual que la habitaba (entrevista personal con Sanz Palacios).

En esta escena vemos a la artista en su cama, tendida con las manos sobre el vientre. Por la edad de Alemann, ese sueño es decodificado como una muerte simbólica. El gran hallazgo de Butoh es la filmación de archivos privados donde podemos ver cómo la artista se filmaba a sí misma como una especie de ensayo del paso del tiempo.



Fig. 1: BUTOH de Constanza Sanz Palacios



Fig. 2: BUTOH de Constanza Sanz Palacios

En el festival de cine de Mar del Plata en 2014, se estrena la película NARCISA, de la artista Daniela Muttis y, en el último festival BAFICI (2015), REFLEJO NARCISA, de una artista referente de la videodanza en Argentina, Silvina Sperling.

En el film documental de Daniela Muttis, *NARCISA*, también se pone el acento en el material de archivo. Con la misma intención de revelar y reinserter la vida y obra de la artista en la cinematografía nacional, Muttis narra el propósito de su trabajo:

El material del archivo con el que contaba era interminable, así que decidí un camino, mostrar la mayor cantidad de obras posibles, y vincularlas a los archivos caseros de charlas cotidianas, porque me interesaba esa realidad: la casera así como también quería mostrar su forma de trabajar, y su forma de ver y de hacer. Trabajar con sus películas fue difícil porque cada toma de sus películas necesita de la anterior o posterior, las películas son unidades, se construye como una red que sostiene la totalidad, entonces elegir una imagen o un fragmento fue lo más complejo (Entrevista personal con Daniela Muttis).



Fig. 3: *NARCISA* de Daniela Muttis

El resultado es un documental que no sólo se concentra en la intimidad de Narcisa Hirsch sino que se constituye como el documento registro de una época, los finales de los años 60.



Fig. 4: *NARCISA* de Daniela Muttis.

La última película sobre Hirsch, *REFLEJO NARCISA* de Silvina Sperling, pone el acento en la danza, dado que para la realizadora: “La videodanza se inscribe en su mayoría dentro del campo del cine experimental y del videoarte”. Silvina Sperling con este trabajo afirma el legado de Hirsch como pionera en la introducción de la danza en el cine experimental argentino. Cuando le preguntamos sobre cuándo y cómo decidió trabajar sobre Narcisa Hirsch, la artista nos respondió:

Decidí trabajar sobre Narcisa Hirsch el día que ella proyectó *RUMI* en versión binaria en el festival VideoDanza BA. Su presencia al manejar el proyector y su obra generaron un momento mágico y muy performático. Creo que Narcisa es una gran performer, muy íntegra y de una presencia avasalladora. La videodanza se inscribe en su mayoría dentro del campo del cine experimental y del videoarte. Por supuesto, hay excepciones y artistas q trabajan la videodanza desde un lugar más tradicionalista, emparentado al cine de ficción, pero son los q a mí menos me interesan (entrevista personal con Silvina Sperling).



Fig. 5: REFLEJO NARCISA de Silvana Sperling



Fig. 6: REFLEJO NARCISA de Sperling

Recordamos que los primeros pasos de la video danza en Argentina son de los años 90 y que, en busca de antecedentes en la experimentación audiovisual nacional, las videoartistas encuentran en Marie Louise y Narcisa a dos pioneras de este lenguaje. Como señala Mariel Leibovich (2015) las obras realizadas en fílmico se encuentran ubicadas dentro de la experimentación audiovisual que están en proceso de historización.¹³ En relación con la dan-

¹³ Cf. Mariel Leibovich, "Experimentalismo y videodanza argentina", en *Poéticas del movimiento: aproximaciones al cine y video experimental argentino*, ed. por Alejandra Torres y Clara Garavelli (Buenos Aires: Librería/Asaeca, 2015).

za, destacamos las películas de Hirsch, RUMI y AÍDA así como las películas BUTOH y RING SIDE de Alemann.

Sobre el cine estructural de Narcisa Hirsch, como destaca Marín, tanto en *COME OUT* como en *TALLER* trabaja con la materialidad de lo cinematográfico. *COME OUT* comparte con *WAVELENGTH*, de Michel Snow, una misma idea de puesta en escena. En ambos films, "hay una suerte de quiebre" –afirma Marín– "frente a un contexto cinematográfico intuitivo, principalmente romántico y da lugar a una celebración del cine como experiencia concreta."¹⁴ Tanto el film de Michel Snow como el de Hirsch hacen ver nuevos actores (luz y espacio, paredes, ventanales en aumento, distintas variaciones de color y sombra) volverse componentes estéticos principales de la experiencia cinematográfica.¹⁵

Entrevistas, artículos y textos sobre la obra de Narcisa van componiendo, también un apartado crítico sobre sus trabajos.¹⁶

Además de estos films estructurales, la vasta filmografía de Hirsch comprende un video de un minuto, *EL ALEPH* (compuesto por algunos planos de películas anteriores) y dos largometrajes: *¿ANA DONDE ESTÁS?* (1987) de 65 minutos y *EL MITO DE NARCISO* (2010).

Tanto Hirsch como Alemann fueron pioneras en la cinematografía experimental argentina; Alemann, además gestionó el Instituto Goethe como lugar de reunión y cobijo para los cineastas experimentales. También Marie Louise realizó las primeras programaciones de cine experimental en el Instituto y programó a los jóvenes cineastas alemanes de los años 70: Herzog, Fassbinder, Nekes y Schröter.¹⁷

¹⁴ Pablo Marín, "La estructura presente. Narcisa Hirsch y el punto de quiebre del cine experimental en Argentina", en *Narcisa Hirsch: catálogo de obra*, com. por Alejandra Torres (Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario, 2010): 21–32, aquí 29.

¹⁵ Marín, "La estructura presente".

¹⁶ Puede leerse varios textos (artículos, reseñas, entrevistas) sobre la obra de Narcisa Hirsch. Además del artículo citado de Pablo Marín, en Torres, *Narcisa Hirsch: catálogo de obra* se compilan reseñas, entrevistas y artículos de varios autores: Graciela Taquini, Jorge La Ferla, Adrián Cangi, Aldo Paparella, Andrés Di Tella; los textos sobre el cine de Narcisa Hirsch de Victoria Sayago y el de Emilio Bernini en la Colección de cine y video experimental MQ2 editora; Rubén Guzmán, "Inscripciones de Vida: el cine de Narcisa Hirsch", *Imagofagia* 9 (2014); Andrea Giunta, "Narcisa Hirsch: retratos", en *Poéticas del movimiento*, ed. por Torres y Garavelli.

¹⁷ Con respecto a la obra de Marie Louise Alemann junto con la Comisión de experimentación Audiovisual de Asaeca en el año 2012 realizamos un homenaje con la presencia de la realizadora en el que se incluyó la filmografía completa.

La continuidad

En Benjamin, las formas breves, los DENKBILDER, imágenes-pensamiento escritos en primera persona, condensan imágenes, recuerdos. En una lectura intermedial, ese género literario filosófico parece deslizarse a la obra en formato reducido DENKBILDER, del joven cineasta Pablo Marín.¹⁸ La película muestra imágenes de viaje, las calles de la ciudad de Berlín, la mirada del cineasta se concentra en la vida animal dentro de la ciudad, recorre el zoo de Berlín, plazas, estaciones, trenes, ventanas. Tópicos benjamineanos que responden, en un principio, a *Infancia en Berlín hacia 1900*.



Fig. 7: DENKBILDER de Pablo Marín



Fig. 8: DENKBILDER de Pablo Marín

¹⁸ Pablo Marín compone un cine personal con apuestas que experimentan con la vanguardia más radical, como la película RESISTFILM de 2014.

En DENKBILDER de Marín, el único material “de archivo” es la filmación de cuatro postales berlinesas. En este diario de viaje, como las pequeñas miniaturas modernistas, esas formas que en *Denkbilder* de Benjamin, intentan alcanzar la imagen visual por medio de la metáfora y la abstracción a la vez que condensan el tiempo-espacio en una imagen; en el film de Pablo Marín subyace Goethe en la hoja del Ginkgo Bi-loba, símbolo de lo doble, con todo el cromatismo que va del verde al amarillo; pero también se percibe el rostro de Goethe enterrado en el film, porque está filmado encima de otra imagen más potente. A esas capas de películas filmadas en Berlín se les superpone una última capa a su llegada a Buenos Aires:

Decidí agregarle una última capa a esos rollos filmados que respondiese más a cuestiones íntimas y sensibles y que estuviesen representadas como estallidos o intermitencias, como emulando imágenes mentales o pensamientos fugaces. Es por eso que esa última capa está filmada de una manera fragmentada (entrevista personal con Pablo Marín).

Para los espectadores de cine, el procedimiento de filmar capas sobre capas es visible en la proyección en super 8. La experiencia remite a otra luz, se percibe la profundidad de la imagen, las superposiciones. Por eso, ver estas películas en su soporte original apela a una experiencia aurática, un aquí y ahora irreplicable. En este punto, estas obras proyectadas en formato original no sólo remiten a una especie de resistencia a la actual era digital y al consumo de bienes y a las formas actuales de circulación y exhibición de los materiales, sino que está en concordancia con la pureza formal presente en sus obras.

Uno de los debates que involucra a estos jóvenes realizadores es la cuestión del “purismo” de la imagen en super 8 o 16. Este debate, transnacional, tiene dos posturas: una radical, purista de la imagen en super 8 y una que es más permeable en relación al soporte analógico o digital. Hay realizadores que trabajan “entre” el super 8 y el video.

En la etapa actual del cine experimental, aún en desarrollo, con el resurgimiento del Super 8 mm los artistas asumen de forma consciente un mayor grado de reflexividad acerca de la tradición heredada en la cual se inscriben. En este sentido, hay distintas líneas filiatorias, continuidades y rupturas con la tradición tanto nacional como transnacional. Brenda Salama afirma que:

Si bien, en la primer etapa de consolidación del cine experimental argentino, con las producciones del llamado *Grupo Goethe*, el término se hallaba vinculado a las posibilidades técnicas y expresivas de la producción experimental del momento, al menos hasta la llegada del video al país en los años ochenta; a

partir del resurgimiento de la utilización de los formatos de 16 mm. y Super-8 en la etapa actual (...) la noción *superochista* se ha ampliado y difundido fuera del marco de producción, especialmente por las instituciones, la crítica especializada y los festivales de cine que convocan y nombran a los realizadores experimentales como los *superochistas*.¹⁹

Por último, la circulación y distribución de este cine es un tema aparte. En la primera etapa, la producción era exhibida en circuitos alternativos (cuevas, patios y garages), espacios como CAYC, UNCIPAR y Hi Photography, y conformaron los primeros marcos institucionales de circulación de algunos de los trabajos. En la actualidad, la escena de experimentación tiene como centro Buenos Aires, pero se produce y exhibe en otras regiones del país: La Plata, Córdoba, Rosario, Bariloche. Como destaca Paulo Pécora (2015) estos grupos generan sus propios espacios de exhibición y a la vez se exhiben festivales²⁰ como el Bafici, o Mar del Plata (tiene una sección dedicada sólo al cine experimental), la Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM), el Festival de Cine Under, o muestras como la Semana de Cine Experimental de La Plata o el Home Movie Day; además se integran en programaciones de museos o avalados por distintas instituciones con ciclos de cine, como el que realizó la Asociación argentina de estudios de cine y audiovisual (Asaeca) desde la Comisión de cine experimental en 2011–2013 en el espacio de cine del Palais de Glace (2011–2012) o en la Casa del Fondo Nacional de las Artes (2013) bajo nuestra coordinación.²¹ Asimismo, el sello independiente *La copia infiel* compiló un DVD que contiene todas las obras exhibidas tanto en super 8 como en videos en estos dos años del ciclo de cine que realizamos. En la compilación se puede ver las obras de Gustavo Galuppo, Gonzalo Egurza, Daniela Cugliandolo, el club del super 8: Ernesto Baca, Macarena Cordiviola, Marto Álvarez, Luján Montes, Luciana Foglia, Melisa Aller, Julio Fermepin, Jeff Zorrilla, Emiliano Cativa, Paulo Pécora, entre otros artistas.

Apéndice

¹⁹ Brenda Salama, “Los superochistas”, en *Visualidad y dispositivo: arte y técnica desde una perspectiva cultural*, ed. por Alejandra Torres y Magdalena Pérez Balbi (Buenos Aires: Los Polvorines, UNGS, en prensa).

²⁰ Paulo Pécora, “Cine de super acción”, *Haciendo cine* (2015): 44–6.

²¹ La Comisión de Experimentación audiovisual de Asaeca, coordinada por Alejandra Torres, entre sus integrantes mencionamos a la docente e investigadora Clara Garavelli; Marcelo Páez, Tomás Dotta, Brenda Salama, Mariel Leibovich, Daniela Muttis, Fernando González, Mario Guzmán Cerdio, Natalia Barrenha, entre otros colaboradores. La programación de los ciclos estuvo a cargo de Tomás Dotta y Paulo Pécora.

Índice alfabético

- Agresti, Alejandro, 80, 140, 217, 339, 340, 342–344, 346–348, 351–353
- Aguilar, Gonzalo, 327
- Alberdi, Juan Bautista, 190, 195, 197, 198
- Alemann, Marie Louise, 371–375, 379
- Alfonsín Foulkes, Raúl Ricardo, 29, 224
- Aller, Melisa, 371, 382
- Alonso, Lisandro, 252, 258, 259, 355–360, 362, 363, 365
- Altavista, Juan Carlos, 100
- Álvarez, Maricel, 191–194
- Álvarez, Marto, 382
- Antonioni, Michelangelo, 8
- Aramburu, Pedro Eugenio, 35, 191
- Aráoz, Daniel, 308, 311
- Arendt, Hanna, 85
- Arfuch, Leonor, 352
- Aristarain, Adolfo, 59–61, 71, 72, 133, 217
- Arledge, Sara Kathryn, 374
- Augé, Marc, 278, 341, 348
- Ávila, Benjamín, 27, 32–34, 36, 80
- Ayala, Fernando, 59–62, 70
- Baca, Ernesto, 371, 382
- Banegas, Cristina, 69
- Bar-On, Dan, 349, 350, 352, 353
- Barbaro, Marcela, 310, 312, 314
- Barber, Samuel, 342, 348
- Bardot, Brigitte Anne-Marie, 325
- Barthes, Roland, 346, 348
- Bauer, Tristán, 173
- Bazin, André, 197, 293
- Bemberg, María Luisa, 10, 60, 71
- Benjamin, Walter, 189, 349, 369
- Benmiloud, Karim, 307
- Bernini, Emilio, 57
- Bettanin, Alfredo, 224
- Bielinsky, Fabián, 8, 102, 123, 130, 133, 135, 136, 138, 236, 272, 273, 276, 281
- Bioy Casares, Adolfo, 107–116, 118–122, 238, 240
- Birri, Fernando, 17, 58, 215, 218, 225
- Blaustein, David, 225, 329
- Boehm, Gottfried, 41–43
- Boltanski, Luc, 254, 262
- Bongers, Wolfgang, 213
- Bordwell, David, 260
- Bores, Tato, 100
- Borges, Jorge Luis, 108–110, 121, 138, 234, 235, 238, 240, 267, 269
- Bortnik, Aída, 60, 66, 74, 75
- Boukhrief, Nicolas, 125
- Bourges, Julián, 103
- Brakhage, Stán, 374
- Bras, Luis Ricardo, 370
- Bredenkamp, Horst, 41
- Brescia, Pablo, 231
- Bresson, Robert, 215
- Brooks, Peter, 118
- Browning, Tod, 102
- Bruchstein, Natalia, 80
- Bruzzzone, Félix, 141, 179
- Buchardo, Pedro, 98
- Buñuel, Luis, 216, 347
- Busnelli, Mirta, 342
- Bute, Mary Ellen, 373
- Butler, Judith, 332
- Byron, Sylvestre, 371
- Caetano, Adrián, 217, 227, 245, 291, 292, 294, 296, 299, 300
- Cafiero, Antonio Francisco, 168
- Caillois, Roger, 123, 127, 128
- Calabro, Juan Carlos, 64, 65
- Calderón de la Barca, Pedro, 238
- Caldini, Claudio, 371, 372
- Callsen, Berit, 39
- Campanella, Juan José, 7, 139, 151, 277

Campo, Carlos Ibáñez del, 223
 Carnaghi, Rodolfo, 232
 Carney, Ray, 344, 345
 Carpani, Ricardo, 224, 226
 Carpentier, Alejo, 121, 251
 Carri, Albertina, 80, 141, 175, 180, 181
 Carril, Hugo, 200, 214
 Carroll, Lewis, 238
 Caruth, Cathy, 350
 Casero, Nazareno, 343
 Cassavetes, John, 343–347, 353
 Castro Ruz, Fidel Alejandro, 223, 226
 Castro, Analiá, 75
 Catalano, Lidia, 77
 Cativa, Emiliano, 382
 Cedrón, Lucia, 80
 Cerretani, Arturo, 112
 Certeau, Michel de, 207, 300
 Chappuzeau, Bernhard, 339
 Chaslin, François, 323
 Chávez, Julio, 71, 291
 Cheval, Joseph Ferdinand, 320
 Christensen, Carlos Hugo, 98, 102
 Christiani, Quirino, 371
 Clooney, George Timothy, 285
 Cohn, Mariano, 307, 311, 313, 325
 Collins, William Wilkie, 102
 Collinson, Peter, 125
 Cooke, John William, 223
 Coppola, Horacio, 370
 Cordiviola, Macarena, 371, 382
 Corma, Antonio, 96
 Cornfield, Hubert, 125
 Cortázar, Julio Florencio, 8, 235, 320
 Cossa, Roberto, 60
 Cugliandolo, Daniela, 371, 382

Dällenbach, Lucien, 116
 Daney, Serge, 218, 328
 Darín, Ricardo, 102, 280
 Dassin, Jules, 97, 124
 Debord, Guy-Ernest, 286
 Deleuze, Gilles, 47, 216, 251, 252, 362–366
 Demare, Lucas, 20
 Demicheli, Tulio, 20
 Denegri, Andrés, 371, 373

Deren, Maya, 373, 374
 Derrida, Jacques, 43
 Desanzo, Juan Carlos, 139
 Descartes, René, 238
 Di Tella, Andrés, 199
 Di Tella, Torcuato, 202
 Dick, Philip K., 238
 Didi-Huberman, Georges, 215, 218, 220
 Diego, Estrella de, 63, 208
 Díez Fischer, Agustín, 199
 Don Napy (Duclout, Luis Napoleón), 93–98,
 101–103
 Doria, Alejandro, 60, 139
 Doyle, Arthur Ignatius Conan, 102
 Duhalde, Eduardo, 32, 214
 Dulac, Germaine, 373
 Dumont, Bruno, 60, 365
 Dumont, Ulises, 60
 Duprat, Andrés, 307
 Duprat, Gastón, 307, 311

Echeverría, Esteban, 190
 Eco, Umberto, 45
 Ellenberger, Benjamin, 371
 Etchecolatz, Miguel Osvaldo, 187
 Ewers, Hanns Heinz, 102

Fassbinder, Rainer Maria, 379
 Favio, Leonardo, 213–227, 277
 Feierstein, Daniel, 84
 Fellini, Federico, 332
 Fermepin, Julio, 382
 Fernández, Álvaro A., 271
 Ferrandiz, Gloria, 104
 Ferro, Marc Roger, 275
 Filippelli, Rafael, 27, 35–37
 Fleischer, Richard, 125
 Fogwill, Vera, 187, 188, 341
 Foster, David William, 47
 Foucault, Michel, 28, 295, 346, 348
 Franco, Francisco, 223
 Fregonese, Hugo, 94, 97
 Freud, Sigmund, 148, 206, 349

Galettini, Carlos, 80
 Gamero, Carlos, 139, 141, 142, 144, 151, 175
 García Márquez, Gabriel, 140

García Ponce, Juan, 42
 Gardel, Carlos (Romuald Gardès, Charles),
 39, 40, 48, 159
 Genette, Gérard, 260
 Getino, Octavio, 58, 159, 225, 226
 Gian(n)uzzi, Joaquín, 194
 Giorgelli, Pablo, 253, 359
 Godard, Jean-Luc, 216, 217, 325, 363
 Goldenberg, Jorge, 60, 73
 Golder, Gabriela, 175, 180
 Gramsci, Antonio Francesco, 151
 Grau, Jorge Michel, 273
 Grazia, Julio de, 60, 73
 Greca, Alcides, 16
 Guattari, Pierre-Félix, 251, 252, 364
 Gueiraldes, Ricardo, 200
 Guevara, Che (Ernesto Rafael), 226, 255, 258,
 311
 Guison, José, 99

Habegger, Andrés, 175
 Halbwachs, Maurice, 142, 149
 Hansen, Rolf, 106
 Hathaway, Henry, 97
 Hausmann, Matthias, 107
 Hernández, Gustavo, 273
 Herzog, Werner, 379
 Hirsch, Marianne, 84, 374, 379
 Hirsch, Narcisa, 369, 371–373, 376, 377, 379
 Hitchcock, Alfred Joseph, 116, 239, 266, 267,
 317, 325, 344, 361
 Hitler, Adolf, 106, 324
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 102, 244
 Honik, Jorge, 371
 Hornung, Ernest William, 304
 Hughes, John Wilden, 325
 Huston, John, 124

Imhof, Maria, 249
 Iturralde, Víctor, 370

Jameson, Fredric, 146
 Jarcy, Xavier de, 324
 Jitrik, Magdalena, 371

Kelly, Grace Patricia, 317
 Kentis, Chris, 277

Kirchner, Cristina Fernández de, 313, 322
 Kirchner, Néstor Carlos, 186, 219, 227, 302,
 327
 Klee, Paul Ernest, 42
 Klee, Paul Ernst, 42, 43
 Kohon, David José, 58
 Kriger, Clara, 15
 Kubrick, Stanley, 125
 Kuhn, Rodolfo, 214

Land(esberger), Kurt, 94, 98
 Latour, Bruno, 250, 355, 356, 362, 366, 367
 Lau, Laura, 277
 Lavalley, Juan, 190
 Lavié, Ricardo, 103
 Le Corbusier (Jeanneret-Gris, Charles-
 Edouard), 307, 308, 312, 319, 321, 323–325
 Leander, Zara, 106
 Leblanc, Maurice, 102
 Lebow, Alisa, 201
 Leroux, Gaston Louis Alfred, 110, 120
 Libera, Adalberto, 325
 Lillo, Gaston, 139
 Liporace, Enrique, 72
 Listorti, Leandro, 371
 Llinás, Mariano, 36, 217, 249, 252, 255, 258,
 261–263, 266–270, 359
 Lloyd Wright, Frank, 325
 López Rega, José, 222
 Lugones, Leopoldo, 195, 196, 360, 362
 Lunadei, Gianni, 70
 Luppi, Federico, 60, 72, 73
 Luque, Paula de, 226, 227
 Lynch, David Keith, 360

Malévich, Kasimir, 322
 Mallet-Stevens, Robert, 325
 Maly, Arturo, 72
 Man Ray (Radnitzky, Emmanuel), 325
 Mandeville, Bernard, 104
 Mania, Domingo, 102
 Marcel, Marcelle, 103
 Marcovich, Paola, 79–81, 85, 88–90
 Marín, Pablo, 369, 371, 372, 379–381
 Marqués, José Luis, 173
 Martel, Lucrecia, 151, 217, 245, 357, 358

Martínez de Hoz, José Alfredo, 59
 Martínez Estrada, Ezequiel, 249, 257
 Massera, Emilio Eduardo, 62, 63, 188, 189
 Maurier, Daphne du, 320
 Mazzolo, Pablo, 371
 Meerapfel, Jeanine, 139
 Mejuto, Andrés, 102
 Melillo, Laura, 341
 Melville, Jean-Pierre, 125, 126, 128
 Menem, Carlos, 143, 214, 302
 Menken, Marie, 374
 Mersch, Dieter, 43, 44
 Metz, Christian, 152
 Moll, Dominik, 319
 Mom, Arturo S., 102
 Monaco, James, 260
 Monterroso, Augusto, 238
 Moore, Michael, 166, 235
 Mosquera R., Gustavo, 231, 245
 Mourey, Jean-Pierre, 108
 Mugica Echagüe, Carlos Francisco Sergio, 18, 20
 Mugni, Juan José, 371
 Murga, Celina, 80
 Murúa, Lautaro, 58
 Mussolini, Benito Amilcare Andrea, 324
 Muttis, Daniela, 372, 375, 376, 382

Nekes, Werner, 379
 Nichols, Bill, 23, 162, 163, 218
 Niro, Robert Anthony de, 318
 Nitsch, Wolfram, 7, 123

Olivera, Héctor, 27, 32, 35, 60–62, 65, 70, 173
 Olmedo, Alberto, 61, 65
 Ortega, Palito (Ortega, Ramón Bautista), 60, 63, 307
 Orwell, George, 238
 Oubiña, David, 36, 46, 215, 216, 218, 245, 246, 329–331
 Oves, Santiago Carlos, 139

Pasolini, Pier Paolo, 216
 Pauls, Nicolás, 341
 Pavone, Rita, 282
 Pécora, Paolo, 370, 371, 382
 Pecoraro, Susana Raquel, 60

Pereira, Miguel, 173
 Pérez, Mariana Eva, 141, 359, 360, 373, 382
 Perutz, Leo, 102
 Perón, Juan Domingo, 15, 96, 103
 Perón, María Estela (Isabel) Martínez de, 149
 Piccoli, Daniel Michel, 325
 Piglia, Ricardo, 144, 232, 236, 238, 244
 Piñeyro, Marcelo, 80
 Pinzón, Nathan (Garfinkel, Natalio), 106
 Pitt, Brad (William Bradley), 285
 Plessner, Helmuth, 131
 Poe, Edgar Allan, 102, 144, 320
 Pollock, Paul Jackson, 322
 Porcel, Jorge, 61, 65
 Porter, Edwin S., 287
 Pratt, Hugo (Pratt, Ugo Eugenio), 233–236, 243, 244, 246, 248
 Prividera, Nicolás, 80, 175, 180, 185, 187, 189, 194, 195, 217, 219, 222, 329, 330
 Puenzo, Luis, 7, 27, 33, 75, 139, 140

Quintín (Antin, Eduardo), 218, 223, 328, 357–359
 Quiroga, Horacio, 305

Rancière, Jacques, 110, 111, 121, 215
 Reale, Victoria, 174, 177–179, 181, 182
 Rejtman, Martín, 217, 342
 Renán, Sergio (Kohan, Samuel), 60, 63–65, 67, 74
 Reyna, Walter, 103
 Ríos, Humberto, 58, 102, 112, 219
 Roca, Julio Argentino, 192
 Roffé, Carlos, 342
 Román, Jorge, 102, 161, 241
 Romero, Manuel, 20, 97, 181
 Roque, María Inés, 80
 Rosa, José María, 223
 Rossellini, Roberto, 218
 Rubin, Barbara, 175, 374
 Rucci, José Ignacio, 223
 Rudy, Eduardo, 95, 98, 102
 Ruffinelli Altésor, Jorge Enrique, 281
 Ruiz, Víctor Jorge, 80

Sábato, Ernesto, 69, 76
 Sábato, Mario, 63, 64, 67, 71

Salles, Walter, 252, 253, 255–258
 Santiago Muchnik, Hugo, 9
 Santoro, Daniel, 193
 Sanz Palacios, Constanza, 371, 372, 374
 Saraceni, Julio, 96
 Sarlo, Beatriz, 36, 87, 140, 149, 351
 Sarmiento, Domingo Faustino, 179, 190, 197, 319
 Saslavsky, Luis, 102
 Schlesinger, John, 319
 Schlieper, Carlos, 20
 Schneemann, Carolee, 374
 Schroeter, Werner, 379
 Schwarzböck, Silvia, 185
 Seel, Martin, 41
 Seoane, María, 226
 Setton, Román, 93
 Simon, Stella, 361, 373
 Siodmak, Robert, 125
 Sloterdijk, Peter, 333, 334
 Snow, Michael, 374, 379
 Soderbergh, Steven Andrew, 276
 Soffici, Mario, 20
 Sofovich, Gerardo Andrés, 61
 Sofovich, Hugo Alberto, 61, 64
 Solanas, Fernando Ezequiel (Pino), 7, 9, 10, 42, 43, 45–47, 51, 58, 159–171, 225, 226, 253, 255, 258
 Solomonoff, Julia, 80
 Sorín, Carlos, 250–254, 257, 258
 Sperling, Silvina, 372, 375, 377
 Speyer, James A., 325
 Spieker, Sven, 206
 Spiner, Fernando, 9, 231, 236, 238–241, 245
 Spregelburd, Rafael, 308, 310
 Stagnaro, Bruno, 217
 Stagnaro, Federico, 173
 Stalin, Iósif (Vissariónovich Dzhugashvili, Iósif), 324
 Stewart, James Maitland, 317
 Stroessner, Alfredo, 223
 Subero, Sergio, 371
 Szifrón, Damián, 327, 330, 333, 335

Talesnik, Ricardo, 60

Tapiès, Antonio, 322
 Taretto, Gustavo, 314
 Thompson, Kristin, 260
 Tinayre, Daniel Andrés Manoli, 62, 97
 Tinelli, Marcelo, 327
 Todorov, Tzvetan, 110, 149, 150
 Torre Nilsson, Leopoldo, 9, 20, 107, 108, 111–116, 118–121, 214, 216
 Torres, Alejandra, 369
 Torres, Patricia, 79
 Torres, Victoria, 173
 Trapero, Pablo, 28, 139, 161, 162
 Trigo, Ricardo, 98, 99, 101
 Truffaut, François, 216, 317, 357, 361
 Tschiltschke, Christian von, 159
 Türschmann, Jörg, 355

Vallejo, Gerardo, 58, 225
 Vallereggi, Horacio, 371
 Vargas Llosa, Mario, 114
 Vargas, Getúlio Dornelles, 223
 Verbitsky, Horacio, 214
 Verdi, Giuseppe, 224
 Vezzetti, Hugo, 27, 28, 32, 66, 74, 351
 Viale, Oscar (Schissi, Gerónimo Oscar), 60, 73
 Videla, Jorge Rafael, 57–60, 62, 63, 80, 181
 Villafaña, Elva (Chunchuna), 75, 108–110, 112–115, 118–121
 Villola, Juan, 371
 Viñas, David, 61, 181
 Viola, Roberto, 59
 Virilio, Paul, 366

Walsh, Rodolfo Jorge, 7, 226
 Warhol, Andy, 313, 374
 Weber, Max, 329
 Wehr, Christian, 7, 291
 Weigel, Sigrid, 349–351
 Wiene, Robert, 102
 Wilde, Oscar, 102
 Wise, Robert, 132, 320
 Wolf, Sergio, 94, 107, 113, 343
 Wullicher, Ricardo, 61

Zorrilla, Jeff, 382