

CINE Y MEMORIA:
Narrativas audiovisuales sobre el pasado

Cine y memoria / Laura Arese ... [et al.] ; compilado por Tamara Liponetzky ; Ximena Triquell. - 1a ed . - Córdoba : Editorial de la UNC ; Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Artes. Centro de Producción e Investigación en Artes, 2018, 200 p. 21 x 15 cm.

ISBN 978-987-707-080-4

1. Cine Argentino. 2. Memoria. 3. Análisis Cinematográfico. I. Arese, Laura II. Liponetzky, Tamara, comp. III. Triquell, Ximena, comp.
CDD 791.4309

Esta edición se realizó con el apoyo económico de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba.

Los artículos incluidos en este volumen fueron sometidos a referato en el marco del Programa de Estudios sobre la Memoria del Centro de Estudios Avanzado de la Universidad Nacional de Córdoba.

Diseño de tapa: Jorge Alejandro Páez



Los textos que componen esta obra están licenciados bajo una Licencia Creative Commons Atribución – NoComercial – SinDerivadas - 2.5 Argentina.

ISBN 978-987-707-080-4

Primera Edición: 2018

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

CINE Y MEMORIA:
Narrativas audiovisuales sobre el pasado

Tamara Liponetzky

Ximena Triquell

(Compiladoras)

Laura Arese
Agustín Berti
Eva Cáceres
Carolina Casali
María Constanza Curatitoli
Juliana Enrico
Martín Iparraguirre
Tamara Liponetzky
Verónica López
Magui Lucero
Luján Ailén Martínez
Ayelén Mufari
Sylvia Nasif
María Paulinelli
Fernando Svetko
Ximena Triquell

Prólogo de Ludmila Da Silva Catela

Agradecimientos

La publicación de un libro como éste, requiere de la participación de un conjunto de personas e instituciones. Por este motivo, queremos agradecer:

A lxs integrantes del Programa de Estudios sobre la Memoria del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, por las reflexiones compartidas a lo largo de 2015 y 2016 en torno al cine y la memoria, e igualmente por el apoyo en la tarea de armado de este libro;

Al Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales, por haber dado sede, en diciembre de 2015, a las Jornadas sobre Cine y Memoria, en las cuales se inició el proyecto de esta publicación;

A la Editorial de la Facultad de Artes y al CEPIA (Centro de Producción e Investigación de la Facultad de Artes) por acompañar el trabajo del Programa de Estudios sobre la Memoria y de lxs docentes e investigadores de la Facultad de Artes que en él participan o participaron;

A la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC por el apoyo económico brindado para esta publicación.

Finalmente queremos agradecer especialmente a Héctor Schmucler, por crear y sostener el espacio de diálogo e intercambio que constituye el Programa de Estudios sobre la Memoria, por su generosidad para compartir sus reflexiones, sus palabras y su escucha y por su invitación a pensar juntxs la necesidad de la memoria.

Índice

PRÓLOGO: Mirar las memorias, vivir el cine
Ludmila da Silva Catela

PRESENTACIÓN
Tamara Liponetzky - Ximena Triquell

EL CINE COMO DISPOSITIVO DE MEMORIA

Sobre la materia del tiempo
Agustín Berti - Eva Cáceres

Espacios desde donde pensar los documentales de la memoria
María Paulinelli

La memoria es cinematográfica
Sylvia Nasif

MEMORIAS DE LA DICTADURA

El cine ficcional de los HIJOS: La reconstrucción política del recuerdo
Ximena Triquell

Lenguajes y memorias de paisajes desiertos. Imágenes de violencias de Estado de la Argentina reciente en el film Las aguas del olvido de Jonathan Perel
Juliana Enrico

Memoria y política en la antesala del Nuevo Cine Argentino: los primeros films de Alejandro Agresti
Fernando Svetko

Reconstrucción de la (propia) historia: una mirada sobre el poder simbólico del lenguaje animado dentro del film: El caso Los Rubios
María Constanza Curatitoli

Discursos y Memorias: La cuestión Malvinas como acontecimiento traumático en series televisivas no ficcionales

Carolina Casali

Ciclo "Malvinas 30 miradas. Los cortos de nuestras islas" ¿Nuevos abordajes sobre el conflicto?

Verónica López

MEMORIAS EN EL PRESENTE

Memorias del presente, recuerdos de actualidad. Tiempo, imágenes y jóvenes narradores

Tamara Liponetzky

Pasos de una marcha incesante

Magui Lucero

MEMORIAS EN LA HISTORIA

Notas sobre Juan Moreira de Leonardo Favio. Mito y memoria popular del gaucho

Laura Arese

La figura del líder en las películas de San Martín y Belgrano

Martín Iparraguirre

"Memorias de una Muchacha Peronista: construyendo verosimilitud en la ficción. La función testimonial de las imágenes"

Luján Ailén Martínez - Ayelén Mufari

PRÓLOGO

Mirar las memorias, vivir el cine

Ludmila Da Silva Catela¹

Nuestra mirada recorre imágenes. La memoria está constituida de materialidades que una y otra vez, como en un calidoscopio, forman dibujos, organizan colores, remiten a sonidos, recuerdan experiencias. El cine, como una de las maneras de mirar el mundo se asocia a los procesos sociales de la memoria, no por las imágenes en sí mismas, sino por la posibilidad de unir las con la realidad colectiva y con las experiencias subjetivas que cada uno de nosotros ha recorrido, aprendido, conocido.

Este libro compila una serie de trabajos que reflexionan, desde diferentes enfoques y temas, sobre esta fascinante relación donde se entrecruzan narrativas, políticas de la imagen y memorias. Las mismas van desde la filmología clásica a las historias más locales, del pasado al presente y del presente hacia el futuro; de los enfoques teóricos a las descripciones empíricas; de la materialidad del cine a la simbología de sus expresiones. Cada ejercicio de memoria, traduce las narrativas del cine o los recuerdos que nos empujan a vivir una y otra vez, formas de sentir el mundo. Cada página recorre puntos de vistas diversos y nos acerca a ejercicios de memoria que la autora o el autor construye desde experiencias, deseos y miradas generacionales.

Una de las potencialidades de observar y analizar la relación entre cine y memoria es aquella que coloca, de manera más tangible, los modos cómo se gestan los procesos de elaboración del pasado y las maneras en que se produce la manipulación y reconstrucción constante del mismo. Es interesante pensar que cuando miramos una película, lo hacemos a través del prisma de nuestra experiencia, de lo que sabemos o ignoramos sobre el tema. Luego todas esas imágenes pasan a formar parte de nuestras

¹ Doctora en Antropología Cultural y Magíster en Sociología por la Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil. Profesora e investigadora de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) e Investigadora del CONICET en el Museo de Antropología de esta universidad. Formó parte del Programa de Estudios sobre la Memoria del CEA y actualmente lo hace del Núcleo de Estudios sobre Memoria del IDES-UNGS.

memorias y de allí al relato de nuestra experiencia. Muchas veces las incorporamos como si ellas realmente hubieran pasado en y por nuestras vidas. ¿Cuántas imágenes del cine pueblan nuestras memorias sobre el pasado reciente, el terrorismo de Estado, los CCD? ¿Cómo el Holocausto logró universalizarse en representaciones cinematográficas que conforman nuestro relato del mismo? Pensar el pasado sin las imágenes del cine sería imposible, tanto como elaborar narrativas cinematográficas sin recurrir a los distintos pasados que nutren las vidas y los tramos subjetivos de los hombres y mujeres que los habitan. No hay imágenes sin la memoria de esas historias. No hay historias sin diversidad de usos, de representaciones, del pasado.

Si el cine se puede pensar como un *dispositivo de memoria* –como nos propone este libro– podemos enumerar y reflexionar sobre las piezas que lo componen. Un dispositivo de memoria que implica constatar y analizar los tiempos que lo forman, tiempos efímeros y tiempos permanentes, que se cruzan y superponen en cada ejercicio de memoria. Parte de este artificio estará compuesto por las acciones que se generan a través de ese dispositivo ligado a las imágenes que serán una y otra vez, seleccionadas, interpretadas, comprendidas y resignificadas; acciones que construyen un reservorio siempre disponible, un archivo de experiencias, relatos, fotografías, diálogos, colores.

Finalmente, los sentimientos y sus expresiones estarán allí para generar, en cada ejercicio de memoria, empatías, rechazos, resentimientos o simplemente lágrimas o risas. Este particular soporte de memoria, que es el cine, implica también una mirada sobre los silencios, aquellos que se constituyen en las imágenes y que se imprimen sobre nuestros cuerpos, nos atraviesan y pasan a constituir memorias que, desde nuestras prácticas cotidianas, quedan como huellas en la mirada de cada uno y sobre los otros. Allí la acción política de mirar y ser mirados teje puentes con las memorias y sus prácticas. Sabemos que toda memoria está amenazada por el olvido, sin embargo, cada vez que se produce una película se genera y desata un trabajo de memoria contra el olvido. Allí sus desafíos analíticos. Allí su magia.

PRESENTACIÓN

A lo largo de la historia del cine pueden encontrarse numerosos films que refieren, de una u otra manera, a la memoria. Algunos de estos reflexionan sobre las formas individuales del recuerdo, los mecanismos a través de los cuales los seres humanos atesoramos imágenes y sonidos, aunque también olores y sensaciones, en nuestra memoria. Un número mayor de películas, producidas en distintas épocas y lugares, lo hace sobre la memoria como construcción social, ya sea proponiendo representaciones de ciertos acontecimientos de la historia, desde la ficción o el documental, ya sea reflexionando sobre las formas en que se construyen estas memorias a partir de las historias particulares de los sujetos que las viven o las vivieron.

Y es que el cine y la memoria comparten una serie de características: Sin duda la más evidente es que en ambos las imágenes y los sonidos funcionan como soporte –de sentidos, de sensaciones, de sentimientos–. Se argumentará, y es cierto, que hay otros soportes del recuerdo individual, como ciertos olores o sabores (las célebres magdalenas de Proust), pero nadie negará que, junto a éstas, las imágenes y sonidos resultan fundamentales.²

En segundo lugar, tanto la memoria como el cine, están anclados en el tiempo: en ambos, el tiempo presente –de la experiencia vivida, del registro o del visionado del film–, es transformado en recuerdo, individual, o en memoria colectiva, por el paso del tiempo. A esto contribuye la base fotográfica del cine, su potencialidad indicial, tanto en el caso del documental como en el de la ficción. De allí la frase, atribuida a Jean-Luc Godard, según la cual “todo film es un documental”, al menos de su

² De hecho, en el célebre fragmento proustiano, al inspeccionar la sensación de felicidad inicial, el sabor de la magdalena se une inmediatamente a una serie de imágenes que son las que permiten al narrador recuperar el recuerdo de la casa, el pueblo, la plaza.

filmación. Nosotros diríamos que es, a menudo, un documento de la memoria y las disputas en las que está comprometida.

Finalmente, ambos comparten el recurso al relato, ya que, aunque no todo cine es narrativo ni todos los recuerdos se presentan con la coherencia que otorga la forma narrativa –excepto cuando son narrados evidentemente–, es innegable su relación con ésta. La memoria colectiva se compone de relatos que confrontan con otros relatos –los de la historia oficial, los de otras memorias– y que al hacerlo disputan el sentido de la experiencia pasada en relación al presente.

Quizás por estos múltiples puntos en común, el cine resulta un espacio particularmente interesante para pensar la memoria colectiva.

Este libro reúne una serie de artículos que lo hacen desde diversos lugares teóricos y a partir de distintos films. Dada esta multiplicidad, hemos optado por agrupar los textos en distintos ejes, de modo de facilitar el diálogo entre éstos.

El primero de estos ejes, se centra en la relación que el cine, en tanto dispositivo, guarda con la memoria. En él se incluyen tres trabajos que reflexionan sobre la relación entre el medio cinematográfico y los mecanismos de la memoria: “Sobre la materia del tiempo” de Agustín Berti y Eva Cáceres, “Espacios desde donde pensar los documentales de la memoria” de María Paulinelli y “La memoria es cinematográfica” de Sylvia Nasif.

Un segundo eje, agrupa distintas reflexiones sobre el cine de la postdictadura argentina. Los artículos comprendidos en éste proponen la reflexión sobre el cine producido en nuestro país a partir de 1983, en el periodo al que suele referirse como postdictadura, pero también sobre aquellos productos audiovisuales que, realizados más tarde, siguen preguntándose por los sucesos acontecidos durante ese oscuro periodo de nuestra historia. En este eje se enmarcan los trabajos de Ximena Triquell sobre el cine de ficción producido por la “generación” de los HIJOS; de Juliana Enrico sobre los ensayos audiovisuales de Jonathan Perel; el trabajo de María Constanza Curatitoli sobre el recurso a la animación en el film *Los rubios* de Albertina Carri y el trabajo de Fernando Svetko sobre

los primeros films del director Alejandro Agresti, reconocido como un antecedente del Nuevo Cine Argentino.

Estrechamente ligado con el punto anterior se encuentran los films y las memorias acerca de la Guerra de Malvinas, como el de Carolina Casali, quien analiza un corpus de series televisivas documentales sobre las islas, y el de Verónica López, quien aborda el Ciclo *Malvinas 30 miradas. Los cortos de nuestras islas* realizado por el Centro de Producción e Investigación Audiovisual (CePIA) del Ministerio de Cultura de la Nación en 2014.

Un tercer eje propone la reflexión, ya no sobre la representación del pasado sino sobre su resignificación en experiencias presentes. En esta línea, Tamara Liponetzky analiza las producciones realizadas por adolescentes en el marco del Programa Jóvenes y Memoria en el ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTE) Campo de la Ribera y Magui Lucero, la producción artística realizada en la Cátedra de Escultura III de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, en torno al tema Memoria y Derechos Humanos, como parte del Proyecto “Registros de la realidad, arte memoria y prácticas creativas”.

Un último eje considera la potencialidad del cine como constructor de memoria de procesos históricos que exceden nuestro tiempo. De allí que a la reflexión sobre los films y el modo en que éstos abordan determinados sucesos y personajes históricos se agregue la discusión más general acerca de las formas de la representación cinematográfica. En este apartado se incorporan los artículos de Laura Arese sobre el Juan Moreira de Leonardo Favio, de Martín Iparraguirre sobre la construcción de las figuras de San Martín y Belgrano en los films producidos con motivo del bicentenario por Leandro Ipiña y Sebastián Pivoto, respectivamente, y el artículo de Luján Ailen Martínez y Ayelén Mufari sobre los mecanismos documentales utilizados en la serie televisiva *Memorias de una Muchacha Peronista*.

Finalmente, se impone una aclaración sobre la génesis de este libro: los trabajos que lo conforman fueron presentados en versiones preliminares en las Jornadas “Cine y Memoria: Narrativas audiovisuales sobre el pasado”, organizadas por el Programa de Estudios sobre la

Memoria del Centro de Estudios Avanzados, en noviembre de 2015. Finalizadas éstas, un grupo de integrantes del Programa decidimos recuperar, a partir de una publicación, los diálogos y discusiones que sostuvimos durante los dos días que duró el encuentro. Resulta evidente que, a pesar del esfuerzo por reconstruir, al menos parcialmente, las discusiones sostenidas en aquellas jornadas, este libro no agota –no podría hacerlo– el espacio de reflexión y construcción colectiva que éstas implicaron. De allí que, lejos de ser un cierre, su publicación hoy sea una invitación a retomar el diálogo allí iniciado y a continuar pensando en torno a la relación entre las imágenes y sonidos proyectados por el cine y aquellos que conforman nuestras memorias.

Ximena Triquell
Tamara Liponetzky

EL CINE COMO DISPOSITIVO DE MEMORIA

Sobre la materia del tiempo

Agustín Berti
Eva Cáceres

*And as this capacity for recall (and recommodification)
grows more universal, history itself is seen to be even more
obviously a construct, subject to revision.
If it has been our business, as a species,
to dam the flow of time through the creation
and maintenance of mechanisms of external memory,
what will we become when all these mechanisms,
as they now seem intended ultimately to do, merge?
William Gibson, Dead Man Sings*

Registros

Esteban está sentado escuchando viejas grabaciones caseras de la radio en casete. Abre sus carcasas de plástico, enrolla paciente y minuciosamente las cintas. Coloca otro casete en el radiograbador. Se oye algo de música. Adelanta la cinta hasta que aparece la voz de un joven que le habla a su familia y le cuenta sus novedades, como si fuese una carta pero hablada. Les comenta que tiene dos noticias “poco importantes”. La primera, su desaprobación del examen de “Obligaciones”. La segunda, su llegada el 25 de julio a Bariloche. Les dice que se encuentra muy bien, que no tiene problemas de ningún tipo, “sólo muchas ganas de verlos”. Agrega que esa será la última cinta que grabe antes de que llegue, porque no tendrá tiempo para otra, y a pesar de estar mal grabada, “lo que salió, salió”. Mientras se oye el audio, un plano medio muestra a sus padres sentados en la cocina fumando y jugando a las cartas (*Juan como si nada hubiera ocurrido*, Carlos Echevarría, 1987).

En el living de su casa, una pizarra de corcho cubre la totalidad de la pared. Está repleta de imágenes: fotografías, pinturas, recortes de revistas. De espaldas a la cámara, Nicolás se acerca a la pared y comienza a quitar una por una las imágenes hasta dejarla completamente vacía. En el centro, coloca la fotografía de su madre, Marta Sierra. Con un zoom in y

el sonido de fondo de un tren en marcha que aumenta progresivamente su volumen, la cámara se acerca hasta la imagen abarcando la totalidad del encuadre. Sobre el rostro de Marta, se superpone en letra imprenta mayúscula la frase “sabíamos que estaba en algo” (*M*, Nicolás Prividera, 2007).

Víctor regresa al hogar de su infancia. En su recorrido, rememora los espacios habitados alrededor del emprendimiento familiar. Mientras conversa con un antiguo trabajador de la granja, la cámara se desplaza en un paneo de izquierda a derecha, a la par que el registro digital en color se funde en una foto en blanco y negro de la misma locación en la que aparece Víctor con sus hermanos (*Fotos de familia*, Eugenia Izquierdo, 2011).

Descomposición y recomposición

La historia técnica de las cosas suele estar hecha de imprevistos y malentendidos. Pensando el desarrollo del cine, dice Godard:

Es la historia de Marey, que había filmado la descomposición de los movimientos de los caballos, y cuando le hablaron de la invención de Lumière, dijo: “Es completamente imbécil. ¿Por qué filmar a la velocidad normal eso que vemos con nuestros ojos? No veo cuál podría ser el interés en una máquina ambulante”. Entonces, la máquina efectivamente falla entre Lumière y Marey. Hay que volver a empezar desde ahí. (Liandrat-Guigues y Leutrat 1996: 38)

La opinión del director remite a la doble operación que es constitutiva del cine. En primer lugar, la cámara debe someter los movimientos a la fragmentación y detención para poder registrarlos. A continuación, debe suturarlos en la proyección de esa discontinuidad plasmada en el celuloide, como lo define David Oubiña (2009: 24), y se reconstruye lumínicamente en un movimiento perceptible para el ojo humano. El gran descubrimiento de los pioneros Marey y Muybridge fue que solo puede representarse la fluidez a partir del intervalo y la detención. Las posteriores historias de la evolución del arte cinematográfico tienden a olvidar esa duplicidad constitutiva y a privilegiar la dimensión de la sutura, aquella en la que se produce la ilusión.

El uso contemporáneo de técnicas que remiten a la cronofotografía de fines del siglo XIX y otros procedimientos atípicos del registro audiovisual del siglo XX aparecen como estrategia de desautomatización del discurso altamente formalizado de las artes

audiovisuales (y, a la vez, de puesta en evidencia de la opacidad que subyace a las tecnologías utilizadas). Lo que, intuimos, interesa en el gesto es no mantener la ilusión realista que produce el efecto cinematográfico. Por el contrario, su productividad estética radica en la desarticulación. Una hipótesis provisoria es que las imágenes no cinematográficas, las imágenes y sonidos de archivo, y los registros en cinta magnética constituyen un dispositivo de ordenamiento temporal que permite otros modos de exteriorización de la memoria. Nuestro interés reside en indagar los usos de estos registros en el cine y a partir de esa revisión, considerar cómo aparece en algunos films sobre la memoria del pasado reciente; es decir, preguntarnos de qué modo estético y político operan sobre (y contra) la sutura que sostiene la ilusión cinematográfica.¹

Para su abordaje, partimos de la interpretación que hace el filósofo francés Bernard Stiegler de los dispositivos técnicos de exteriorización, el rol que juegan en la co-evolución de humanidad y técnica, y el modo en el que co-constituyen aquello que recordamos, no sólo como individuos sino también como comunidades. Una de sus tesis más provocadoras es que no hay nada más humano que la técnica. Pero la técnica es esencialmente cambiante: una serie de estados metaestables, superpuestos y conflictivos. Aceptando estas premisas, lo mismo podría decirse a la inversa. No hay nada más técnico que lo humano. Se ha dicho demasiado que el siglo XX es “el siglo del cine”. Procurando ser más precisos podríamos decir que es el siglo del registro y la reproductibilidad automatizada de sonidos e imágenes. Y en ese paradigma, el cine se erige como el “patrón de oro”, el baremo para estimar el grado de fidelidad a lo real, pero también la medida de los sueños y aspiraciones de la cultura occidental y sus periferias. Es una paradoja potente: el cine es más real que la realidad, el ordenador supremo de la experiencia de las masas urbanas (apuntalado, primero por los periódicos y la radio, y

¹ Por “sutura” en este texto nos referiremos exclusivamente al proceso técnico de recomposición en el continuo del movimiento fílmico de la imagen registrada fragmentariamente en cada fotograma por el proyector y no al sentido psicoanalítico del mismo término presentado, por ejemplo, por Heath (citando a Miller): “La sutura nombra la relación del sujeto con la cadena de su discurso: debemos ver que figura allí como el elemento que falta, en la forma de una suplencia. Ya que, aunque falte allí, no está pura y simplemente ausente. *Sutura* – por analogía, la relación general del déficit respecto de la estructura, de la que es un elemento– en tanto que implica la posición de un tomar-el-lugar-de” (2008: 212).

posteriormente por la televisión), a la vez que es la fábrica de los sueños. Si para Hobsbawm (2000) el siglo XX corto iba de la Revolución Rusa en 1914 a la caída del muro de Berlín en 1989, para Stiegler va desde la primera proyección de los Lumière en 1895 a la apertura de Internet al público con el navegador Mosaic de Tim Berners Lee en 1993. Un siglo signado por el procedimiento técnico de la descomposición de lo real y su recomposición ideal.

Todas las tecnologías audiovisuales del siglo XX hasta la irrupción de las tecnologías de imágenes generadas por computadora (popularmente conocidas como CGI), suponen una instancia de conversión del índice en señal, magnetización o inscripción fotoquímica y una posterior, de reconversión o decodificación en imagen proyectada o en pantalla.

Desde este punto de vista, la memoria del pasado reciente no es muy diferente de otras memorias del siglo XX pero, como uno de nosotros señalaba en un trabajo anterior:

[...] al igual que estas, sí es radicalmente diferente a aquellas previas a la segunda revolución industrial. El carácter crecientemente compartido de la memoria desde fines del XIX tiene una escala inédita en la humanidad, íntimamente ligada al carácter urbano, industrial y comunicacional de la vida en occidente. Retomando a Husserl, el filósofo francés, Bernard Stiegler ha identificado el rol de los “dispositivos técnicos de exteriorización” y el papel que cumplen en los modos en que recordamos, no sólo como individuos sino también como comunidades. Esa imbricación, es decir, la necesaria relación entre estética y técnica en la constitución de la psiquis, es constitutiva de la política. Resumiendo, la sistematización stiegleriana, la percepción de un primer estímulo constituye una “retención primaria” y el recuerdo de esta percepción, una “retención secundaria psíquica”, que a su vez habilita las “protensiones”, es decir horizontes de expectativas. Ahora bien, hay “retenciones secundarias colectivas” a partir de una acumulación de retenciones compartidas por los individuos de una comunidad, posibilitada por las “retenciones terciarias”, externas al cuerpo: pinturas rupestres, tablas de leyes, censos, periódicos, discos de pasta, films... (La lista puede abarcar a la totalidad de los productos de la cultura humana.) La novedad de las retenciones analógicas –a saber, la fotografía, la fonografía y la cinematografía– reside en su alcance y persistencia en el tiempo. Sin embargo, para entender el cambio surgido desde la emergencia de estos modos retencionales debemos recuperar otra tesis stiegleriana: no hay nada más específicamente humano que la técnica, en

tanto posibilita una exteriorización que por su existencia sostenida fuera del cuerpo permite el desarrollo de un “interior”. (Berti, 2016: 174)³

Ampliando sobre aquella primera sistematización, en la filosofía stiegleriana, *lenguaje* y *utillaje*⁴ utilitarios fundan una memoria común que trasciende no solo al individuo, sino también a su propio tiempo, a su ciclo vital, volviéndose transmisible de generación en generación. Yendo más allá de la memoria genética que precede al individuo, y de la memoria epigenética que como experiencia va incorporando en el transcurso de su existencia, hay una memoria epiflogenética que es específica de lo humano y lo diferencia de otros animales, poseedores sólo de las dos primeras. Se trata de una memoria depositada *fuera* del cerebro y del sistema nervioso, preservada en inscripciones y artefactos materiales. Sobre este entramado protético se constituye la memoria comunal primero y luego la social. Una memoria que perdura en dispositivos retencionales, depositarios de gestos y saberes: las retenciones terciarias. La memoria excede al individuo porque las retenciones terciarias son prótesis mnemónicas que no sólo lo sobreviven, sino que además actúan sobre las retenciones secundarias de otros individuos. Al recordar recurrimos a ellas por lo que la retención secundaria en el contexto de la cultura resulta condicionada por la terciaria. Pero su influjo no acaba allí, ya que afectan también a las retenciones primarias, el estímulo ante el fenómeno, porque nuestra percepción estará condicionada, es decir preparada para registrar novedades a partir de interacciones previas con esos estímulos preservados *fuera* del cuerpo, *en* los objetos, y a los que ya hemos recurrido. Es una obviedad, pero amerita repetirlo: la relectura no es lo mismo que la lectura, como no se retiene lo mismo en la segunda o la tercera audición de un disco de música, ni, para el tema que nos ocupa, en el segundo o tercer visionado de un film. Sin embargo, la existencia como flujo marca una diferencia entre las formas retencionales impresas respecto de las fonográficas y las cinematográficas. Dice Stiegler al respecto de esta diferencia:

Sin embargo, sólo desde que existe la posibilidad técnica de registrar analógicamente un objeto temporal musical y de repetirlo técnicamente

³ Para una discusión *in extensum* de las dinámicas retencionales véase “El tiempo del cine” (Stiegler, 2004: 9-51).

⁴ El *utillaje*, en paralelo al *lenguaje*, es la organización sintagmática y paradigmática de los objetos y los gestos.

se ha hecho evidente la relación entre las retenciones primarias y las retenciones secundarias, porque es evidente que, aunque se trate cada vez del mismo objeto temporal hay dos experiencias musicales diferentes. Sé que se trata del mismo objeto temporal porque sé que la melodía ha sido registrada por una técnica tal que hay coincidencia entre el flujo de lo que es captado y el flujo de lo que graba. Sé que el tiempo del aparato registrador coincide con el tiempo del flujo musical. Esta coincidencia del *flujo mecánico* con el *flujo del objeto temporal* produce, para el *flujo de la conciencia* de este objeto y de su registro, esta conjunción de pasado y de realidad, y este efecto de real que Barthes había identificado en la foto y que aquí se renueva en el dominio del sonido, con la única diferencia de que en el caso de la foto se trataba de una *pose* mientras que, en el caso del sonido grabado, como en el caso del cine, se trata de un flujo. (Stiegler, 2004: 28. Cursivas en el original)

La novedad que apunta Stiegler es la diferencia en la revisita de los objetos temporales habilitada por las tecnologías de registro, perceptualmente diferentes de la revisita habilitada por la escritura. Tecnologías posteriores al proyector, como el bobinado o rebobinado rápidos para buscar una escena puntual supusieron un cambio drástico que el video introdujo en los dispositivos retencionales analógicos audiovisuales, sumado al acceso doméstico, a su organización en archivos manejables en el marco de la producción y de la investigación contemporánea. Esa novedad, con la digitalización toma la forma no sólo del acceso ubicuo, sino también la de la barra de reproducción, que permite un desplazamiento instantáneo por toda la duración de una obra. A propósito de la génesis de su *Historia(s) del cine*, y extremando las diferencias de valor entre una retención primaria y una secundaria, Godard señalaba:

En mi opinión, ya casi no se ven películas porque, para mí, ver películas significaba tener la posibilidad de compararlas. Pero comparar dos cosas, *no comparar una imagen con el recuerdo que se tiene de ella*; comparar dos imágenes y, en el momento en que se ven indicar ciertas relaciones. Ahora bien, para que esto sea posible, hace falta tener una infraestructura técnica (que actualmente existe) que lo haga posible. (Godard, 2012: 9. Las cursivas son nuestras)⁵

⁵ Godard dice esto en una entrevista sobre los archivos y su afirmación puede parecer contradictoria. En las líneas anteriores, el cineasta francés hace referencia a las posibilidades técnicas que ofrece el videocassete para llevar a cabo la comparación de películas, es decir, la proyección simultánea de dos films en un mismo espacio, una actividad que en tiempos del 35 mm resultaba técnicamente

La retención terciaria como una forma de memoria exterior al cuerpo funda además lo común al permitir el establecimiento de retenciones secundarias colectivas. (La constitución de los cuerpos políticos modernos y las tecnologías de la comunicación no son una novedad, si bien las tecnologías digitales evidentemente introducen nuevos problemas y desafíos). Esta afirmación general parece explicar las causalidades de la evolución y creciente complejidad de los objetos y formas culturales, pero es también una explicación de la evolución y creciente complejidad de lo humano. Asimismo, la tesis de Stiegler supone que en las sociedades pre-industriales, la memoria iba a otra velocidad. Cada comunidad organizaba su memoria común en función de sus objetos e inscripciones. La fonografía, el cine y posteriormente la televisión vienen a modificar este estado de cosas al permitir generar retenciones secundarias colectivas inéditas por su alcance e impacto al constituir los dispositivos retencionales determinantes durante la mayor parte del siglo XX. Aquí cabe detenerse en algunas cuestiones a priori triviales. La *aceptación* del cine como arte, su *internacionalización* y su *especialización* (Casetti, 1994: 15-18), debidas en parte no menor a la estabilización del modelo del cine narrativo clásico hollywoodense tiene relación directa con un aspecto de la imagen cinematográfica que señalábamos al comienzo: es una tecnología, hegemónica durante buena parte del siglo XX, que se ha constituido en el patrón de oro dentro de las imágenes en movimiento: no es la única, ni mucho menos la predominante hoy, pero su inserción en los sistemas de producción de la industria cultural norteamericana, sumado al espacio privilegiado que ocupa en la percepción colectiva (que al margen de sus diferencias sustanciales, se prolonga en la imagen televisiva) no puede ser ignorada para pensar la especificidad de cada tipo de imagen en la constitución de las retenciones secundarias colectivas y las jerarquías hacia dentro de las dinámicas retencionales.

Resumiendo, el estado de la cuestión, el imaginario audiovisual del siglo pasado se organizó en un plano formal en torno de lo que Metz denominó el “súper género narrativo” (1980: 402), pero también, en el plano material, en base a la jerarquía de imágenes que Steyerl señala a

difícil y económicamente inviable. La paradoja es que, para Godard, pareciera que el video es lo que habilita la posibilidad de comparar dos obras cinematográficas, ya que la dinámica retencional de la sala oscura no es confiable porque puede fallar su fidelidad a la materia del fílmico. Es, por supuesto, el ejercicio de alguien que es cineasta y teórico a la vez y no el de un mero espectador. Y en ese sentido, es una dinámica retencional sumamente acotada.

partir del “patrón de oro” de la definición y nitidez del 35 milímetros (2012: 35-36). Agregamos a estos rasgos, la homogeneidad en la ontogénesis de las imágenes (las distinciones claras entre la imagen cinematográfica, la televisiva, la videográfica, la digital, así como su medio asociado modelo: la sala, la televisión, la videocassetera, el monitor).⁶

Nuestra hipótesis es que los documentales que abordan la memoria reciente en el contexto nacional, en cierto modo, operan en contra de ese patrón de oro y, en algunos casos, subvierten el súper-género narrativo.

Técnicas de la sutura técnica

Durante gran parte del siglo pasado, la recomposición del movimiento en la imagen cinematográfica se realizaba en serie, pauta y estandarizada en fotogramas estructuralmente idénticos el uno con el otro, a razón de veinticuatro por segundo, en un tiempo también homogeneizado por los intervalos del mecanismo. Sobre ese criterio de recomposición estandarizada, en el flujo temporal habilitado por el mecanismo, la indicialidad fotoquímica consolidaba el patrón de oro del 35 milímetros. No es el único, por supuesto, pero es el que establece el baremo cultural sobre el que aspiran a legitimarse las historias oficiales.

Con todo, el patrón de oro no da cuenta de todas las imágenes posibles. La sutura audiovisual es capaz de asimilar imágenes de orígenes técnicos diversos que exceden al linaje de aparatos derivado del invento de los hermanos Lumière: fotografías, video, televisión, pero también pintura, escultura, papel impreso, dibujo. En el caso de los films que trabajan la memoria reciente, nos interesa desarrollar conceptos que permitan evaluar la heterogeneidad de los materiales y sus múltiples combinaciones en el montaje. El rasgo distintivo de estas obras es su hibridez: el flujo reprocesa imágenes de archivo (sean fotos, filmaciones hogareñas, archivos televisivos, documentos públicos), cintas de audio, testimonios en video digital y ficcionalizaciones. Es una operación recurrente en los films documentales que abordan el tema.

Como señalábamos al comienzo, *Juan como si nada hubiese sucedido* de Carlos Echevarría reconstruye el caso de Juan Herman,

⁶ Uno de nosotros ya ha abordado este rasgo y sus excepciones en otros trabajos (Berti, 2014). Las distinciones son apenas esquemáticas ya que los cruces y las remediaciones son sumamente frecuentes.

estudiante rionegrino desaparecido en el 77, a partir de la incorporación de material fotográfico y fonográfico al relato cinematográfico. Junto a la filmación de fotografías familiares, la presencia de Juan se hace manifiesta en el registro de su voz en un cassette que había enviado a los padres. Como sugiere el epígrafe de este capítulo, los mecanismos de memoria externa tienden a fusionarse.

En realidad, el cinematógrafo y luego el video digital han sido las artes de la reproductibilidad con mayor capacidad de reprocesar todas las demás formas retencionales, pero al hacerlo las incorporan en un flujo. Las obras audiovisuales, sean fotoquímicas, magnéticas o digitales, transforman las retenciones en objetos temporales. En la construcción de sentido que proponen los audiovisuales que abordan la memoria reciente pueden rastrearse estrategias de representación que no se ajustan ni a los criterios del súper-género narrativo, ni al patrón de oro de la imagen cinematográfica. El archivo no necesariamente debe servir de ilustración de tesis, ni de insumo narrativo, puede ser también un modo de alterar el flujo temporal; de interferir sobre los modos retencionales en un sentido opuesto a la instauración de una estructura de la conciencia “cinematográfica” –y que en su lectura pesimista del devenir de la técnica Stiegler identifica como el vehículo de la sincronización cultural con el “American Way of Life” como retención secundaria colectiva hegemónica del siglo XX (2004: 48)–.

Algo parecido sucede en *M* de Nicolás Prividera, donde el director entremezcla las entrevistas con fotos, filmaciones en súper 8, archivos televisivos, audios. La operación no es nueva, si bien la cultura del archivo y las particularidades del digital en los últimos films del periodo lo han convertido en un recurso más accesible y manipulable. Tales disputas por la materialidad de la memoria pueden rastrearse en obras no exclusivamente documentales, en la producción de cineastas como Jean-Luc Godard y Chris Marker. Se trata además de obras que implicaban al propio medio como tema.

A lo largo de toda su carrera, Marker utilizó (y combinó) fotografía, escritura, cine, video, instalaciones en galerías, televisión y multimedia, abordando la memoria cultural del siglo XX. En su único trabajo ficcional, el cortometraje *La Jettée* (1963), el realizador compone una historia a partir de fotografías fijas que adquieren movimiento a través del dinamismo del montaje y el paneo. Algo similar hace en *Recuerdos de un porvenir* (2001), con las imágenes analógicas de la fotografía Denise Bellon, mientras indaga sobre la percepción de una

imagen del pasado, es decir, la duración implícita que se establece entre esta y el presente. El título mismo es indicativo del modo en que una forma de retención terciaria (las fotos del periodo de entreguerras) condiciona las retenciones primarias y secundarias de los eventos del periodo de la segunda guerra. Aquí, el flujo temporal del cine reprocessa las huellas del pasado impresas en las fotografías. Marker sustrae a estas de la estaticidad y las incorpora en el fluir de ese objeto temporal llamado cine.⁷

Partiendo de la premisa de que el cine es la memoria del siglo XX, ya que su ventaja sobre otras técnicas es la de reproducir el tiempo, su duración, Godard compone *Historia(s) de cine*: una manipulación de imágenes y sonidos, un palimpsesto de materiales de orígenes diversos que se combinan y mezclan estableciendo nuevas relaciones en cada proyección. La operación técnica subyacente es fundamental. Godard transfiere todo su material al video para poder manipularlo: cambiar su velocidad, ralentizarla, sacarle cuadros, superponerlas. Este interés por la hibridez y la manipulación de las imágenes ya puede verse en algunas de producciones de finales de los '70, en las que se aleja de la narrativa tradicional y produce sus films más explícitamente políticos.

Un ejemplo de esta producción es *Aquí y en otro lugar* (1976), documental dirigido junto a Jean Pierre Gorin y Anne-Mariè Melville, sobre la causa palestina en el que, por primera vez, Godard combina la tecnología de la fotografía, el video y la televisión de manera crítica. Originalmente, la película fue pensada para incorporarse a un proyecto más ambicioso, *Jusqu'à la victoire* (1970) del Grupo Dziga Vertov, petición realizada por la Organización para la Liberación de Palestina, que había quedado inconclusa con la disolución del grupo poco tiempo después. En 1975, Godard retomó la edición del proyecto, pero esta vez tomando cierta distancia con respecto al material registrado en Medio Oriente, "comparándolo" con otras imágenes, las de la Francia de clase media de esos años. Es decir, pensando dialécticamente el material, a la par de otros cuestionamientos como el rol del cineasta, de los medios de comunicación y su construcción de lo real, la publicidad y la propaganda.

⁷ En los films sobre la memoria reciente podemos observar un procedimiento similar, por ejemplo, en breves pasajes de *La multitud* (Martín Oesterheld, 2012), al presentar los planos arquitectónicos y folletos del Parque de la ciudad, o en la ya mencionada *Fotos de Familia*. Sólo que en esta última el procedimiento es un impasse que es luego subsumido en el retorno a la lógica narrativa que articula el film de Izquierdo.

Máquinas universales

Para Marker y Godard, la imagen electrónica y, luego, la digital posibilitan no solo manipular los materiales, sino también realizar combinaciones, establecer enlaces y vínculos entre los mismos. La posibilidad combinatoria introducida por el video y potenciada por la imagen y el sonido digital se presentan en términos de Lev Manovich (2013) como una auténtica “máquina cultural universal”, capaz de emular las funciones del resto de las máquinas existentes. Es en este punto donde nos interesa recuperar el principio cronofotográfico de Marey y Muybridge, ya que la manipulación que habilita la nueva técnica rompe la ilusión del realismo y su transparencia. Es en la transmutación que nos permitimos cuestionarlas e interrogarlas.

La idea de máquina cultural universal, derivada de la máquina universal de Turing, tiene otras implicancias, en particular para el tema que nos ocupa. En primer lugar, el patrón de la meta-máquina deviene patrón universal, o, en términos stieglerianos, se convierte en una exteriorización que organiza un nuevo modo retencional, el de la *retención digital*. Pero para que eso sucediera, antes tuvo que venir el cine, una máquina imagética universal, donde el 35 milímetros es el patrón de oro que organizaba la jerarquía de las imágenes, valor de referencia de la imagen; o, nuevamente en términos stieglerianos, la exteriorización mediante los dispositivos de retención analógica, capaz de reprocesar otras formas retencionales en el film. El cine (y evitemos la definición de qué es el cine o la acotemos a la idea del 35 milímetros como valor de referencia), se anticipa así al digital al ser capaz de emular no sólo todos los otros modos de exteriorización analógicos sino también los estereotípicos (aquellos fenómenos y objetos que Walter Benjamin llamaría “auráticos”) de su época: el cine no sólo puede incorporar en sus 24 cuadros por segundo a la imagen estática de la fotografía, sino también a las artes plásticas como el dibujo, la acuarela y la pintura (ya desde los primeros experimentos de animación de Windsor McCay, muestra elocuente en los orígenes mismos del arte cinematográfico) y, con el sonoro, la ejecución de una pieza musical o un discurso político.

Pero el reprocesamiento no es siempre equivalente, en tanto todo estándar es siempre un campo de disputas y no un derivado de la naturaleza o, menos aún, un elemento neutral. Como señalamos antes, Hito Steyerl llama la atención sobre la existencia de facto de una jerarquía de las imágenes en función de la resolución y la nitidez. En la punta de esa

jerarquía está la imagen cinematográfica (o al menos, la imagen procesada para ser proyectada en 35 milímetros), independientemente de que esta sea propia del cine industrial o del cine arte. La “imagen pobre”, por contraste, en su propia pérdida de resolución y de nitidez, inscribe las marcas históricas que permiten situarla en una disputa política por los modos retencionales:

Las imágenes pobres circulan en parte en el vacío dejado por las organizaciones cinematográficas estatales que encuentran demasiado difícil operar como archivos de cine en 16/35 mm o mantener cualquier tipo de infraestructura de distribución en la época contemporánea. Desde esta perspectiva la imagen pobre revela el declive y la degradación del cine ensayo o en realidad de cualquier cine experimental y no comercial, que en muchos lugares se hizo posible porque la producción cultural se consideraba tarea del Estado. La privatización de la producción mediática se volvió más importante que la producción mediática patrocinada o controlada por el Estado. Pero, por otra parte, la privatización incontrolada del contenido intelectual, junto con la publicidad y el comercio online también permiten la piratería y la apropiación; hacen surgir la circulación de imágenes pobres. (Steyerl, 2014: 40-41)

Poniéndolo en relación con el comienzo de nuestro argumento, hacen resurgir la sutura de imágenes heterogéneas.

En términos de crítica cinematográfica convencional, si uno valora en función de los códigos audiovisuales, podría pensarse que, por citar un ejemplo, *Fotos de familia* es una obra cinematográfica menor, o una obra videográfica.⁸ Si uno ponderara el impacto político en función de su modo de argumentación, se podría considerar que las decisiones realizativas puedan resultar ineficaces. Pero, si uno presta atención a la dimensión técnica en las disputas por la memoria reciente, algunas decisiones del montaje, por la persistencia de visibilidad de la sutura, antes que en la ilusión del lenguaje pretendidamente transparente, pueden iluminar una particularidad potente que aparece de modo recurrente en diversos films que abordan la década del setenta. Hay un momento en la película de Izquierdo que comentamos al comienzo y que sirve para ejemplificar el recurso técnico y político: cuando Víctor Pujadas regresa al hogar de la infancia y rememora los espacios habitados

⁸ En relación a la valoración del film, véase “Cuéntame mi historia” (González Cragolino, 2013).

alrededor del emprendimiento familiar un paneo desde la filmación digital en color hace una transición a una foto en blanco y negro de ese mismo espacio. Esta operación no sólo pone en evidencia algo que sucedió en el pasado (la foto en blanco y negro) sino que, al ponerse en movimiento, su reproducción (la filmación digital) actualiza aquello que alguna vez tuvo lugar. Al mismo tiempo, abre un interrogante acerca de las disputas en torno a la memoria del pasado reciente, en la que cabe preguntarse si, en realidad, no se trata de una discusión sobre la naturaleza del dispositivo y su constitución ya sea como imagen cinematográfica o imagen cronofotográfica.

Asimismo, cabe señalar que no se trata estrictamente de una operación de montaje en el sentido clásico del fílmico, sino más bien, de edición digital. Por fuera de la lógica de la estandarización y posterior recomposición mediante el montaje del fílmico, la hibridación de las imágenes se inscribe en este caso en la dinámica de disputa que se aleja de los patrones de oro del 35 milímetros, en aras de reconstituir a partir de imágenes ontogenéticamente diversas, una retención terciaria digital sobre la base de retenciones terciarias analógicas. Sin embargo, tal disputa dentro de un arte altamente estandarizado como es el audiovisual recupera las tensiones que emergen entre la cronografía y la cinematografía, entre representación en el tiempo de la estaticidad o del movimiento que tiene sus orígenes en la misma constitución del arte cinematográfico.

La cicatriz de Ulises

Para concluir querríamos señalar que la puesta en evidencia de los materiales heterogéneos que permiten recordar, o, dicho en los términos que venimos trabajando, que permiten la dinámica retencional, echan luz sobre la dimensión política de la tecnicidad. La visibilidad de la sutura, la cicatriz que marca el lugar de la herida, permite reconocer como verdad política antes que como ficción edificante (o militante) aquello que queremos evitar que se pierda o se tergiversar. En este corpus es la marca que deja la incorporación de imágenes ontogenéticamente diversas al ser reprocesadas por el dispositivo. Si recordásemos todo, como Funes, el memorioso, personaje del cuento homónimo de Borges, seríamos incapaces de pensar ya que estaríamos fuera del tiempo en tanto el tiempo del recuerdo del pasado ocuparía todo el tiempo del presente. La fidelidad

al pasado no puede ser sino una selección, de lo contrario el archivo se tornaría inmanejable, o, citando otra parábola borgeana, el mapa del imperio tendría el mismo tamaño que el imperio.

La tensión entre eficacia política y experimentación formal atravesó el siglo desde sus inicios con el doble movimiento de las vanguardias y la consolidación de las industrias culturales. Acaso la dinámica retencional ayude a repensar estas tensiones.

En un texto bastante conocido, Serge Daney (1992) revisa (y actualiza) la crítica de Jacques Rivette a un travelling de la película *Kapo* (Gillio Pontecorvo, 1960). La puesta en marcha de la ilusión cinematográfica es juzgada como abyecta debido a la espectacularización del horror concentracionario. La contraposición, por cercanía temporal, es con *Noche y niebla* (Alan Resnais, 1955). Daney extiende la posibilidad de abyección al fundido encadenado de un videoclip de Michael Jackson que iguala a los músicos occidentales ricos con los niños africanos hambrientos en “We are the world”. No nos interesa tanto revisar la polémica sino llamar la atención sobre cómo la misma se organiza en torno a dos decisiones de índole técnica referidas al montaje de las obras, una central en la estética cinematográfica, otra en la televisiva: plano secuencia y encadenado, respectivamente.

Una comprensión de la imbricación entre la memoria, la percepción del tiempo y los modos de retener tales percepciones puede ofrecer una vía para reconsiderar los films del pasado reciente y las dimensiones políticas inherentes a las decisiones técnicas que no son neutrales. Al poner en evidencia la sutura, dichas decisiones posibilitan la rememoración y el reconocimiento a pesar del paso del tiempo, sin ceder a la tentación espectacular de una ilusión audiovisual idílica (y apolítica) que las máquinas universales igualan en el flujo de los fotogramas o de los píxeles.

Bibliografía

BERTI, Agustín (2014), “De *Little Nemo* a *Ghost in the Shell*: sobre los márgenes de las imágenes en movimiento” en Asís Ferri, Paula Andrea y González, Alejandro Rodrigo (ed.), *La Animación y las otras Artes. Actas del III Foro Internacional sobre Animación*, CEAN, Córdoba.

BERTI, Agustín (2016), “Emulsiones pese a todo”, en Arese, Laura y Svetko Fernando (eds.) *Cine, política y derechos humanos II. Conversaciones sobre cine de Córdoba*, FFyH, Córdoba.

- CASSETTI, Francesco (1994), *Teorías del cine: 1945-1990*, Cátedra, Madrid.
- GODARD, Jean-Luc (2012), "Las filmotecas y la historia del cine" en *Cinema Compart/ive Cinema*, I, 1, Barcelona.
- GONZÁLEZ CRAGNOLINO, Santiago (2013), "Cuéntame mi historia", en Cozza, Alejandro, *Diorama. Ensayos sobre cine contemporáneo de Córdoba*, Caballo Negro, Córdoba.
- HEATH, Stephen (2008), "Sobre la sutura", *Youkali*, 6, 207-225.
- HOBSBAWN, Eric (2000), *Historia del siglo XX: 1914-1991*, Critica, Barcelona.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne y LEUTRAT, Jean-Louis (1994), *Jean-Luc Godard*, Cátedra, Madrid.
- METZ, Christian (1980), "The Fiction Film and its Spectator: A Metaphycological Study" en Hak Kyung Cha, Theresa *Aparatus*, Tanam Press, Nueva York.
- MANOVICH, Lev (2013), *Software Takes Command: Extending the Language of New Media*, Bloomsbury Publishing, Londres.
- OUBIÑA, David (2009), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Manantial, Buenos Aires.
- STEYERL, Hito (2012), *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra, Buenos Aires.
- STIEGLER, Bernard (2002), *La técnica y el tiempo I. El Pecado de Epimeteo*, Hiru, Hondarribia.
- STIEGLER, Bernard (2004), *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*, Hiru, Hondarribia.

Filmografía

- Aquí y en otro lugar* (1976), Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin y Anne-Marie Mièville.
- Fotos de familia* (2011), Eugenia Izquierdo.
- Historia(s) de cine* (1988), Jean-Luc Godard.
- Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), Carlos Echevarría.
- Kapò* (1959), Gillo Pontecorvo.
- La multitud* (2012), Martín Oesterheld.
- La jeteè* (1962), Chris Marker.
- M* (2007), Nicolás Prividera.
- Noche y Niebla* (1955), Alain Resnais.
- Recuerdos del porvenir* (2001), Chris Marker.

Agustín Berti

Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Trabaja los cambios ocurridos por la digitalización en la literatura, el cine y las artes audiovisuales. Se desempeña como investigador de CONICET, docente de la *Maestría en Técnica, Políticas y Culturas* del CEA, UNC, y Profesor Titular de la cátedra de “Análisis y crítica” de la Facultad de Artes de la UNC.

Eva Cáceres

Es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como adscripta en las cátedras “Historia del cine” y “Análisis y crítica” de la Facultad de Artes de la UNC. Es programadora del Cineclub La Quimera. También se dedica a la investigación, gestión y comunicación de proyectos culturales vinculados al cine.

Espacios desde donde pensar los documentales de la memoria

María Paulinelli

Este artículo se presenta como un recorrido por distintos espacios que permiten “mirar” y “comprender”, los documentales de la memoria de Córdoba. Se trata de un recorrido azaroso, casual, incierto, lo que explica el carácter fragmentario de estas reflexiones.

En estos textos, pensar la memoria en los documentales, parece ser el objetivo último. Las otras propuestas implican el goce por la significación de las palabras mismas, la relectura de distintos textos para discurrir nuevamente algunas significaciones, la consideración ubicua sobre la pluralidad de miradas sobre la memoria, el cine, el documental, la discusión sobre las ambiguas posibilidades de la referenciación y lo mostrable, la aseveración sobre el sentido último de la ficción como construcción de hechos realmente sucedidos, el reconocimiento de los discursos y su acomodamiento a las posibilidades de relatar, rememorando. Todo en una espiral que lentamente se despliega para poder decir que recordar es también, hacer documentales.

Espacio primero

Si afirmamos con Huyssen que “la memoria en una cultura dada se define por una red discursiva sumamente compleja constituida por factores rituales y míticos, históricos, políticos y sociológicos” (2002: 149), reconocemos la doble categorización de los relatos de la memoria. Podemos interrogar, entonces, a estos en cuanto tramas narrativas, historias ficcionales o testimoniales que circulan como textos, pero también en cuanto formas que explican / implican, metaforizan / representan las relaciones de una sociedad y que se virtualizan en la construcción del acontecimiento que suponen las rememoraciones y las conmemoraciones.

La memoria, entonces, puede leerse en relación con la identidad, en cuanto sostén de la identidad personal pero también como rol configurativo de identificaciones colectivas (Arfuch, 2000; Ricoeur, 1999);

de allí la posibilidad de ver cómo se construye en la instancia del sujeto que rememora, desde la actitud prerreflexiva a la cohesión interiorizada (Candou 1999, Ricoeur 1999), pero también en ese carácter dialógico de la relación entre individuo y grupo a partir de la constitución de la memoria colectiva.

Una memoria colectiva supone procesos de construcción que confieren identidad individual y grupal a quienes participan (Pollak 2006), procesos que se realizan en los “cuadros sociales” como portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores, de su visión del mundo: la familia, la religión, la clase social (Hallwachs, 1998), pero también en relación a los “marcos sociales” que confieren identidad (Pollak 2006) e implican, identificación (en el nosotros) y diferenciación (con los otros). Por eso la referenciación a los acontecimientos, personas y lugares como esos elementos que pueden cumplir su función. Asimismo, a los “lugares de la memoria” como los define Pierre Nora (1984) a esas modalidades de la memoria en las sociedades contemporáneas: la memoria archivo, la memoria deber y la memoria distancia. De allí que la memoria sea siempre construcción de un espacio de prácticas individuales y sociales en esa apropiación, recuperación y resignificación que los hombres realizan de hechos y situaciones vividos, sentidos, experimentados imaginados individual o socialmente.

Todo relato de memoria implica elecciones entre pronunciamientos y silenciamientos. Resulta de acuerdos, pero también genera divergencias y confrontaciones, por eso su vinculación con la cultura en esa apelación a procesos como en esa configuración resultante que posibilita referenciar a un grupo humano y le permite –a la vez– construir su identidad. Memoria y desmemoria se convierten así en las antinomias que significan esas elecciones y que se materializan en estrategias variadas para recordar o para olvidar.

Cada hombre, cada grupo señala los límites hasta dónde y, sobre todo, qué y cómo, recordar: elabora los modos de acción para ratificar esta elección entre lo olvidado y lo recordado, metafórica los recuerdos para vehicular estas opciones. Construye así, un modo de estar en el mundo que supone la vinculación con un pasado y que se proyecta –irremediablemente– hacia el futuro.

Es ese estar en el mundo lo que está significado por la cultura – como señalábamos– y se materializa en los múltiples relatos de una sociedad; por eso el planteamiento de estas reflexiones como un texto de

recorrido de otros textos, pero también del carácter de movilidad y ubicuidad en cuanto construcción y respuesta, de recuperación y apropiación que implica la lectura. Lectura como práctica social que es “de alguna manera escritura” (Chartier, 2000: 28) en cuanto esa doble proyección del lector en el texto, y viceversa del texto en el lector. De allí la posibilidad de ver cómo los relatos construyen la memoria, pero también cómo la memoria se muestra a través de los relatos.

En esa dialéctica, en ese deambular entre construcción y representación/mostración, es que siempre volveremos a preguntarnos cuando indagemos en este espacio que pretendemos diseñar: ¿Qué cierta memoria queremos relevar?

Espacio segundo

En “esa combinación de una mirada de artista que decide y de una mirada mecánica que registra” (Rancière, 2005: 185) como ha sido definido el cine, podemos visualizar múltiples, heterogéneas posibilidades de relación en la construcción de los discursos. Posibilidades que privilegian la construcción de un relato con la relación de una historia –real, imaginada– o la concreción de imágenes que propongan significaciones carentes de todo referente. Posibilidades que privilegian el poder de la mirada en la conjunción de ambas miradas: la del hombre que busca significar, mirando; la de la máquina que registra, presentando.

Combinación de imágenes construidas y de imágenes vividas en esa conjunción de ese doble recurso que tiene el cine: el de la impresión muda que habla y el del montaje que delimita las posibilidades de significación posibles de extraer de esa impresión muda. Una conjunción que define el carácter de cada construcción fílmica, de cada discurso cinematográfico.

Ambas miradas exigiendo una nueva mirada –excepcionalmente única– en la delimitación de una presencia que mira la resultante de esas dos miradas señaladas: la de quien debe elegir cómo mirar ahora: ese sujeto que –expectante– se convierte en el sujeto receptor de ese discurso hecho de imágenes, sonidos y palabras.

Espacio tercero

El documental es una de las resultantes de la combinación de esas miradas. Puede establecer búsquedas particulares como correrse hacia las

posibilidades del cine de ficción y unir así el poder de presentación surgido entre el carácter mecánico de la mirada que registra la existencia del mundo y de las cosas, con el poder de desplegar esas imágenes en la construcción de una historia, en la mostración de diversas significaciones, en la proposición de mirar de una manera diferente, de establecer relaciones que conducen, inevitablemente, a la metáfora.

Pero a su vez, el documental se establece como un atajo contra el tiempo. Una posibilidad de congelamiento de momentos, pero también, una construcción de esos momentos. Por eso la vinculación con la memoria: en esa utilización de marcas, huellas, signos; en esa relación que establece con las continuidades entre los distintos tiempos, los diferentes sujetos, las variables situaciones; en esa apelación a los sujetos en su capacidad de recordar y de luchar contra el olvido; en esa posibilidad que significa mirar “desde un distanciamiento” (Fontan, 2008) para construir otros espacios de miradas. Entonces, la apelación a esas miradas que señalábamos recién.

Más, en ese mismo espacio

El documental se define como un tipo de discurso que se abre al mundo para tratar de referenciarlo, de mostrarlo. Se ha dicho que el documental “nos permite acceder al mundo” (Nichols, 1997: 119). Lo hace a partir de su condición de discurso sobre el mundo. De ahí la diferencia. No es *el* mundo Es *un* mundo. Es una representación del mundo histórico.; no una semejanza o una imitación.

Si reconocemos su carácter de discurso, accedemos también a su significación como ficción. Es decir, como construcción discursiva sobre algo. Sin embargo –y ahí está la paradoja– la diferencia entre hechos y ficciones, cuando se trata de recuerdos y no de investigación histórica, no tiene importancia. Es que, al revés de la investigación, la historia mnemónica prescinde de ella, pues para la historia mnemónica, las ficciones son hechos, han definido el horizonte del recuerdo de una sociedad. De resultas, aventuramos que el documental de memorias puede acceder a la ficción también como construcción de mundos posibles, además de la materialización de las formas del relato.

El documental resulta, ahora, “un dato que comprender y no un efecto que producir” (Rancière, 2005:183); no solamente la mostración de lo real referencial, sino las múltiples significaciones que se pueden encontrar en la heterogeneidad de las imágenes presentadas. Distintas

formas de construir. Es que la ficción de la memoria –y volvemos a Rancière– “se instala en el hueco que separa la construcción del sentido, lo real referencial y la heterogeneidad de sus documentos” (2005: 183); de allí las paradojas de los discursos que construyen esas ficciones de la memoria.

Y entonces, la especificidad de documentales que privilegian el hoy, la subjetividad del sujeto que enuncia, que discurre, que mira diseñando un mundo. Atrás ha quedado esa referenciación que *mostraba* simplemente. El documental calificado como clásico. Atrás también ha quedado la filmación del mundo desde una mirada que representaba desde las imágenes, palabras y sonidos. El documental moderno: centralidad de la figura de quien está enunciando.

Después de esos “atrás” es la victoria del hoy. El yo que crea un mundo, mientras lo está documentando. El proceso de filmar se escurre entre enunciados y enunciaciones y emerge una realidad distinta y por eso, quizás única: una realidad de discurso.

La realidad discursiva casi inasible en ese carácter de mediación que resulta de la subjetividad de quien enuncia y la materialidad de lo enunciado: una inaccesibilidad que –reiteramos– diseña la ruptura con ese carácter de mostración del mundo, para convertirse en la presencia zigzagueante del enunciador de la mirada. Pura subjetividad. Sustantividad de esa presencia. De allí la relevancia de la identidad y la memoria: aquella, delineándose; esta, construyéndose

Espacio cuarto

Juegos de lenguaje –señalamos nosotros– que insisten en esa transformación de las tradicionales formas de relato, que inciden en las modalidades de representación. Pero también hablábamos de un despliegue de juegos de lenguaje para hablar de las faltas de certezas que propone este nuevo sujeto devenido posmoderno, mejor, contemporáneo. Y entonces está el reconocimiento de múltiples modalidades. Experimentaciones varias. Poéticas diversas se alzan contra la construcción de la presentación, de la referenciación. Una poética de los signos ubicada en el espacio indeterminado de la escritura, de la imagen. Espacio constituido por cosas que al construirse en nuevas significaciones eluden la referencialidad a que han estado sometidas. Significaciones que al establecerse en continuidades, analogías y metáforas establecen infinitas formas de representación, de comprensión, de consideración del

mundo. De *un* mundo. Ese que muestran las imágenes y que dista –a veces– de ser el cotidiano.

En todos, la ficción como posibilidad de modelización del mundo relatado. En algunos, la ficción como la memoria que recuerda y crea recordando. Y entonces volvemos a reconocer esas miradas que hacen al documental, al cine: la que registra; la que crea; la que mira lo que está mirando en la pantalla.

Último espacio (de los límites y posibilidades en el discurso documental de la memoria)

Enunciamos nuevamente a la memoria como la materia de lo que alguna vez, fue presente, por eso, la presencia de lo real referencial. Luego en una paradoja irresoluta: la presencia de la heterogeneidad de documentos con la construcción de sentidos que significa recordar.

Le sumamos entonces, que la memoria no es un determinado conjunto de recuerdos. Es una determinada organización de signos, de rastros, monumentos. Presencia que hoy, con el desarrollo deslumbrante de la tecnología, permite un registro incesante de todo. Entonces, paradójicamente, ese registro al que apela la memoria se constituye contra la ausencia pero ahora también contra la abundancia de información. Nos preguntamos: ¿la memoria es ese hueco que supera la separación entre la ficción y lo factual real? Interrogantes. Más preguntas.

El espacio final de posibles certidumbres

Podemos aseverar entre tantos interrogantes y preguntas, que el discurso de la memoria, más concretamente el documental de memoria, es un relato. Un relato que deambula entre historias ordenadas en secuencias, que pueden comprimir, ensanchar el tiempo. Entre la unión y desunión de voces. Entre la inclusión de documentos. Entre imágenes referenciales y poéticas. En la mezcla de distintos y múltiples registros. Con la presencia tangible de un enunciador o solamente la voz en off indiferenciada. O diferenciada.

También afirmamos que todo discurso de memoria es la reconstrucción de hechos que sucedieron; que existieron antes del proceso de rememoración. Es que podemos reconocer una evocación del pasado mediante el uso de la tecnología en las imágenes de archivo como en la práctica social de la tradición oral, en la ficcionalización del pasado

que consolidan todos los relatos. La memoria como punto de partida. Del discurso –que reiteramos– se adecua al cómo y qué recordar de cada tiempo.

Y entonces las infinitas variaciones de la construcción discursiva, propias no ya solo de cada hombre sino de cada contexto social. También, las variables consideraciones que inciden en la posibilidad de esa referencialidad tamizada entre lo real y lo posible, entre lo individual y lo social, entre una poética de los signos y la mostración indicial del mundo. Todo en ese abigarrado mundo que componen los documentales que enuncian la memoria de un tiempo y un lugar. Córdoba. La contemporaneidad.

Documental como la suma de discursos, pero también documental con la palabra como protagonista indiscutida. Y finalmente, las imágenes en un desplazamiento casi mágico en esa práctica de una poética de los signos. Y allí las enunciaciones. Las búsquedas. Las experimentaciones. Los intentos fallidos. Los logros venturosos. Discursos de una memoria, en fin.

Bibliografía

- ARFUCH, Leonor (2000), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Prometeo, Buenos Aires.
- ARFUCH, Leonor (2002), *El espacio biográfico*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- CANDAU, Joel (2001), *Memoria e identidad*, Ediciones del sol, Buenos Aires.
- CHARTIER, Roger (2000), *El juego de las reglas*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- HALBWACHS, Maurice (1998), “Memoria colectiva y memoria histórica” en *Sociedad, Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA*, Buenos Aires.
- HUYSSSEN, Andreas (2002), *En busca del futuro perdido*, Fondo de Cultura Económica, México.
- NORA, Pierre (1984), “Entre memoria e historia” en *Lieux de Memoire*, Gallimard, París. Traducción de Fernando Jumar. Universidad del Comahue, Argentina.
- NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Paidós, Buenos Aires.
- PAULINELLI, María (2008), entrevista personal a Gustavo Fontan, inédito.

POLLAK, Michael (2006), *Memoria, olvido, silencio*, Ediciones al margen, La Plata.

RANCIÈRE, Jacques (2005), *La fábula cinematográfica*, Paidós, Barcelona.

RICOEUR, Paul (1999), *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Arrecife, Madrid.

María Paulinelli

Es Magister en Comunicación y Cultura Contemporánea; Profesora Titular Plenaria de Movimientos Estéticos y Cultura Argentina y del Seminario Problemas de la Sociedad Contemporánea de la Facultad de Ciencias de la Comunicación e Investigadora del Programa sobre Memoria del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.

La memoria es cinematográfica

Sylvia Nasif

Para Toto Schmucler, mi Maestro

Pier Paolo Pasolini nació en 1922 y fue asesinado en Roma, en Ostia, en 1975. Fue un escritor, cineasta, teórico y un intelectual en el sentido fuerte de la palabra. En este texto voy a hablar acerca de su concepción de la memoria. No digo “de su concepción de la memoria en relación al cine”, separándola de la que se tiene para la vida porque –usando una expresión que él utiliza para referirse al estrecho vínculo entre los componentes fundantes del cine– “no son escindibles ni siquiera en laboratorio”.

Por supuesto, hacemos esfuerzos, como en este caso, para definir las características de la memoria en el cine; sus vínculos con este; intentos por ver cómo funciona la memoria no solo en el hacerse de un film sino también en su recepción; teorizamos acerca del cine y la vida sabiendo que solo podemos constatar aquello que decimos, en este caso sobre la memoria, en los films y en las experiencias. Pasolini es muy conciente de esto.

En este texto, primero hablaré acerca de cómo concibe la memoria Pasolini, qué es para él la memoria, cómo la percibimos, cómo se nos presenta. Luego me referiré a la memoria en el cine, su función, su relación con aquello de poesía, de lirismo, propio de este medio.

Estos dos momentos conforman solo eso, dos momentos de mi exposición ya que no podemos separar aquello que está unido, que compone un todo; la memoria de la vida y la de la obra son una misma; sólo podemos hablar de una diferencia: la memoria de la vida continúa en construcción ya que en tanto seres vivientes somos inconclusos; la memoria que ha trabajado en un film es acabada, en tanto como obra artística es algo ya concluido. Aclaro que acá me estoy refiriendo a los trabajos de la memoria en una teorización acerca del cine, no a los espacios de la memoria que aparecen en un film.

En un artículo publicado por primera vez en 1975, esto es con posterioridad a la elaboración teórica de la función de la memoria en el cine, Pasolini habla acerca de sus primeros recuerdos comparándolos con un film mudo. En él, me interesa señalar la importancia dada a la imagen

visual en su función de formadora, educadora, no solo a nivel del pensamiento sino también, al mismo tiempo, a nivel de los cuerpos, los que están impregnados por los recuerdos visuales que son comparados con las imágenes de un film mudo; los cuerpos así “nos hablan”, nos dicen acerca de la condición histórica, política, de clase, desde el nacimiento hasta la muerte; portan consigo una memoria que expresan con su sola presencia material.

Este artículo se titula “La primera lección me la ha dado una cortina” (“*La prima lezione me l’ha data una tenda*”). Fue escrito por Pasolini algunos meses antes de que lo asesinaran. Está incluido en la primera sección de *Cartas luteranas (Lettere luterane)*, volumen publicado por primera vez en 1976, con posterioridad a la muerte de su autor; ahora incluido en la edición de sus obras completas en el volumen titulado *Saggi sulla Politica e sulla Società* (1999). Todas las citas que realizaré de este artículo son traducciones mías.

Considero de interés detenerme en los títulos de los libros de Pasolini en los que se incluyen los textos que estoy tratando para hablar de la relación del cine con la memoria: *Empirismo herético* y *Cartas luteranas*. La relación es importante ya que en estos textos Pasolini trata el estrecho vínculo existente entre la memoria y el cine; a la vez, es un modo de tener en cuenta el contexto primero de estos escritos, de expresar, si bien sintéticamente, algunos rasgos fundamentales del pensamiento de Pasolini.

Comenzaré por los calificativos, Pasolini usa calificativos que corresponden al campo de lo religioso, en el caso de “luteranas” remite al fundador del protestantismo; “herético” se aplica a todo aquel que se opone, se aleja, de los preceptos de la iglesia oficial. Ambos calificativos tienen en común la oposición a lo oficial, a la iglesia oficial. En el caso de “luterano” la oposición está acompañada por varios actos creadores: uno fue el acto de Lutero de crear una nueva iglesia; otro acto creador, el de la traducción: crea una palabra que puede ser entendida por muchos a diferencia del texto en latín; y, otra “creación”, para nada menor, es la de propiciar la autonomía al acercar un texto, a través de la traducción a la lengua vernácula, a una cantidad de personas impensable con anterioridad a esa traducción, si bien parcial, de *La Biblia*. Antes solo existía en una lengua conocida por una clase privilegiada –la clase que había tenido acceso a una educación para pocos, que había accedido al conocimiento del latín–, lengua escuchada por el vulgo que no entendía lo que se decía, que ejercía una atención pasiva hacia algo que sonaba

extraño, pero que era emitido por una autoridad a la que se le debía respeto. Quizás comparable hoy con el discurso de los tecnócratas que ejercen cargos de gobierno que usan una jerga que resulta incomprensible para una gran mayoría. Jerga que, además del cargo que revisten, les otorga “autoridad” ante muchas personas, esa autoridad que hace años ya se les adjudica al denominarlos “expertos” (ya casi no se usa la palabra “profesional”), que exhiben sus “créditos” a través de títulos de postgrado de universidades estadounidenses y a través de su experiencia en el ámbito empresarial en empresas nacionales, en empresas estadounidenses, en empresas multinacionales.

En relación con el calificativo que usa Pasolini para su empirismo: “herético” es quien sostiene “un error con pertinacia”, error que es tal en relación con lo que afirma una doctrina religiosa: el “error” del herético consiste en la desobediencia a lo establecido. El de Pasolini es un empirismo “herético”: un empirismo contrario al dominante, es un empirismo que se sostiene en la desobediencia hacia el orden establecido por el empirismo del nuevo poder que emerge conjuntamente con el neocapitalismo según la denominación de Pasolini. En la base de la diferencia, de la oposición, está la concepción de experiencia. De acuerdo a qué concebimos como experiencia delineamos un empirismo. Claramente la concepción de la experiencia pasoliniana es muy diferente a la del empirismo ejercido por el neocapitalismo. Y en la diferencia tienen un peso fundamental la memoria y los medios de transmisión de esta: el lenguaje y lo audiovisual, entre otros.

Ahora, volviendo a *Cartas luteranas*, pienso que el título de este volumen merece plantearse interrogantes acerca de la elección realizada por Pasolini quien tenía proyectado reunir en un libro los artículos publicados en el periódico *Corriere della Sera* y en la revista *Il Mondo*. Había ya decidido el título del volumen y los títulos de las dos secciones principales: “Gennariello” y “Cartas luteranas”. La publicación de *Cartas luteranas* fue póstuma, en 1976, realizada por la Editorial Einaudi.

¿Por qué “luteranas”? Por el radicalismo, por el rigor moral, por la pasión que pone en su enseñanza, porque Lutero fue un gran pedagogo y lo fue para muchos. Recordemos la eficacia de su traducción de *La Biblia* con el fin de incentivar la autonomía de sus lectores, con el fin de que cada uno juzgara por sí mismo, independizándose de la lectura oficial. Pasolini “traduce” la realidad italiana del nuevo poder, tiene el valor de realizar una interpretación de conjunto contra la interpretación fragmentaria del

poder, en particular, contra esa interpretación hegemónica ejercida por los medios masivos de comunicación.

¿Por qué “cartas”? Pasolini elige el género epistolar, escribe sus cartas en primera persona, con lo que conlleva de autobiográfico, y no enmascara, ya que también claramente se sitúa en la ciudad en que vive, en ese preciso momento histórico y desde allí describe y reflexiona sobre la realidad italiana. Construye un destinatario al que describe psicológica, física y sociológicamente, lo sitúa en una ciudad, Nápoles, y le da un nombre: Gennariello. A este –en tanto representante de los jóvenes a quienes no ha tocado profundamente, aún, la homologación en curso– dirige sus cartas, sus enseñanzas.

Ahora me adentraré en el texto “La primera lección me la ha dado una cortina” que está incluido en la sección titulada “Gennariello”, en *Cartas luteranas*. Esta sección está compuesta por los artículos que Pasolini publicaba en el diario *Il Mondo* y que se caracterizan por tener el formato de cartas dirigidas a un lector imaginario, personaje que Pasolini construye como un joven napolitano al que denomina con el diminutivo de un nombre típico de Nápoles: Gennaro. Para el autor, Nápoles constituía una de las “culturas sobrevivientes”, uno de esos lugares en que los habitantes eran más resistentes a la homologación ejercida por el poder neocapitalista que, entre otras cosas, había achatado, desertificado, la experiencia, hecho que se evidenciaba en la expresión a través de un lenguaje tecnocrático.

Quiero destacar la palabra “lección” del título del artículo que remite tanto a la enseñanza como al aprendizaje, de acuerdo a dónde se sitúe quien la emite. Aquí el autor se refiere a su propio aprendizaje y lo pone como ejemplo en la enseñanza que está impartiendo a su lector. Así, al final, dice: “yo hice referencia a mi experiencia personal solo para acercarme a experiencias actuales, como la tuya, estableciendo, aunque sea blanda y un poco idílicamente, los datos de uno de los más terribles saltos generacionales que recuerde la historia” (Pasolini, 1999: 570).

Pasolini en este artículo se refiere a un tipo particular de recuerdos: los de la primerísima infancia y dice que éstos son visuales, agregando que “la vida, en el recuerdo, se convierte en un film mudo”. (Pasolini, 1999: 567). En las imágenes se concentra todo un mundo de “memorias” que, cito a Pasolini, “son recipientes dentro de los cuales existe un universo que puedo extraer de ellas y observar”, es decir, el autor, separa el contenido de los recuerdos de la pura presencia de los objetos que conforman las imágenes y les atribuye a estos últimos una función

comunicativa fundamentalmente pedagógica. Considera que esos objetos emiten “un discurso pedagógico inarticulado, fijo, incontrovertible” que es “autoritario y represivo”, un discurso que no admite réplicas. Precisamente no admite réplicas, entre otras cosas, por ser “inarticulado” y lo es, en primer lugar, para quien lleva consigo ese discurso. No existe articulación del mismo, de esa “pedagogía” que contiene, ni siquiera para el sujeto mismo que es el receptáculo de ese discurso. La persona no percibe, no toma conciencia de esa enseñanza a menos que realice un gran esfuerzo, tal como el que realiza Pasolini y nos lo transmite en palabras en este artículo. Se trata de un buceo en la profundidad de los primerísimos recuerdos, “extrayéndolos” cual perlas para describirlos, analizarlos, interpretarlos; tratando de situarse en la escena misma de esas primeras vivencias.

Veamos ahora cómo ejemplifica a través de su experiencia lo dicho hasta aquí. Su primer recuerdo, con la educación que conlleva, está expresado en el título del artículo: “La primera lección me la ha dado una cortina”. Pasolini dice:

La primera imagen de mi vida es una cortina, blanca, transparente, que cuelga, creo que inmóvil, de una ventana que da a un pasaje más bien triste y oscuro. Esta cortina me aterroriza y me angustia: no como algo amenazante o desagradable, sino como algo cósmico. En esa cortina se resume y toma cuerpo todo el espíritu de la casa en la que nací. [...] el espíritu pequeño burgués del mundo donde nací. [...] he creído que todo el mundo era el mundo que esa cortina *me enseñaba*: he creído que todo el mundo era [...] pequeño burgués. (Pasolini, 1999: 567, mi subrayado)

Me interesa destacar, en la cita precedente, la reiteración del uso del verbo “creer”, también de la palabra “todo”. Y esto porque esa experiencia educadora ha conformado una creencia: la suposición de que “todo” el mundo era pequeño burgués. La creencia en la existencia de un “único” mundo, de una única clase. Y lo está diciendo quien se sitúa a contracorriente de este mundo y siente que es su deber el “insuflar valores [...] los valores de la ideología marxista [...] es decir es la mirada de la conciencia de clase” (Pasolini, 2005: 117).

La lección, el “discurso de las cosas” atribuido a los primeros recuerdos, no es la única: durante la infancia, juventud y edad adulta intervienen otros discursos que se contradicen con los iniciales. El sujeto toma conciencia de la existencia de otros mundos. Pero tomar conciencia y poner en duda explícitamente a los primeros “discursos”, “recuerdos”,

requiere de un gran esfuerzo y trabajo por parte de cada sujeto. Y esto es así, de acuerdo a una visión anclada en la materialidad más próxima que tenemos, nuestro cuerpo, porque de acuerdo a lo que manifiesta Pasolini:

La educación que le dan a un muchacho los objetos, las cosas, la realidad física –en otras palabras, los fenómenos materiales de su condición social– hace de ese muchacho corporalmente lo que es y lo que será para toda la vida. Es su carne la que es educada como forma de su espíritu. La condición social se reconoce en la carne de un individuo (al menos en mi experiencia histórica). Porque ha sido físicamente plasmado por la educación física de la materia de la que está hecho su mundo. (Pasolini, 1999: 569)

La educación de los padres, de los maestros y de los profesores, de este modo, solo se superpone a lo que a una persona ya le han enseñado las cosas y las acciones. Sin embargo, existen dos tipos de educación que son similares, en tanto perfectamente pragmáticos. Además del lenguaje de las cosas que extraemos de los recuerdos, están la educación recibida por la comunicación con los compañeros, con los coetáneos, y la enseñanza “enorme” que imparte la televisión. El lenguaje de esta tampoco admite, según Pasolini, “réplicas, alternativas, resistencia.”

Entonces la memoria de los primeros recuerdos actúa como una intensa educadora, “formadora”, es fuertemente pedagógica. De allí, la palabra “lección” en el título del artículo. Para Pasolini los primeros recuerdos nos marcan no solo profundamente (internamente, inconcientemente) sino que esta marca también se manifiesta externamente, en nuestra materialidad, en nuestros cuerpos. Estos llevan impresa la huella de nuestros primeros recuerdos, en particular, la pertenencia a una clase con lo que conlleva de impronta psíquica y subjetividad.

Cuando Pasolini reflexiona sobre qué es el cine considera a la memoria como uno de sus componentes fundantes tanto como es fundante para la identidad, para nuestro modo de estar en el mundo, para nuestra vida y lo que la acomuna con otras vidas.

Las memorias de las primeras vivencias se expresan como las imágenes mudas de un film, no se manifiestan aún en lenguaje verbal y, de ese modo, diría Pasolini, son “pre-lingüísticas”, y no obstante, firmes, persisten a lo largo de nuestro ciclo vital. Estas imágenes mudas de las que están hechos nuestros primeros recuerdos nos constituyen no solo psíquicamente sino también físicamente. En la mayoría de las personas su

persistencia no es percibida ni tampoco son “traducidas” o, mejor dicho, acompañadas por el lenguaje verbal. Son necesarios una “toma” de conciencia, un análisis e interpretación como los que realiza Pasolini en “La primera lección me la ha dado una cortina” para “poner” en palabras lo que son esos recuerdos, una fina descripción de estos, y lo que significan. Por supuesto tal tarea se basa no solo en un conocimiento de la propia persona sino en un conocimiento político, social que va desde el ámbito de la intimidad familiar hasta aquel mucho más amplio de la sociedad en la que está situada la persona que recuerda. “Amarcord” decía Fellini en el film que titula con esa palabra que en dialecto (*a m’acòrd*) significa “yo recuerdo”, “yo me acuerdo”. En esta obra, hasta el personaje ciego “verá” un espectáculo para recordar: “*Com’è? Com’è?*” interroga el ciego a los habitantes del pequeño pueblo asombrados ante el espectáculo del trasatlántico, todo iluminado con lámparas colgantes, que transita las aguas abriéndose paso entre la espesa niebla. El ciego en este film “ve” a través de las palabras con las que sus paisanos describen el paso de la nave. Así su recuerdo de esta experiencia estará conformado por imágenes construidas a través de las palabras de los otros, además de la percepción olfativa, táctil. Del mismo modo, nuestra memoria de las primeras vivencias de videntes numerosas veces se conforma a través de las palabras de los otros, también de las fotografías o registros audiovisuales de nuestros primeros tiempos, además de las percepciones táctiles, olfativas y otras. Así también numerosas vivencias que recordamos como propias en realidad han sido conformadas con elementos que nos aportaron los que nos rodeaban, o por escritos en libros, periódicos, revistas que leímos de niños, de jóvenes, de adultos.

En el caso que nos ocupa, la lectura del texto de Pasolini constituye una lección, una clase para nosotros, como para él la imagen de la cortina constituyó su primera lección. Y esto es así porque nos muestra un análisis e interpretación intensamente políticos en el sentido amplio y, tengo presente, mientras escribo, el lema de las feministas de la época en que Pasolini escribía: “lo personal es político”. De este modo, en mi lectura de este texto pasoliniano, considero que, a los recuerdos de los primeros tiempos, que se manifiestan como imágenes de un film mudo, es necesario, para nuestra manera de situarnos en el mundo, “traerlos” a nuestro presente precisando nuestra toma de posición, exigida por la previa toma de conciencia. La visión de nosotros mismos atravesada por esas imágenes como las de un film mudo quizás no sea la deseada pero es la “real” y, como dice Pasolini, es psíquica y es física, también conforma nuestros cuerpos.

Es desde nuestra materialidad que pensamos, sentimos, deseamos, proyectamos. Y es desde allí también desde donde realizamos la descripción, análisis e interpretación de las imágenes del film mudo de nuestros primeros tiempos.

Seguir la lección pasoliniana requiere esfuerzo, valentía, honestidad; obtenemos la satisfacción de iluminar, de “echar luz” sobre la propia vida. Sabemos, literalmente, de la importancia de la luz en el cine, sabemos, también, metafóricamente, de la importancia de la luz para los recuerdos, y con “luz” no solo me refiero a la de la razón ya que esta es insuficiente sin la compañía de la imaginación, del acto creativo que, a su vez, “nos” crea.

Ahora bien, ¿cuál es la relación de los primeros recuerdos y el cine? El vínculo está dado por la forma en que se nos presentan esos recuerdos: son visuales, se trata de imágenes y se nos aparecen como si se tratara de un film mudo. Pasolini en el análisis de su primer recuerdo, de la primera lección que le impartió, le pone palabras a ese film “mudo”, desentraña el sentido de esa imagen. Construye un relato a través del cual le es posible transmitir y, previo a ello, des-montar y montar nuevamente la imagen para darle el sentido por el cual considera que esta constituye su primera lección de vida.

Se evidencia, en “La primera lección me la ha dado una cortina”, la importancia que reviste la memoria para Pasolini y, cómo, en el caso de los primeros recuerdos, la asimila a imágenes cinematográficas. También queda manifiesta su concepción acerca de la realidad como una lengua. En su teoría cinematográfica, concibe al cine como la “lengua escrita de la realidad”. Estas concepciones han sido objeto de numerosos debates. En esta ocasión, dado el tema que aborda este libro, focalizaré mi mirada en el lugar que ocupa en la teoría pasoliniana la memoria y su función en relación al cine.

La teoría pasoliniana afirma que las características de los trabajos de la memoria hacen que el cine proceda, en muchos de sus aspectos, según las operaciones que conocemos como típicas de la memoria. Por lo tanto, interrogarse sobre la memoria en el cine constituye un interrogarse acerca de los fundamentos del lenguaje cinematográfico, sobre los fundamentos del cine mismo.

En “Cine de poesía” (1965), incluido en *Empirismo herético* (1972), el escritor y cineasta aborda el cine desde la semiótica y afirma que se trata de un sistema de *imsignos* (los mímicos, los visivos, los recuerdos, los sueños) entrelazado con un sistema de *linsignos* (los signos

lingüísticos, la comunicación oral). Un particular interés reviste la afirmación de Pasolini con referencia a que el esfuerzo reconstructor de la memoria es una continuidad de *imsignos*, esto es, una secuencia cinematográfica:

Todo esfuerzo reconstructor de la memoria es una “continuidad de *imsignos*”, es decir, de modo primordial, una secuencia cinematográfica. [...] Y asimismo todo sueño es una continuidad de im-signos, que tiene todas las características de las secuencias cinematográficas: encuadres de primeros planos, campos generales, detalles, etc. (Pasolini, 2005: 235)

Pasolini sostiene que el instrumento *lingüístico* sobre el que se funda el cine es irracional dado que la mímica y la realidad bruta son hechos “pre-gramaticales”, “pre-morfológicos” y que los sueños y mecanismos de la memoria se producen en el nivel inconciente. Es esta irracionalidad la que explica tanto la cualidad onírica del cine como su carácter concreto, objetual.

Para él, el cine es fundamentalmente *onírico* por “lo elemental de sus arquetipos: la observación habitual y por lo tanto inconciente del ambiente; la mímica; la *memoria* (las itálicas son mías); los sueños y por el prevalecer fundamental de la pre-gramaticalidad de los objetos; en cuanto símbolos del lenguaje visivo. La institución lingüística o gramatical del autor cinematográfico está constituida por imágenes, y estas son siempre concretas. De allí la violencia expresiva del cine, su corporeidad onírica. Todo esto haría pensar que la lengua del cine es una lengua de poesía, en cambio, históricamente la tradición cinematográfica que se conformó es la de una “lengua de la prosa” o, al menos, de una “lengua de la prosa narrativa”. Se trata de una prosa particular porque el elemento irracional del cine es ineliminable (Pasolini, 2005: 239).

Un film, para Pasolini, es siempre un “monstrum hipnótico”, sobre el cual se construyó una convención narrativa que, por analogía, pertenece a la lengua de la comunicación de la prosa pero sólo tiene en común con ella el aspecto exterior (los procedimientos lógicos e ilustrativos); está privada de racionalidad: elemento sustancial de la lengua de prosa. Su fundamento es ese sub-film mítico e infantil que, por la naturaleza misma del cine, se desarrolla por debajo de todo film, “incluso comercial, digno, es decir, adulto cívica y estéticamente”. También los films de arte adoptaron como lengua específica esta “lengua de prosa”: esta convención narrativa privada de puntas expresionistas, impresionistas, etc. La

tradición de la lengua cinematográfica es tendencialmente naturalista, objetiva: es una contradicción intrigante (Pasolini, 2005: 240).

Me interesa particularmente enfatizar los aspectos que parafraseo de este escrito fundamental para la comprensión de la teoría cinematográfica pasoliniana. Para Pasolini los arquetipos lingüísticos de los *im-signos* son las imágenes de la memoria y de los sueños, es decir imágenes de la comunicación con uno mismo. Estos establecen una base de “subjetividad” y, por tanto, una pertenencia al mundo de la poeticidad, de modo que la tendencia del lenguaje cinematográfico debería ser una tendencia expresivamente subjetivo-lírica. Pero, los *im-signos* tienen otros arquetipos: la integración mímica del habla y la realidad vista por los ojos: son brutalmente objetivos, pertenecen a una comunicación con los demás, común a todos y estrictamente funcional y así imprimen al lenguaje de los *im-signos* una tendencia objetiva, informativa.

Pasolini manifiesta que la primera operación que realiza el cineasta es la selección de un diccionario de *im-signos*; es una operación subjetiva porque el diccionario de *im-signos* no tiene la objetividad del de las palabras. La selección está determinada por la visión ideológica y poética de la realidad que tiene el director. Nueva coacción, de marcada subjetividad del lenguaje de los *im-signos* (Pasolini, 2005: 241).

Pasolini mantiene su afirmación acerca del inextricable vínculo de la memoria y el cine, del carácter fundante de la memoria para el cine, también en otro escrito clave de *Empirismo herético* titulado “La lengua escrita de la realidad”. En este dice: “Cuando recordamos, proyectamos dentro de nuestra cabeza, [...] secuencias de un film.” Reitera así que la memoria es cinematográfica.

Al comienzo decía que teorizamos acerca del cine y la vida sabiendo que solo podemos constatar aquello que decimos, en este caso sobre la memoria, en los films y en las experiencias; les hablé acerca de cómo concibe la memoria Pasolini con la aclaración previa de que no podemos separar aquello que está unido, que compone un todo: la memoria de la vida y la de la obra son una misma. Estaba acertado Wordsworth cuando decía “diseccionar es asesinar”. Agrego, si lo hacemos con el objetivo de interrogarnos, de des-montar, es necesario realizar un nuevo montaje, las secuencias que elegimos dentro de nuestra memoria son las que nos “delatan”, delatan y exponen nuestros pensamientos, nuestros sentimientos.

Shakespeare, en un verso de *La tempestad* dice que estamos hechos de la materia de los sueños. Luego de leer estos ensayos de Pasolini

podemos agregar que también estamos hechos de la materia de nuestros recuerdos. Ese “estar hechos”, constituidos, refiere en Pasolini a nuestras mentes y a nuestros cuerpos. También el cine tiene como elemento constitutivo de su componente subjetivo a la memoria que, a su vez, en sus trabajos procede como una secuencia cinematográfica.

Bibliografía

PASOLINI, Pier Paolo (2005), *Empirismo herético*, Introducción, traducción y notas de Esteban Nicotra, Colección Vital, Editorial Brujas, Córdoba.

PASOLINI, Pier Paolo (2008), *Saggi sulla Letteratura e sull'Arte*, Mondadori, Milán.

PASOLINI, Pier Paolo (1999), *Saggi sulla Politica e sulla Società*, Mondadori, Milán.

Sylvia Nasif

Es profesora en la Cátedra de Literatura de Habla Inglesa y en el Seminario de Traducción Literaria del Inglés de la Carrera de Letras de la Universidad Nacional de Córdoba. Se ha especializado en cine y literatura italiana. Ha publicado los libros *Greenaway & Shakespeare. Bajo el signo de la alegoría benjaminiana* (2006); *Ensayos de literatura de lengua inglesa* (2015); *Clásicos de la literatura de lengua inglesa* (2015).

MEMORIAS DE LA DICTADURA

El cine ficcional de los HIJOS: La reconstrucción política del recuerdo

Ximena Triquell

El 22 de marzo de 2001 se estrenó en Argentina (*H*) *Historias cotidianas* de Andrés Habegger, documental que narra, a través de entrevistas, las historias de seis jóvenes cuyos padres y/o madres fueron, al igual que el padre del realizador, desaparecidos por el terrorismo de estado impuesto por la última dictadura cívico militar en Argentina. Tanto por la identidad de su director, como por las historias contadas por los entrevistados, este estreno puede pensarse como el acto inaugural de una generación que en los años siguientes habría de intervenir fuertemente en el ámbito de la producción audiovisual, como lo hacía desde 1995 en el espacio político: la de los hijos de desaparecidos⁹.

Al documental de Habegger se agregarían prontamente otros: *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2004), *Nietos. Identidad y memoria* (Benjamín Ávila, 2004), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), *La escuela* (Eduardo Yedlin, 2006), *M* (Nicolás Prividera, 2007), *La sensibilidad* (Germán Scelso, 2011), *El (im)posible olvido* (2016), nuevamente de Habegger. Este último, estrenado el año pasado, da cuenta de que la lista no está cerrada y los hijos siguen aún buscando parte de su historia a través del cine. En formas y estilos personales, en estos documentales, los hijos e hijas ahora ya adultos persiguen una verdad que les ha sido arrebatada. Para ello, recuperan fotografías, documentos, entrevistan a amigos, familiares, compañeros de trabajo y de militancia de sus padres. Con diversos grados de inconformismo o aceptación ante las respuestas que obtienen, en todos los casos, los hijos se desempeñan como investigadores de su historia personal, inevitablemente entramada en la historia del país.

⁹ Si bien no todos los realizadores participan o participaron en la agrupación HIJOS, generacionalmente pueden asociarse a ésta, no solo por la fecha de su nacimiento, sino además, claro está, por el hecho de atravesar la experiencia de la desaparición de sus padres.

Ante esta significativa producción documental, encontramos, comparativamente, escasos textos ficcionales. También es considerablemente menor la atención que la academia y la crítica han otorgado a la ficción, como si efectivamente sólo el documental pudiera funcionar como “documento”, e ignorando la verdad que puede emerger en la ficción. Si bien no son numerosos, hay una serie de textos que resultan significativos en este sentido, los largometrajes: *Te extraño* (Fabián Hofman, 2006), *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón, 2008), *El premio* (Paula Markovitch, 2011), *Infancia clandestina* (Benjamín Avila, 2012) y algunos cortos como *En ausencia* de Lucía Cedrón o *Veo-veo* de Benjamín Avila (2003).¹⁰

En estos films, los realizadores reconocen, en mayor o menor medida, el recurso a experiencias propias: algunas veces, admiten abiertamente el carácter autobiográfico de lo narrado, otras, señalan haberse inspirado en recuerdos de infancia para algunas escenas. Entre estos últimos, Lucía Cedrón defiende el carácter necesariamente autobiográfico de aquello que se cuenta, cuando esto que se cuenta, se cruza con la historia personal. Para esta directora “todas las películas son autobiográficas” en alguna medida y acuña la expresión “metáfora literal” para designar este recurso a historias de otros que bien podrían ser la propia.¹¹ De igual modo, Benjamín Avila, en una entrevista para Tv Pública, afirmaba que aunque el guion de *Infancia clandestina* no pretende ser autobiográfico, ha sido construido sobre hechos históricos reales, basados en sus recuerdos y los de su hermano mayor, entonces de 8 años.¹²

¹⁰ Por este motivo sorprende que Gonzalo Aguilar se refiera a *Infancia clandestina* como “una novedad en el corpus de películas hechas por hijos de desaparecidos” por tratarse de una ficción. Al respecto Aguilar señala que: “si bien las otras películas documentales tienen procedimientos ficcionales o zonas de ficcionalización, sólo *Infancia clandestina* constituye una ficción autónoma y abandona el género documental” (Aguilar, 2015: 153). Esta eclipsación de la ficción por parte del documental contribuye al argumento que desarrollamos más adelante con respecto a esta generación.

¹¹ Todas las películas son autobiográficas. [...] Yo hice una especie de Frankenstein, que es agarrar un poquito de cada cosa, de historias que me tocaron de cerca, que me sirvieron para encauzar un montón de ideas que yo tenía ganas de compartir con el espectador y desde ahí construí una historia de ficción que yo llamo “una metáfora literal”, que es un contrasentido. (Muñiz, 2009: web)

¹² Lo más complejo fue correrme de mi propia historia y construir una historia que se basara en mi infancia y la de mis hermanos pero que tuviera su propia lógica, sus propias reglas. Es raro porque de algún modo las personas que nos conocen

En todos estos casos, a diferencia del documental, el desafío no es ya encontrar una verdad acerca de la historia personal, sino construir una historia sobre la experiencia individual que pueda dotar de generalidad a esa experiencia y contribuir desde ahí a la “Historia” en términos más amplios.

Esta es la postura de Fabián Hofman quien considera que el interés que otros pueden encontrar en su propia historia, se basa en esa posibilidad de identificarse con la humanidad de los personajes¹³; y lo es también de Paula Markovitch quien reconoce que *El premio* se trata de un film autobiográfico, aunque las experiencias que se relatan excedan sus circunstancias particulares:

La historia que cuento, (y que me ocurrió), me hizo pensar en las contradicciones de la infancia y la crueldad del mundo. Esta es una historia que quería contar desde hace tiempo. (Schultz, 2011: web)

En todos estos casos, los directores reconocen partir de su experiencia personal para narrar algo que, sin embargo, la excede: el ser niño durante la dictadura, vivir el exilio o la clandestinidad, ser y crecer como hijos de militantes, sufrir las contradicciones de los adultos y, en muchos casos, la orfandad dejada tras sus muertes.

Posmemoria

En algunos textos, se suele recurrir al término “posmemoria” para definir a los documentales producidos por los HIJOS. Como se sabe, este término, acuñado por Marianne Hirsch, refiere a la experiencia de la generación siguiente a la de las víctimas del holocausto y las producciones artísticas

sienten que es nuestra infancia tal cual, pero realmente hay muchas cosas que sucedieron de otra manera y que responden al universo que creamos con Marcelo Muller, con quien escribí esta historia. El Tío Beto, la historia de amor, la edad de los chicos, el modo en que se desencadenan algunos hechos no existieron en la realidad, pero el cumpleaños, el cotidiano de la familia, la relación con los padres, la visita de la abuela, aunque de otra manera, son reales. (Avila, 2012: web). Un dato interesante es que los acontecimientos narrados en el film fueron vividos por su director a los 7 y no a los 12 como se describe en éste.

¹³ Uno siempre piensa por qué le va a interesar a la gente la historia que uno vivió. Yo de alguna manera siempre intuí que la historia que hay debajo de la historia de este chico, de Javi, podía transmitir humanidad a los jóvenes. No tengo una respuesta contundente, es una intuición que uno va formando a través del tiempo. (Cabezón, 2010: web).

con las que ésta construye una memoria sobre hechos que no vivió, pero a los que tuvo acceso a través de relatos y, fundamentalmente, imágenes.

Si bien Hirsch elabora el concepto para referir a la segunda generación de víctimas del holocausto, considera no obstante que “puede ser útil para dar cuenta de otras experiencias de la segunda generación de eventos y experiencias culturales o colectivas traumáticas” (Hirsch, 1997: 221)¹⁴. Este es el caso de Argentina, donde el término ha sido utilizado, no sin salvedades, para referir a la generación posterior a aquella que vivió – de adulta– el terrorismo de estado.

Florencia Basso recurre a esta noción para dar cuenta de la producción artística en general de los HIJOS, dentro de la cual ubica los documentales de Carri, Prividera y Roqué; y Kirsten Kramer (2015) refiere al mismo conjunto de films con este concepto. No obstante, consciente de lo problemático del término, Basso opta por colocar entre paréntesis la partícula “post” y aclara en una nota al pie que este recurso tiene por objeto “alertar sobre las problemáticas que conlleva el uso del término”, muchas de las cuales han sido señaladas por Beatriz Sarlo.

En efecto, como menciona Basso, Sarlo es sumamente crítica con respecto al concepto de posmemoria al que considera una forma de decir “como novedad algo que pertenece al orden de lo evidente”, dado que “si el pasado no fue vivido, su relato no puede sino provenir de lo conocido a través de mediaciones; e, incluso si fue vivido, las mediaciones forman parte de ese relato” (Sarlo, 2005: 128). Pero lo que más cuestiona Sarlo del concepto formulado por Hirsch y desarrollado por ella y James Young es el postulado de su carácter vicario, dado que, según Sarlo, “toda experiencia del pasado es vicaria”, en tanto se trata de una representación, una re-construcción de ciertos hechos (Sarlo, 2005: 130).

Sarlo cuestiona el carácter vicario de la posmemoria, no porque ésta no lo sea sino porque, en última instancia, toda memoria lo es. Yo quisiera cuestionar el carácter vicario de ciertas memorias de los HIJOS desde otro lugar, argumentando que, junto a esta memoria que involucra la historia de los padres y que, en tanto tal, puede considerarse vicaria, hay una memoria de la experiencia personal, compuesta por historias de la cotidianidad vivida por los propios sujetos que es reconocida en la producción ficcional más que en el documental. De allí que haya quedado eclipsada junto con este género.

¹⁴ Traducción por Szurmuk y Mckee Irwin en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (2009): 224-225, citado por Constaes, 2015.

A pesar de la fuerte crítica que Sarlo realiza al concepto de posmemoria, hay un aspecto que sí considera acertado en el planteo teórico de Hirsch: aquel que refiere a la subjetividad involucrada en la narración de los sucesos.

Es la intensidad de la dimensión subjetiva la que diferencia la búsqueda de los restos de un padre o una madre desaparecido por sus hijos, de la práctica de un equipo de arqueólogos forenses en dirección al esclarecimiento y la justicia en términos generales. Si a la historia que construye ese hijo sobre la desaparición del padre quiere dársele el nombre de posmemoria, éste sería aceptable solamente por dos rasgos: la implicación del sujeto en la dimensión psicológica más personal y el carácter “no profesional” de su actividad. ¿Qué, que no provenga del orden de la experiencia subjetiva y de la formación disciplinar, lo diferencia del historiador o del fiscal? Sólo la memoria del padre; si el discurso que provoca en el hijo quiere ser llamado posmemoria, lo será por la trama biográfica y moral de la transmisión, por la dimensión subjetiva y moral. No es en principio necesariamente ni más o menos fragmentaria, ni más ni menos vicaria, ni más ni menos mediada que la reconstrucción realizada por un tercero; pero se diferencia de ella porque está atravesada por el interés subjetivo vivido en términos personales. (Sarlo, 2005: 129-130)

Como señalamos arriba, en el abordaje del cine producido por los HIJOS, la referencia a la experiencia subjetiva recreada en la ficción, ha quedado eclipsada tras la atención prestada al documental. Es cierto que también en muchos documentales aparecen referencias a la experiencia propia pero en estos casos, éstas no tienen el carácter de recuperación del recuerdo que sí adquieren en los films ficcionales. Es este último aspecto el que nos interesa explorar en las páginas que siguen.

Generaciones

Hay una diferencia sustancial entre la memoria de la Shoah construida por la generación posterior a la que vivió los hechos, en la que basa Hirsch su reflexión, y la de los hijos en Argentina, dado que estos sí vivieron los hechos, aunque haya sido en la infancia. En este caso es importante remarcar que esta “segunda” generación en relación a la desaparición de sus padres, sufrió igualmente el terrorismo de estado, sino en la desaparición propia –aunque también hay niños desaparecidos– en otras formas de la violencia de estado. No se trata entonces de construir una

memoria por parte de los integrantes de una generación que no vivió los hechos sino de una que sí los vivió y los sufrió, en su infancia o adolescencia, y por ende conserva de ellos, de diversas maneras, el recuerdo.

María Florencia Basso en el texto que mencionamos arriba, refiere a una carta abierta publicada por *H.I.J.O.S. del Exilio* en 2006, en la que los jóvenes hacen explícito este lugar de víctimas directas de la violencia de Estado:

Desde pequeños nos convertimos en víctimas de la violenta represión que azotó a nuestro país. El exilio político que nos tocó vivir es una violación a los Derechos Humanos. [...] Ha habido peores atrocidades que el exilio, como las desapariciones de personas, las torturas, los secuestros clandestinos y las apropiaciones de niños. Esos delitos los sentimos como si nos hubiesen pasado a nosotros, en muchos casos también nos sucedieron. (Agrupación H.I.J.O.S, jueves 22 de junio de 2006)

Basso cita en extenso esta carta para subrayar, por un lado, el paso de los hijos de exiliados del lugar de víctima pasiva al de sujeto político activo en la forma de un colectivo; por otro, la opción por “transitar por el camino de las artes y las humanidades” realizada por muchos de ellos. Ambas nociones, le sirven para referir al concepto de posmemoria. Ahora bien, en este paso de la pasividad a la actividad y consecuentemente del sujeto individual al colectivo, se percibe igualmente el reconocimiento de los integrantes de *H.I.J.O.S. del Exilio* como víctima directa, en este caso, de la persecución y del exilio obligado.

La condición de víctima directa –al igual que sus padres– lleva a cuestionar no sólo el concepto de posmemoria sino también la noción misma de “segunda generación”. Matilde Ledesma, integrante del colectivo “Memoria en Libertad” de Uruguay hace explícito este rechazo: “No acordamos con el término de segunda generación porque quienes éramos niños o adolescentes durante la dictadura, por ser familiares de perseguidos o presos políticos, sufrimos la violencia del estado directamente sobre nosotros”¹⁵. En un breve texto escrito por parte de este colectivo se describe la violencia sufrida cuando niños en las visitas al penal de Libertad donde estaban sus padres. Es ante ésta y otras violencias que el colectivo rechaza la denominación de “segunda

¹⁵ Conversación personal con la autora.

generación” considerándose, al igual que sus padres, víctimas directas de la violencia estatal.

La historia propia de los HIJOS es hasta tal punto excluida en la noción de posmemoria y “segunda generación” que Ana Amado –otra teórica que recurre a estos conceptos– se refiere a los hijos-directores como “los huérfanos” y contrapone su interpretación de la historia a la de los sobrevivientes (adultos de la generación de sus padres desaparecidos):

En las películas mencionadas [se refiere a los documentales], ese vínculo se edifica en la enunciación o la presencia de esa joven generación compuesta por los hijos, *a su modo sustraídos de la experiencia de la generación de sus padres*, pero que están destinados a ser mediadores sobre la “veracidad” (a falta de otro término) del recuerdo y el olvido que los involucra. *Situados por fuera de la escena de los acontecimientos*, sería esa escucha capaz de entender, de reconstruir el discurso de *los testigos directos* –discurso todavía hecho de retazos y fragmentos–, una escucha dispuesta a suplir los silencios, a añadir sus voces y sus versiones a la narración de la Historia (la de los 70 y la “guerra”) ahí donde esta se vuelve invisible o demasiado densa en la comunidad de la muerte. (Amado, 2009: 202-203, mi subrayado)

Al considerar sólo los documentales, Ana Amado, al igual que otros estudiosos del documental, ignora la propia experiencia de los hijos para centrarse sólo en la potencial búsqueda de una verdad que involucra a sus padres. Los hijos representan entonces una “tercera persona” encargada de “escuchar”, “entender” y “reconstruir” el discurso de “los testigos directos”, los protagonistas adultos, respecto a una verdad que tiene a sus padres como protagonistas. Esta lectura, al igual que las anteriormente referidas, tiene como base fundamental el documental en el cual las vivencias de los hijos, aparecen en efecto subordinadas a la comprensión de la experiencia histórica pasada en una clave más amplia.

Respondiendo a Amado, María Belén Ciancio, si bien reconoce la distancia generacional entre el discurso de los militantes y el de los hijos, sostiene igualmente que:

[...] tampoco debería plantearse como una diferencia absoluta, como si esta generación hubiera vivido totalmente alejada de la experiencia política de sus padres y como si la historia les hubiera llegado sólo a través de hipermediaciones visuales, artísticas, fotográficas, relatos o síntomas familiares, como en el caso de la segunda generación, nacida en la diáspora, a la que Hirsch atribuye un trabajo de posmemoria. [...] En

este sentido, la figura del testigo alcanzaría dimensiones más complejas, que las de la figura legal o del mismo concepto de “testigo directo” y “testigo indirecto”, “testigo escucha” o del testimonio como figura literaria. (Ciancio, 2013: 4)

Quizás la figura que está faltando aquí, y que Ciancio busca con esta enumeración, sea la del testigo-niño, o incluso la del niño-víctima de la violencia de estado, no necesariamente en el extremo de la desaparición o de la sustracción de identidad y apropiación –aunque también allí– sino de otras violencias ejercidas por el estado.

Ciancio analiza, al igual que Amado, la producción documental de los hijos, pero es capaz de encontrar en estas producciones las voces de estos no sólo como testigos sino también como víctimas que “estuvieron inmersos en las realidades de sus padres –aunque pueda decirse que la percepción y subjetivación no fuera la de un adulto– y que incluso hoy son sujetos atravesados por decisiones y luchas políticas” (Ciancio, 2013: 4). Este reconocimiento lleva a Ciancio a cuestionar por igual la noción de posmemoria y la de segunda generación:

[...] si esta generación, considerada como segunda de una primera de padres desaparecidos, no estuviera atravesada en su corporalidad por la experiencia de sus padres, si no hubiera estado ahí. ¿Por qué hemos visto estos cuerpos posicionándose ahora como sujetos de visión y voz en los documentales? ¿Por qué se busca a los niños expropiados? ¿Por qué mencionan los momentos que tratan de recordar a veces desde la incertidumbre? ¿Por qué se entrevista a aquellos que se encontraron con que habían nacido y sido registrados con otros nombres? (Ciancio, 2013: 5)

En todo caso, concluye, si se ha de recurrir a una definición generacional, ésta podría ser la de “generación 1.5”, como denomina Susan Rubin Suleiman a la generación que fue víctima de la Shoah en la infancia y que por ende no guarda recuerdos de esos hechos; aunque nuevamente, en el caso argentino, muchos hijos sí lo hacen (Ciancio, 2013: 5-6). Con esto, la autora, al igual que el colectivo uruguayo, recupera otras formas de violencia que el estado impuso sobre esta generación. Nuestra hipótesis sostiene que en el cine ficcional de los hijos puede rastrearse esta experiencia.

De documentar a testimoniar

Tanto los films documentales como los ficcionales comparten el tono subjetivo de la experiencia personal que Sarlo reconoce en los textos enmarcados en el concepto de posmemoria. No obstante, mientras los documentales buscan dar cuenta de una verdad a encontrar y documentar –de ahí el género– referida a la desaparición y a la violencia de estado en tanto parte de la historia argentina¹⁶, los textos ficcionales describen, desde un lugar más personal, la experiencia propia de los realizadores: los niños víctimas ante el cambio de país, de escuela y de nombre; en tensión entre el espacio de la escuela (al que tratan de adaptarse) y el de la casa (con sus propios códigos y reglas)¹⁷; atravesados por las condiciones que impone la militancia o la clandestinidad; arrastrados al exilio junto a sus padres; o, en el límite, “orfanados” por el terrorismo de estado.

Gonzalo Aguilar percibe esta diferencia entre los documentales y el film *Infancia clandestina*, pero la valora negativamente para cuestionar la lectura que el film hace de la realidad política:

Esto [la forma fragmentaria de la narración como forma de denuncia a la que recurren Carri y Prividera] no sucede en *Infancia clandestina* que reduce la prueba al documento, prescinde de la enunciación en presente y se construye sobre la no persona de la ficción. Pasamos de los testigos a los personajes, de un régimen ético a uno representativo, de la narración fragmentaria con efectos de lo real al relato acabado que produce verosimilitud y efectos de realidad. Mi hipótesis es que la construcción simbólica que se hace sobre el pasado histórico y la voluntad de “cambiar el mundo” de los militantes es tan poderosa que *Infancia clandestina* logra subsumir en una narración ficcional el trauma de la experiencia de los años de la dictadura. Lo que se discute entonces no es la memoria de esa narración sino los modos y el valor de esa construcción simbólica. (Aguilar, 2015: 158)

Aguilar mide el efecto de la ficción contra la verdad del documental. En este texto me gustaría proponer, por el contrario, valorar la verdad que

¹⁶ De allí que Prividera todo el tiempo subraye que lo que sucedió con su madre no es un tema personal sino de todos los argentinos: ““Por supuesto que estoy enojado. Creo que todos debemos estar enojados, ésta es la cuestión. No es un enojo personal por algo que me hicieron”.

¹⁷ Este es el caso de la niña de *El premio* tironeada entre las exigencias de la casa y las de la escuela, sin poder diferenciar claramente entre ambas.

surge de la ficción: una verdad que lejos de buscar explicar, describe la imposibilidad de entender. De allí que los films estén focalizados desde las perspectivas de los niños que en ese contexto de violencia y miedo “no entienden”, y no desde los adultos en busca de respuestas, que esos niños son hoy, como sucede en los documentales.

A diferencia de aquellos, en estas ficciones, los niños –o más bien, los adultos que en el pasado fueron “esos niños”– no buscan saber, explicar o entender lo que pasó a sus padres sino narrar, contar la experiencia propia de ser “esos niños”.¹⁸ Desde la ficción, pero sobre la base de los recuerdos personales, la infancia de estos niños y niñas reclama el reconocimiento de su dolor, de su tristeza y su sufrimiento junto con, aunque diferente de, el de sus padres. ¿Qué otra cosa sino pide el llanto desconsolado de la niña en la última escena de *El premio*?

Bibliografía

AGUILAR, Gonzalo (2015), *Más allá del pueblo: Imágenes, indicios y políticas del cine*, FCE, Buenos Aires.

AGUILAR, Gonzalo (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, (2da edición), Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.

AMADO, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires.

BASSO, María Florencia (2016), “Volver a entrar saltando: Memorias visuales de la segunda generación de exiliados políticos en México”, Tesis de posgrado presentada en la Universidad Nacional de La Plata para optar al grado de Magíster en Historia y Memoria.

Disponible en:

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1341/te.1341.pdf

BASSO, María Florencia (2013) “Producción artística entre los hijos/víctimas –activas– de la última dictadura cívico-militar argentina: *Fotos lavadas* de Soledad Sánchez Goldar”, IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, La Plata.

Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42646>

BERGER, Verna (2007), “La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos” en *Quaderns de Cine: Cine i memòria històrica*, núm. 3

¹⁸ Por este motivo, entendemos que no es posible analizar la ficción en los mismos términos con los que se aborda el documental.

(2008), Vicerectorat d'Extensió Universitària, Universitat d'Alacant, D.L. pp.23-36.

CIANCIO, María Belén (2013), "Sobre el concepto de posmemoria", ponencia presentada en Congreso Internacional "¿Las víctimas como precio necesario? Memoria, justicia y reconciliación", organizado por el Proyecto de Investigación "Filosofía después del Holocausto: Vigencia de sus lógicas perversas", Instituto de Filosofía, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid.

CONSTALES, Sofie (2015), *Posmemoria y autoficción en Mañana nunca lo hablamos de Eduardo Halfon y Dios tenía miedo de Vanessa Núñez Handal*, Tesis presentada para acceder al título de *Master in de Taal*, Universidad de Gante.

Disponible en:

lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/213/011/RUG01-002213011_2015_0001_AC.pdf

KRAMER, Kirsten (2015), "Memoria, posmemoria y re-enactment en el cine documental argentino", en *Verbum et lingua*, núm. 6 julio / diciembre 2015.

RIVERO, Silvia; MAROTTA, Cecilia; LEDESMA, Matilde; GONZÁLEZ, Carolina y ALBISTUR, Gerardo (2008), "Pequeños demonios", Premio Fondo Hugo Cores, Montevideo.

SARLO, Beatriz (2005), *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Declaraciones y entrevistas

CABEZON, Laura (2010), "Entrevista a Fabián Hofman", 11 de diciembre de 2010.

Disponible en: lauracp95.blogspot.com.ar/2010/12/entrevista-fabian-hofman.html

MUÑIZ, Ernesto (2009), "Danos la paz. Entrevista a Lucía Cedrón" en *Montevideo Portal*, 22 de abril de 2009.

Disponible en:

www.montevideo.com.uy/contenido/Entrevista-a-Lucia-Cedron-81544

REVISTA CABAL (2012), *Entrevista a Benjamín Ávila, director de "Infancia clandestina"*, *Revista Cabal*, diciembre 2012.

Disponible en:

www.revistacabal.coop/actualidad/entrevista-benjamin-avila-director-de-infancia-clandestina

SCHULTZ, Pamela (2011), "Paula Markovitch: niñez en dictadura" en *DW*, 2 de marzo de 2011.

Disponible en:

www.dw.com/es/paula-markovitch-ni%C3%B1ez-en-dictadura/a-14886214

TV PUBLICA (2012), Entrevista A Benjamín Avila en "Con sentido público", Tv pública, 18-09-12.

www.youtube.com/watch?v=QMql786z4jc.

Ximena Triquell

Es Profesora y Licenciada en Letras Modernas por la UNC y Magister y Doctora en Teoría Crítica por la Universidad de Nottingham, Inglaterra. Se desempeña como Profesora Titular en la Cátedra de Semiótica de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades y en la Cátedra de Cine y Narrativa del Departamento de Cine y Tv de la Facultad de Artes, ambas de la Universidad Nacional de Córdoba. Es Investigadora de CONICET.

Lenguajes y memorias de paisajes desiertos.
Imágenes de violencias de Estado de la Argentina
reciente en el film *Las aguas del olvido*
de Jonathan Perel

Juliana Enrico

Tu muerte es colectiva

...

Cuánto poder tiene la Nada cuando es simplemente silencio
Edmond Jabés. *El libro de la hospitalidad*

Desde el vínculo trans-textual entre las obras de arte y el análisis de sus configuraciones y efectos significantes en el espacio social (según qué miran, qué producen, qué dicen, desde qué lenguajes; y cómo se inscriben en un determinado campo histórico) presentamos un comentario del film *Las aguas del olvido*, del director argentino Jonathan Perel (2013) ¹⁹. Nuestra reflexión explora diversas condiciones interpretativas – atravesando imaginarios políticos, científicos, culturales, artísticos y cinematográficos– al abordar diferentes retóricas, semiografías y efectos de sentido de producciones artístico-culturales contemporáneas, en el cruce entre la(s) historia(s) y la(s) memoria(s).

Situados en este horizonte discursivo conflictivo en el que pugnan las verdades históricas y las verdades subjetivas, interrogamos formas de reconstrucción y transmisión de acontecimientos y procesos fundantes que configuran tramas centrales de identidad colectiva de nuestro presente, a través de las huellas del pasado que persisten y se proyectan desde la mirada del artista.

¹⁹ Jonathan Perel nació en 1976 en Buenos Aires, Argentina. Es cineasta (director, guionista, productor) y sus films tratan sobre las *huellas materiales y memoriales* de la última dictadura cívico-militar argentina, con énfasis en una lectura o *retrato* de los *espacios* (que sostiene una hipótesis contra-monumental).

***Las aguas del olvido* (Jonathan Perel, 2013)²⁰**

Habiendo indagado documentalmente la construcción de sitios oficiales de memoria (con valor monumental –arquitectónico, cultural, educativo– en tanto materia de una cierta construcción de la memoria estatal histórica), en la elaboración experimental de *Las aguas del olvido* Perel desdibuja o desplaza la fenomenología memorial del monumento en tanto recurso o dispositivo que erige un *locus* para situar el recuerdo colectivo. Incluso analiza el cine como “contra-monumento” en el espacio del arte contemporáneo, cuestionando su capacidad ante la exigencia de memoria histórica (al retomar el planteo de Horst Hoheisel).²¹ Interroga, de este modo, la espacialidad, la forma y el contenido *evocados* en la construcción de memorias sociales y subjetivas, en la trama superpuesta de diferentes narrativas culturales que es necesario articular sensiblemente.

Perel traza una línea imaginaria que, al atravesar temporal y espacialmente en su obra todo el predio de la ex ESMA y cruzar la Avenida Lugones, conecta con el Río de la Plata hacia Costanera Norte, donde se emplaza el Parque de la Memoria –Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado–²² y allí conecta y sitúa la mirada de *Las aguas del olvido*. Si miramos desde arriba el mapa de la costa de Buenos Aires podemos ver esta conexión (que conectaba en la realidad a los detenidos con su lugar de muerte); pero el autor estalla el mapa, su geografía y su representación espacial, mediante una (im) posible representación de todo lo que allí hoy nos falta, poniendo el foco en el abismo para significar

²⁰ Entre la obra cinematográfica de Perel podemos mencionar *El predio* (mediometraje, 2010, estrenado el 24 de marzo de 2011 en el espacio de la Ex ESMA –uno de los principales Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio de la última dictadura–; *Los murales* (2011); *17 monumentos* (2012) y *Tabula rasa* (2012). *El predio* muestra el terreno de la ex ESMA, en el proceso de su transformación histórica en un centro-espacio de memoria (hoy Espacio Memoria y Derechos Humanos).

²¹ Ver su reciente artículo titulado “El cine como contra-monumento” (Perel, 2015) en el foro de discusión de *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, N° 7, Madrid, España.

²² Creado por la legislatura porteña en 1998, el Parque fue inaugurado en 2001 y el Monumento a las víctimas en 2007. La ley 3078/09 le dio un marco jurídico permanente al crear el “Consejo de Gestión del Parque de la Memoria y Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado”.

una violencia desde todo punto de vista inexpresable (o, más bien, inconceptualizable e inconcebible para el alma humana).²³

¿Cuál es la retórica de su posición política? ¿Qué formas narrativas configura, articula y desplaza como gesto de memoria? Jonathan Perel se sitúa contra las políticas del olvido (recordemos que el proyecto del menemismo en los 90 era demoler los centros de detención y tortura) y piensa el trabajo de elaboración e institución dilemática de sitios y espacios de memoria en el marco de las políticas de derechos humanos del kirchnerismo a partir del 2003 (interrogando el uso y apropiación político-público-cultural, en la forma de reservorio o bien en la forma de espacios culturales más amplios que son visibilizados en las tramas urbanas de las ciudades, marcando los espacios de conmemoración o memoria colectiva).

En tal sentido Gorelik (2014) analiza una serialidad en la gramática o en la narrativa cinematográfica de Perel en torno de los

²³ En la página del Festival Internacional de Cine Independiente de Cosquín, Córdoba (FICIC), se presenta el corto *Las aguas del olvido* de este modo: “En 11 planos distintos del Río de la Plata, y en un plano acuático misterioso y acaso siniestro, Perel consigue retratar en pocos minutos el cementerio ‘clandestino’ más aciago de la historia argentina. Un texto inicial advierte el carácter problemático de toda representación acerca del mal banal y absoluto, y una cita final balbucea versos para conjurar el horror. Nada es suficiente, aun cuando la estética es justa.” Fuente: <http://www.ficic.com.ar/las-aguas-del-olvido/>
El film integra el catálogo de *Recontres Internationales Paris / Berlín. New Cinema and Contemporary Art*, donde es posible visualizar un extracto de 60 segundos, y leer en su presentación: “The poems to death are a deception. Death is death. The river was filled. Ghostly extensions. A grave in the air was dug, in the course of the wide river, where there is no stricture. All sank into the deepest shadows. A river as grave. What is the color of this water? How to swim or sail in the darkness of our history? Hairs are still crossing the waters, remain under a poisonous sky. The skin, river sand. In a glass are collected every day, bodies. We drink water of forgetfulness. There is fog.”

Fuente: <http://art-action.org>

Un excelente análisis de esta obra, desde la perspectiva de Didi-Huberman –entre otros aportes analíticos afines a nuestra reflexión– es el de Sebastián Russo. “Fantasmas pese a todo. (des) apariciones y (teorías de la) representación en *Las aguas del olvido* de Jonathan Perel”, publicado por la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). Disponible en <http://asaeca.org>. Ver esta reflexión en Toma Uno, N° 4, Facultad de Artes de la UNC, 2014. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1>

“monumentos de memoria”, que luego se desplaza hacia la problemática de los “espacios de memoria” (y sus distintas “materialidades” en tanto objetos o sitios culturales). En esta serie se ubican *17 monumentos* (largometraje documental, 2012) y *Las aguas del olvido* (cortometraje documental experimental, 2013).

En su filmografía es necesario mencionar también los trabajos *El predio* (2010) y *Tabula Rasa* (2013, sobre la Ex ESMA). No vamos a analizar aquí la totalidad de ésta, pero sí es importante resaltar un camino de reflexión sobre la lógica representacional del “mojón” (punto enclavado en la tierra) frente a la “espacialidad” (que abre el plano y des-localiza los elementos simbólicos situados: en este caso, de la tierra al agua que corre, de la ESMA como territorio paradigmático del horror y de la historia, en una misma línea imaginaria hacia el espacio exterior del Río de la Plata, donde la tierra se termina y las huellas se pierden en el agua turbia, sin dejar rastros, espacio paradigmático de la memoria).

En la interpretación de Gorelik, siguiendo la poética de Hoheisel que mencionamos más adelante, Perel borra la interpretación-intervención de la mirada oficial o estatal, para dar sitio a una elaboración que no puede ser marcada o intervenida sino en tanto “recorte” perimetral o “forma” (no reducida a un “contenido”, en tanto requiere, para existir, de un espacio propio “extraterritorial”: un vacío para pensar y sentir un lugar vaciado, allí donde había algo –vidas– que fue arrancado del mundo –muertes–).



Fotograma de *Las aguas del olvido*. Río de la Plata, Argentina

El film *Las aguas del olvido* muestra en la profundidad del horizonte del Río de la Plata un paisaje casi vacío: muestra la ausencia de vida y de cuerpos (cuerpos que *sabemos* torturados, sufrientes, ahogados y desaparecidos). Enmarca primero el horizonte, y termina en un magistral

momento en que la cámara se hunde en el agua turbia hasta ahogar-nos (generando un verdadero momento de desesperación y de desolación).

En el *studium* (Barthes, 2006) de las escenas fotográficas (de una detenida temporalidad) y en la sintaxis visual de la narrativa fílmica, no vemos cuerpos vivos que quedan en la búsqueda, almas en pena, vivos y muertos. No hay cuerpos y sólo se ve la aridez del paisaje (el agua en esa hora en que la luz y el velo de la bruma opacan el color de las cosas). La referencia pasa a ser justamente esa pura ausencia y su incompletud abismal, *insustituible*; y esto requiere de otros elementos retóricos para recubrir el dato –la insoportabilidad de la que habla Sontag– de una imagen atroz (“cápsula de tiempo”, como la llama Herzog, irrecuperable e irreproducible: no accesible al mundo sino desde el testimonio abyecto de los criminales arrepentidos). Sin embargo, el Río de la Plata contiene para siempre esos cuerpos *que no vemos*, donde sea que el tiempo los lleve y transforme su muerte en el curso de las aguas del olvido.

El *punctum* (Barthes, 2006) no es un dato empírico que aparece figurado o denotado en la fotografía: es del orden de un registro afectivo que una y otra vez aparece, des-figurado, evocado, bajo la lógica de lo espectral (irredento, insimbolizable) agregando sentido al cuadro en su presencia visual imposible (pero pensable y sensible *en tanto ausencia*). Tumba a cielo abierto, cementerio sin espacio localizable, los cuerpos penan en el agua, sin poder detenerse en tanto cuerpos muertos que vuelven a los suyos –a su comunidad de destino y a su familiaridad colectiva–: sin sepultura²⁴. Se escucha el fondo del agua oscura junto al ruido de los vuelos de la muerte.

²⁴ Sobre la importancia de la sepultura para marcar el fin de una vida en el *registro cultural* de los pueblos (en el marco de la problemática del duelo), tema muy estudiado y tematizado por Bleichmar (2006) en sus intervenciones y análisis de las imágenes del *dolor país* de la Argentina reciente (sobre todo en las tragedias, en que los cuerpos desaparecen o son desaparecidos), ver la maravillosa película húngara *El hijo de Saúl* (2015) de László Nemes. La historia se ubica en Auschwitz en 1944 y trata sobre Saúl Auslander, integrante húngaro del *Sonderkommando* – nombre asignado a los judíos obligados a enterrar los cuerpos luego de ser muertos en las cámaras de gas, dentro de los campos– mientras trata de rescatar el cadáver de un niño del destino de los hornos. La maravillosa mirada de Nemes se centra en la desesperada “confusión” de Saúl, obsesionado por dar sepultura al niño a quien cree su hijo (en una búsqueda de redención tristísimamente bella y sublime, mediante la invocación universal a nuestro sentimiento de humanidad y de infancia).

En su análisis del ritual de la sepultura de los muertos y el espacio de la tumba que resguarda las memorias familiares y culturales del paso por la vida, hombre a hombre y pueblo a pueblo, dice Derrida (remarcando la importancia de la *huella de la ceniza* o de la tumba en el trabajo del duelo, al marcar y hundir en la tierra una incisión que inscribe y *sitúa* el recuerdo afectivo y colectivo):

[...] la urna de lenguaje es tan frágil. Se pulveriza y en seguida soplas en una polvareda de palabras que son la ceniza misma [...]
 No, no es la sepultura con la que él habría soñado para que a un trabajo de duelo, como dicen, le dé lugar a tomarse su tiempo. En esta frase veo: la sepultura de una sepultura, *el monumento de una tumba imposible-prohibida*, como la memoria de un cenotafio, la paciencia rechazada del duelo, rechazada también la lenta descomposición resguardada, situada, alojada [...] una incineración celebra quizás nada de nada, la nada del todo, su destrucción sin retorno [...] la afirmación que disemina a tumba abierta. (Derrida, 2009: 39 – 41, mi subrayado)

En este caso, no hay sepultura ni cuerpos transformados en cenizas que se diseminen en el mundo (el mar, la montaña, la tierra prometida o el país prometido). No hay cuerpos, ni tumba abierta, ni tumba alguna (horror de la tortura y doble horror de la desaparición forzada, que borra toda huella de lugar en el mundo). Por eso la importancia de resguardar y recordar esta pérdida colectiva (sin huella y sitio en la tierra, pero con perpetuidad y transmisión en las memorias y reescrituras culturales de lo vivido).

Perel enmarca la inadecuación de la obra de arte para recordar los crímenes del pasado. En su enunciación se inscribe una primera gran distinción temática, filosófica, referencial, política: hay aquí muerte. Pero no se trata de *la muerte* en tanto fatalidad o destino de los efectos del tiempo sobre el ciclo natural de la vida humana, sino del *crimen*, de la muerte criminal, es decir: de la violencia. Se trata de ser despojados violentamente de la vida, en este caso mediante crímenes de lesa humanidad –o de Estado–.²⁵

²⁵ Los *crímenes de lesa humanidad*, tal como los define el Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional, comprenden “conductas tipificadas como asesinato, exterminio, deportación o desplazamiento forzoso, tortura, violación, prostitución forzada, esclavitud sexual, esterilización forzada y encarcelación o persecución por motivos políticos, religiosos, ideológicos, raciales, étnicos, de orientación sexual, u otros definidos expresamente, desaparición forzada, secuestro, o cualquier acto inhumano que cause graves sufrimientos o atente contra la salud

Además, e incluso especialmente (y en tal sentido, toda la intensidad de los debates jurídicos actuales merece ser mencionada).²⁶

mental o física de quien los sufre, siempre que dichas conductas se cometan por parte de un ataque generalizado o sistemático contra una población civil y con conocimiento de dicho ataque”. Leso, en el sentido de lesión, significa lastimado, agraviado u ofendido; un crimen que por su condición aberrante agravia e injuria a la humanidad en su conjunto, por tanto es imprescriptible; debe llevarlo a cabo un Estado (“u organización que ejerza sobre un territorio un poder similar al de un Estado” de iure o de facto).

Tal como se expresa conceptualmente en el marco del derecho internacional, uno puede seguir racionalmente el marco definicional que limita y especifica la acción de un crimen de lesa humanidad, con sus consecuencias penales, jurídico-políticas y geo-políticas según su alcance e implicancias. Es de algún modo soportable la definición (por su necesidad en el campo del derecho y en el espacio del poder judicial) dada su concreción en cuanto al establecimiento jurídico de acusaciones, penas y castigos; pero las imágenes que podrían acompañar tales conceptualizaciones sobre hechos literalmente graves, son icónica, figurativa y radicalmente insoportables. ¿Por qué? Porque no admiten universalidad o abstracción (como las definiciones) sino que muestran la singularidad encarnada de un cuerpo propio, muerto, asesinado, vejado, arrancado de la vida mediante procedimientos salvajes y crueles, de una crueldad inimaginable y no obstante existente y persistente en el mundo humano. Es lo que sostiene Barthes (2006 [1980]) sobre la fatalidad del “ésto ha sido” del referente fotográfico en tanto registro documental e histórico. “Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite [mecánicamente] lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”. (Barthes, 2006: 28-29)

²⁶ Este no se restringe a un problema teórico de doctrina del derecho, al interior del espacio jurídico, sino que configura un *problema de orden político y social*. Si bien todo *genocidio* implica un crimen contra la humanidad, no todo crimen de lesa humanidad –en tanto conjunto sistemático de violaciones cometidas hacia una población civil– implica un genocidio. El genocidio se orienta y direcciona a un grupo cultural, social y político determinado, a la destrucción total o parcial de sus cuerpos, creencias, historias, memorias, ideas y prácticas de vida particulares; y no a una población civil en general, “indiscriminada”. Ver esta discusión en Feierstein, 2007, sobre el genocidio como práctica social; también García, 2015 y 2017. Débiles tipificaciones desdibujan los alcances de la aplicación de las figuras jurídicas y por ende su comprensión causal, como lo sostiene la autora, tanto en los marcos nacionales como en el contexto de los acuerdos internacionales. Contra el espíritu original del planteo teórico que introduce el jurista judeo-polaco Raphael Lemkin respecto de la diferenciación de grupos políticos determinados, como objeto deliberado del genocidio, “el artículo II de la Convención sancionada en 1948 se construyó con la escandalosa omisión de los ‘grupos políticos’ en el

Cabe distinguir aquí entre la figura del *crimen de lesa humanidad* y la del *genocidio*, que implica la selección de un blanco civil determinado, discriminado, atacado con expresos fines puntuales y específicos, no generales sino “ideológicamente” distintivos.

Por otra parte, es importante mencionar otra distinción que tematiza (o pone claramente en tensión) la obra, en tanto “documental experimental”: la discusión, tanto académica como cultural, entre la posibilidad e imposibilidad de representación de la muerte –en cualquiera de sus formas simbólicas–, tópico que atraviesa todas las ciencias sociales modernas; sobre todo la discusión post-estructuralista desde mediados del siglo XX hasta la contemporaneidad (probablemente mediante el pensamiento negativo de Frankfurt y desde la ruptura que introducen las vanguardias artísticas hacia fines del siglo XIX en Europa, en el contexto de advenimiento de la primera guerra mundial y en la postguerra, ante la repetición y agudización, en la Segunda Guerra Mundial, de las peores atrocidades cometidas por el hombre y los totalitarismos en la historia: la Shoá, los campos de exterminio).²⁷

Si no hay razón explicativa posible que justifique el horror, aún siendo develable el dispositivo de racionalidad técnica que sostiene el relato filicida de los Estados modernos ¿sí habría simbolización (adecuada) en el espacio del arte? Innumerables discusiones de este espacio ponen en crisis tal razonamiento; no obstante, si hay un discurso que se acerca (siempre inadecuadamente) a la experiencia humana de la muerte y a la experiencia humana del horror y del dolor –que son algo muy distinto a la muerte en sí como parte cúlmine del ciclo fatal de la vida– éste es, más que el discurso científico-académico, el discurso artístico que le

listado de potenciales víctimas, resultando su definición en *‘la intención de destruir, total o parcialmente, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso’*. Así, en tanto ‘crímenes de lesa humanidad’ admite una generalidad que desdibuja el ‘blanco’ de la destrucción, ‘genocidio’ excluye otros ‘blancos’ en su limitada tipificación; uno incluiría desfigurando y otro perfilaría excluyendo” (García, 2017: 126).

²⁷ El texto de Adorno sobre la imposibilidad de la educación después de Auschwitz es el paradigma mismo que punza la lógica del sentido de la racionalidad occidental; la noción del Real lacaniano es de este orden: aquello que no puede integrarse jamás al circuito de la comunicación simbólica; lo siniestro freudiano se inscribe en esta genealogía, y enmarca sus derivas en las ciencias sociales modernas y en el desencantamiento contemporáneo del mundo.

hace frente y muestra descarnadamente sus límites representacionales mediante su multiplicidad y potencia expresiva.

El film inicia con un plano negro en el que se sobreimprime en blanco la frase de Horst Hoheisel “*Jamás podremos trazar la verdadera imagen de la verdadera historia*”. El sonido ambiente es de agua que corre y pega en la costa, en la arena, en la tierra. Produce escalofríos. Da la sensación de frío, de humedad, de intemperie y de noche: la sensación misma de un contexto de muerte.

Retóricas y poéticas fantasmales

Desde siempre, la muerte no es decible, ni es mostrable, sino bajo la forma de una fatal im-posibilidad o inaccesibilidad de la experiencia que, no obstante, en cuanto tal, inscribe, re-itera y recuerda un memorial y un duelo frente a lo desgarrador e inapropiable: desde el fondo de los tiempos, toda muerte es mi muerte.

En su texto *Aporías. Morir-esperarse (en) “los límites de la verdad”* (1996) Derrida realiza una vinculación, desde la noción-relación misma de *aporía*, entre (los límites de) la verdad, el fin y la muerte en la historia de la filosofía occidental²⁸. Al revisar el proyecto de una historia cultural o de una antropología de la muerte (con Ariés, Vovelle, Thomas) así como el proyecto supuestamente más radical de una analítica existencial del ser-para-la-muerte, en tanto “posibilidad de la pura y simple imposibilidad del *Dasein*” (Heidegger) en *Sein und Zeit*, el autor profundiza una interrogación sobre (el gran archivo de) la memoria de la muerte en la cultura europea cristiana y su demarcación respecto de las culturas marcadas por las religiones así llamadas del Libro²⁹ (Derrida, 1998: 3) con sus inclusiones, exclusiones y efectos bio-antropo-tanato-teológicos.

In-comparable, i-representable, la muerte en tanto sintagma y ley se resiste a ser pensada, y sin embargo aparece y reaparece como frontera misma de la vida y de toda historia en el (del) tiempo.

La muerte, en tanto que posibilidad de lo imposible *como tal*, o también del *como tal* imposible: esta es una figura de la *aporía* en la que “muerte” y la muerte pueden sustituir –metonimia que arrastra al nombre más allá

²⁸ Trabajamos este análisis en el estudio de la fotografía de Santiago Porter y en particular en su obra “La ausencia” (ver Enrico, 2015).

²⁹ O abrahámicas, monoteístas, con “cuerpo de escrituras” en los libros sagrados: el cristianismo, el judaísmo y el islam.

del nombre y del nombre de nombre– a todo lo que no es posible, *si lo hay*, más que como lo imposible: el amor, la amistad, el don, el otro, el testimonio, etc. (Derrida, 1998: 2)

Veamos las distinciones que menciona Derrida para pensar en las tradiciones en las que se ha pensado y abordado la muerte, como instancia de acercamiento a su enigma y a su elaboración cultural (ya que, en particular, en este caso pensamos tanto un abordaje histórico-político y filosófico como artístico del fenómeno de la finitud humana y del horror).

Plantea el autor algunos tipos de límites o fronteras para circunscribir la muerte: por un lado, lo que llama “culturas de la muerte”, separadas o confinadas por territorios, países, estados, naciones, lenguas (y las disciplinas político-antropológicas que les corresponden); por otro lado, lo que denomina los ámbitos del discurso, como la filosofía, las ciencias antropológicas, los saberes teológicos (que representan regiones o territorios ontológicos u ontoteológicos y configuran una especie de enciclopedia disciplinar para el abordaje universal e ideal del objeto muerte); por último, los conceptos o términos y las formas de sus bordes, que sobredeterminan y de-terminan o recortan los otros tipos de límites (Derrida, 1998: 47-48) en que se va inscribiendo una cierta retórica y una cierta apropiación cultural de la(s) muerte(s).

Al pasar una frontera, se cambia de muerte [...] no se habla la misma muerte allí donde no se habla la misma lengua. La relación con la muerte no es la misma más acá y más allá de los Pirineos; y a menudo, además, cuando se pasa la frontera de una cultura, se pasa de una figura de la muerte como tránsito –pasar una línea, transgresión de una frontera, paso (no) más allá de la vida– a otra figura de la frontera entre la vida y la muerte. Cada cultura se caracteriza por su manera de aprehender, de tratar, podría decirse de “vivir” el tránsito. Cada cultura tiene sus propios ritos fúnebres, sus representaciones del moribundo, sus prácticas del duelo y de la sepultura, su propia evaluación del aprecio de la existencia, de la vida colectiva o de la vida individual. Y, dentro de lo que se cree poder identificar como una sola y misma cultura, a veces una sola nación, una sola lengua, una sola religión [...] esa cultura de la muerte puede transformarse. (Derrida, 1998: 48-49)

Aquí aparece en el film un intertexto que dialoga con el planteo del artista alemán Horst Hoheisel respecto de los monumentos de memoria. Según Hoheisel, las grandes obras pensadas como conmemoración “destruyen el recuerdo de las víctimas”.

Hoheisel opina y propone ideas desestructurantes, desafiantes tanto para el futuro de la ESMA como para el Parque de la Memoria, al que considera un proyecto fallido. No me gusta, parece un cementerio de esculturas –sostiene–. Yo las sacaría todas, dejaría libre el terreno y desde la orilla proyectaría luz sobre el agua del río.” Las formas siempre cambiantes del agua, esa agua donde fueron arrojados tantos cuerpos, se volverían así lugar de memoria y reflexión (Hoheisel, 2004).³⁰

El Río de la Plata, agua y bruma. Sonido de agua. Agua y viento. Agua y muerte. La playa desolada. Árboles muertos. Imagen fantasmal. Metáfora sinestésica donde se percibe una disolución del horizonte entre la arena, la tierra, el agua y el cielo (o entre la vida y la muerte –o la eternidad, en la retórica cristiana–). La obra nos interpela mirándonos de frente y fragua una memoria cuyo signo más significativo es el silencio, imagen intraducible del abismo entre el horror, el amor y la historia.

Cuerpos ausentes. Esto muestra la profundidad del Río de la Plata en el film de Perel, cuya referencia pasa a ser justamente esa pura ausencia y su incompletud abismal: ya nada nunca podrá estar allí en su lugar. El dolor del cuerpo ausente y de las vidas perdidas es literal en el curso de las aguas del olvido, aunque la sustitución metafórica de las aguas y su bruma fantasmal en lugar del cuerpo-grito-ahogándose-tragado-desesperado, viene a restituir a nuestro presente una poética y una política de la memoria.

Un elemento tal vital como el agua –elemento vital o espacio de profundidad mortal– viene a sustituir el lugar del cuerpo muerto, perviviendo su vida prometida, deteniendo para siempre el tiempo y el espacio en una poética de ahora en más atemporal. Huella de la vida más que de la muerte: del “esto ha sido” barthesiano (del pasado). Memoria, *noesis*, de un pasado que insiste.

De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dure la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí *un medio carnal*, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados [...] me encanta saber que la cosa de otro tiempo tocó realmente con sus radiaciones

³⁰ <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/07/24/u-800082.htm>

inmediatas (sus luminancias) la superficie que a su vez toca hoy mi mirada. (Barthes, 2006: 126-127)

Unos años después, y en una continuidad umbilical con la evocación que trae a la memoria y a la vida la insistencia ética de mirar y de no olvidar, Jonathan Perel publica en su muro de facebook una fotografía que titula “Las aguas del olvido hoy”. El plano es más abierto y en la profundidad, muy a lo lejos, se ve *incidentalmente* un barco que pasa como mirando desde atrás (y desde otros ojos) lo que vemos de frente, induciendo la completud de la imagen.



“Las aguas del olvido hoy”. Fotografía de Jonathan Perel, 2016.

En su elaboración de una analítica de las *unidades traumáticas* en el cine, en tanto procesos de significación de campos discursivos o unidades significantes (culturales, históricas) más amplias, Barthes sostiene (retomando tanto los aportes de Lévi-Strauss como sus *Mitologías*) que todo intercambio humano de bienes, ideas, imágenes o valores implica elementos intelectivos y afectivos en tanto sistema de comunicación y transmisión cultural y por tanto el ejemplo del film como lenguaje (o más bien como *logos*)³¹ induce a volver a introducir en la reflexión semiológica

³¹ Ver esta discusión en Barthes (2002). No retomaremos aquí su método “trans-lingüístico” inspirado en la semántica estructural saussureana (contra una “sumisión literal” a este modelo de análisis). Nos interesa pensar sus implicancias teóricas y analíticas en relación con la conceptualización filmica y los “efectos psíquicos” de la experiencia del *continuum* cinematográfico una vez que “es leído” por nosotros (o una vez que el analiza realiza su tarea de inventariar unidades significantes, delimitarlas, separarlas, compararlas paradigmáticamente, reagruparlas; y en esta trama estudia sus relaciones en tanto cadena signifiicante). En tal sentido, sostiene el autor: “podemos decir que hay una ‘aventura’ [o

–y en una teoría general de la significación–: “toda la densidad afectiva de la percepción” (Barthes, 2002: 36), en el cruce complejo entre elementos cognitivos, emotivos y sensibles –con sus diferentes temporalidades y efectos de sentido– que expanden las resonancias de la imagen.

Memorias de lo (i) representable

Lo que toca el corazón se guarda en la memoria
Voltaire

Considerando la imagen como soporte de la memoria social (Guarini, 2002), analizamos retóricas minimalistas y fantasmales que introducen en la textura fílmica una reflexión cultural, teórica y estética sobre lo irrepresentable /el dolor / la muerte / la crueldad / el mal, y, por tanto, sobre la temporalidad y la vida de los espectros (en lo que Derrida denomina una *hantologie* o *fantologie*). No sólo sobre los espectros, sino sobre el modo en que asedian los cuerpos y la historia, interrogando a los *ojos que miran* a partir de un estallido de la fenomenología de la presencia corporal (y del saber letrado, racional o “comunicativo”, como transmisión cultural privilegiada que instala una verdad subjetiva y epocal).

En su capítulo “Apología de la metáfora”, del libro *El tiempo sensible. Proust y la experiencia literaria*, Kristeva (2005) analiza la imposible escisión entre percepción y pensamiento en la teoría estética proustiana. Todo objeto en relación con nosotros es sensación, dice Proust en *Contre Sainte Beuve*, pero esta sensación debe pasar por diversos filtros e *impresiones* para lograr ser expresada o manifestada más allá de desplegarse en tanto sensibilidad “subjetiva e incomunicable” (al ser filtrada por la representación, logra emerger o “externalizarse” en tanto signo e imagen del mundo).

advenimiento] del signo fílmico que el signo lingüístico no conoce (o apenas). El trauma se constituirá probablemente en el nivel de esa ‘aventura’” (Barthes, 2002: 44). Aquí da un ejemplo sobre la duración de una mirada (en tanto signo visual) para diferenciar paradigmáticamente el signo de un amor pasional o filial: en esa “definición” se produce o sitúa la unidad traumática que orienta el sentido (en nuestro caso, el Río de la Plata significa la memoria contra el olvido, y proyecta en tanto signo visual la potencia significativa de los cuerpos desaparecidos que oculta el agua turbia y que no veremos jamás: la trama visible conecta afectivamente una historia fuera de plano).

A esto que Proust llama, bajo la figura de la reminiscencia, la “verdad escrita” de nuestro libro interior; “impresión”, “huellas”, “signos en relieve”, lo considera “lo más real que existe”: la realidad “tal y cual la hemos sentido”, criterio de verdad y de autenticidad de nuestra verdadera vida (Kristeva, 2005: 262). Gran problema epistemológico, pero, antes que eso, problema existencial, filosófico y vital (el del “texto” de la prueba y la verdad para el discurso científico y para las lógicas del espacio social y de la psiquis del sujeto en el armado o estructuración –siempre colectiva por necesidad de este “exterior”– de su “realidad” o neurosis): por eso es fundamental remarcar la necesidad histórica y cultural de *compartir* para *saber y recordar colectivamente*³², afirmando en la *memoria social* nuestra pertenencia a una comunidad de vida y de sentido de la existencia, *con nuestros otros*.

Cada página de *En busca del tiempo perdido*, dice Kristeva, contiene una multitud de sensaciones que tejen un espacio extraño de la percepción al recuerdo y del recuerdo a la percepción, dibujando un hiato que despliega no un vacío (como lo sugiere Georges Poulet) sino *el tiempo del lenguaje*, en tanto experiencia imaginaria (Kristeva, 2005: 265) que crea y significa el mundo que vivimos.

La pregunta proustiana que recupera la autora es cómo pueden los signos retomar el instante fugaz y perdido de la sensación: o cómo puede el verbo hacerse carne. Estamos en un espacio de “frustración, falta, duelo”, pura materia de “representación” de una sensación perdida para siempre, irrepetible y sólo transmisible –en cierto modo, y de forma errática– mediante la palabra que intenta resucitar, conjurar, “incorporar” mediante el verbo –o re-vivir– aquello perdido para siempre.

La metáfora literaria, en este proceso, produce la conjunción entre lo percibido objetivo (conceptualizado mediante las huellas de los signos) y lo sentido subjetivo (evanescente, sin memoria, fantasmal). Ambos registros y experiencias se unen sensiblemente en el símbolo, con intensidad de metamorfosis. Lo sentido (*in absentia*) se imprime mediante marcas (*in praesentia*), “huellas mnémicas o residuos imantados de recuerdos”.

En *Las aguas del olvido* las metáforas sinestésicas (que conectan, en la terminología de Kristeva, con un punto sensible, percibido o vivido

³² En el sentido de la noción socio-espacio-temporal de *memoria colectiva* de Halbwachs (2011).

que llega a la región de las percepciones)³³ van formando una sintaxis visual y sensorial que nos hunde hacia la memoria, desde una retórica minimalista y en el marco discursivo de una poética del silencio, la suspensión temporal y la profundidad espacial, que remarcan lo perdido y la ausencia. Se escuchan las aguas turbias del Río de la Plata. Se ve el horizonte entre la bruma. Hay vacío. Hay opacidad. *Hay cadáveres*.³⁴

No los vemos. Los *sabemos* (y aquí el dispositivo de transmisión cultural, educativa e histórica es central, en vínculo con las im-possibles representaciones del arte). Como plus de este vínculo “pedagógico”, las metáforas sensibles abren una vía interpretativa que no articula la imagen con un estado de saber o cognición racional, sino con su suplemento sensible y afectivo (en tanto el lazo metafórico afecta imaginariamente en la cadena significativa todo lo que ha sido, en el pasado, tanto como todo lo que podría ser, en el futuro; abriendo un campo de memoria contra el olvido y contra la repetición del horror).

En este mismo sentido, Schmucler expresa la importancia de la intensidad afectiva y sensible que transmiten (en tanto experiencias de vida, vínculos y saberes colectivos) las políticas y las poéticas de la memoria común:

Sin memoria común los grupos humanos se diluyen. En ella se asienta cualquier forma de identidad que afirme la trama de nuestro vivir colectivo, de nuestro reconocimiento del otro, primer requisito para existir en común o, más intensamente, para encontrar algún sentido al vivir de cada uno. Los caminos que recorre la memoria son infinitos [...] Múltiples también resultan las formas en que la memoria se construye y subsiste: el arte, los testimonios, la búsqueda conciente entre residuos que a veces nos habitan calladamente; el azar: un olor que nos llega impensadamente, un rostro descubierto en el difuso contorno de una multitud o esa misma multitud que actualiza vivencias compartidas del pasado. A veces basta la cadencia de una voz o un dolor fugaz que se hace presente en la vibración de un instante. (Schmucler, 2005: 7-8)

El vínculo sinestésico, sensible, que produce la metaforización del arte para articular series de memoria de diversos simbolismos (lingüístico, icónico, auditivo, visual, sensual, corporal) marca instancias colectivas de búsqueda que abren los imaginarios para significar y elaborar el dolor

³³ Ver Kristeva (1994), “El trabajo de la metáfora”, en Kristeva, Mannoni, *et. al.*

³⁴ Trabajamos esta relación de sentido del poema de Perlongher (dictadura / desaparecidos / cadáveres) en otros textos.

común, así como el reclamo de justicia en el horizonte de la pérdida de la felicidad humana, constituida por pequeñas felicidades y duelos que arman el territorio en el que pensarnos en la intemperie –pero siempre con otros– al resguardo del abismo colectivo.

Reafirmando el carácter *impresivo* de la imagen en relación con el lenguaje articulado y sus diversos simbolismos (en tanto modo de conceptualización –o invención de signos no analógicos– y ordenamiento del mundo), Barthes piensa sus articulaciones en el espacio de la cultura, interrogando centralmente nuestras formas de transmisión y de traducción (“siempre desgarradora”) entre imágenes, palabras y contextos de enunciación, de comunicación y de simbolización.

En un homenaje a Antonioni organizado por *Cahiers du cinéma*³⁵, Barthes marca fuertemente que en la concepción del arte de Antonioni las formas y los contenidos son igualmente históricos, los dramas “son indistintamente psicológicos y plásticos” y lo social, lo narrativo, lo neurótico, no son sino distintos “niveles” o “pertinencias” del *mundo total* que es el objeto de todo artista, penetrado por las figuras de lo social y lo pasional “según la inclinación de la mirada y las tentaciones del tiempo” (Barthes, 2002: 178), creando nuevos sentidos y formas de mirar el mundo que hacen vibrar las verdades del realismo, desplazando el horizonte de nuestras percepciones e interpretaciones.

Las aguas del olvido contiene y provoca este “escándalo” y esta conmoción de quien mira largamente e insistentemente una imagen, hasta que la imagen (“pausada”) se sale del control temporal de quien mira, estalla y sangra, y logra permanecer en tanto imaginario evocado que desata los sentidos del control social y subjetivo (atravesando el paisaje, las historias, el desierto, el agua, la muerte: re-creando memorias y haciendo temblar un cementerio que falta en la tierra).

Bibliografía

BARTHES, Roland (2006), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Buenos Aires.

BARTHES, Roland (2002), *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Paidós Comunicación, Argentina.

³⁵ Con motivo de la entrega del premio *Archiginnedio d' Oro* a Michelangelo Antonioni, realizada en enero de 1980 en Bolonia.

- DERRIDA, Jacques (2009), *La difunta ceniza. Feu la cendre*, La cebra, Buenos Aires.
- DERRIDA, Jacques (1998), *Aporías. Morir-esperarse (en) "los límites de la verdad"*, Paidós Ibérica, Barcelona.
- ENRICO, Juliana (2015). "Cuerpos, duelos y huellas. Formas de la intransmisible transmisión del dolor y la memoria en el arte contemporáneo: la ausencia en la fotografía de Santiago Porter", en Actas del II Coloquio Internacional de Pensamiento Crítico del Sur, "Experiencias, cuerpos, comunidad", INCIHUSA CONICET - CCT, Mendoza.
- GARCÍA, Natalia (2017). "El caso 'Vigil': territorio de la Historia, las Memorias y la Justicia". En Ossenbach Sauter, Gabriela, et. al. *Gregorio Weinberg. Escritos en su honor. Premio Gregorio Weinberg a la Investigación en Historia de la Educación, la Ciencia y la Cultura Latinoamericanas*. Ed. CLACSO - Red Weinberg, Buenos Aires.
- GUARINI, Carmen (2002), "Memoria social e imagen" en *Cuadernos de Antropología Social* N° 15, Facultad de Filosofía y Humanidades, UBA, Buenos Aires.
- HALBWACHS, Maurice (2011), *La memoria colectiva*, Miño y Dávila, Buenos Aires.
- JABÉS, Edmond (2014), *El libro de la hospitalidad*, Trotta, Madrid.
- KRISTEVA, Julia, MANNONI, Octave, et. al. (1994), *(El) trabajo de la metáfora. Identificación / Interpretación*, Gedisa, Barcelona.
- KRISTEVA, Julia (2005), *El tiempo sensible. Proust y la experiencia literaria*, EUDEBA, Buenos Aires.
- PEREL, Jonathan (2015), "El cine como contra-monumento" en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, N° 7, Madrid.
- RUSSO, Sebastián (2014), "Fantasmas pese a todo. Memoria, (des)apariciones y (teorías de la) representación en *Las aguas del olvido* (2013) de Jonathan Perel" en *Toma Uno* N° 3, Facultad de Artes, UNC, Córdoba.

Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1>

SCHMUCLER, Héctor (2005), "La universidad como espacio para la memoria" en *Revista Estudios*, N° 16, 2005, Córdoba.

Filmografía

"*Las aguas del olvido*", Jonathan Perel (2013)

Juliana Enrico

Es Doctora en Ciencias de la Educación por la Universidad Nacional de Córdoba y Licenciada en Comunicación Social con orientación en Comunicación Cultural, Educativa y Científica por la Universidad de Entre Ríos. Actualmente se desempeña como docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC y como Investigadora de CONICET en el Centro de Estudios Avanzados, donde participa del Programa de Estudios sobre la Memoria.

Memoria y política en la antesala del Nuevo Cine Argentino: los primeros films de Alejandro Agresti

Fernando Svetko

Alejandro Agresti podría ser considerado como uno de los precursores del Nuevo Cine Argentino de los noventa. Y esto, si nos guiara la ya tradicional superstición del presente, podría incluso ser considerado como un rasgo honorífico. Sin embargo, las corrientes principales de ese cine que intenta alejarse de las corrientes principales, parecen haber reconocido su aporte mucho más en el terreno de los emprendimientos que en el de la realización propiamente dicha. Un influyente estudio³⁶ de estos últimos años señala la importancia que tuvieron sus charlas públicas con jóvenes cineastas en las que, a comienzos de los noventa, el realizador compartía su propia experiencia de trabajo en Holanda y advertía sobre las posibilidades que ofrecían las fuentes de financiamiento externo como el Hubert Bals Fund,³⁷ por ejemplo. Su aporte en este sentido era importante porque permitía entrever alternativas frente a esos eternos dilemas de la cinematografía nacional que, bien o mal planteados, basculaban entre la independencia y la industria, o entre nociones más o menos renovadas de la autoría y estándares de calidad y profesionalización más o menos oficialmente establecidos.

Empero, podría pensarse que hay elementos de la poética de Agresti que aún merecen ser revisitados, no tanto con la pretensión de rehabilitar su figura –que, por otra parte, tal vez no necesite ser rehabilitada– sino más bien con la inquietud de revisar ciertas marcas que tienen que ver con la memoria del pasado reciente en Argentina y bajo la hipótesis de que algunos de sus primeros films produjeron operaciones nada desdeñables en ese aspecto.

³⁶ AGUILAR, G. (2005), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos, Buenos Aires.

³⁷ Agresti es, de hecho, uno de los productores de *Rapado* (Argentina-Holanda, 1991), la opera prima de Martín Rejtman que es considerada también la opera prima del Nuevo Cine Argentino.

Estos primeros films intentaban también tomar distancia respecto de ciertos procedimientos que la nueva generación consideraría más tarde directamente como lacras: la declamación, la solemnidad, el costumbrismo, el didactismo político, pero sus resultados fueron dispares. Esto hizo de su obra una mera antesala del nuevo cine, la que no suele ser incluida propiamente en el salón de honor y que incluso suele ser mirada de soslayo tanto por los estudiosos académicos como por los amantes regulares de festivales.

Este trabajo se propone indagar tres de sus primeros films: *El amor es una mujer gorda* (1987), *Boda secreta* (1989) y *Buenos Aires viceversa* (1996). A partir de ellos intentamos analizar las marcas históricas de una mirada cinematográfica singular y distanciada respecto de la transición democrática, los años del menemismo, sus respectivas políticas de la memoria y los imaginarios sociales predominantes; así como también revisar algunas posibles continuidades y rupturas entre estas imágenes de la memoria política y las que produjo luego el Nuevo Cine Argentino.

Los tres films abordan de diversas maneras el tema de la desaparición forzada de personas –que constituyó, como ya se sabe, la verdadera cifra del poder ejercido por la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983)–. *El amor es una mujer gorda* acompaña los recorridos de José, un periodista que deambula por una Buenos Aires amnésica, despotricando contra todo y buscando sin buscar realmente a su novia Claudia, cuya desaparición se niega a aceptar. *Boda secreta* pone en escena una renegación inversa, aunque no menos terrible en sus consecuencias: la negación por parte de Tota de aceptar la realidad de la reaparición con vida de Fermín, su antiguo novio desaparecido. *Buenos Aires viceversa* es como una especie de rompecabezas que conecta, justamente, a la generación de los padres de los desaparecidos con la generación de los hijos de los desaparecidos, nada más ni nada menos que a través del encargo de un video: una película sobre la “verdadera” realidad.

La mirada extranjera

La secuencia inicial de *El amor es una mujer gorda* comienza con un *travelling* lateral en picado que recorre lentamente un basural de las afueras de Buenos Aires, construyendo una panorámica en la que se puede ver a varias personas agachadas recogiendo cosas del suelo, hasta que el

encuadre se ve abruptamente invadido por un hombre de pie sobre los escombros y las bolsas, mirando a cámara y levantando su brazo derecho en una pose que imita a la Estatua de la Libertad. Se rompe la representación y el corte nos muestra a un director que pide a los gritos, en inglés, que saquen a ese hombre de ahí. Otro corte nos muestra la grúa que sostiene la cámara y todo un equipo de filmación, con dos jóvenes en primera línea, ostentando raros peinados nuevos y lentes *hipster*. La cámara del narrador, que ha desnudado a la otra cámara y la ha vuelto diegética³⁸, encuadra ahora en contrapicado al hombre que posa todavía inmóvil, a esta frágil estatua viviente de la libertad tercermundista, mientras por el cielo sobre su cabeza pasa un avión volando. El director se queja, alude que tiene que cumplir con ciertos plazos, y el hombre va hacia un corro de niños, toma a uno de la mano, lo alza en sus brazos y le advierte al director que *eso* que está usando como actor “todavía está tibio y respira”. Así como la Estatua de Nueva York sostiene en su mano izquierda una tablilla que tiene grabada la fecha de la firma de la Declaración de la Independencia (4 de julio de 1776), así también este hombre sostiene en su mano izquierda una carpeta que probablemente contenga ya los esbozos de una crítica en clave independentista respecto del colonialismo cultural y la vampirización de la miseria que realizan los documentalistas extranjeros –una crítica que, lo sabremos más adelante, le hará perder su trabajo como periodista de un medio gráfico local–.

En esta prodigiosa apertura, *El amor es una mujer gorda* remite directamente a una problemática que había sido ya denunciada por los realizadores colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo en el mítico documental *Agarrando pueblo* (1978) y en el manifiesto sobre la *pornomiseria* que constituía su escueto, aunque contundente, marco ideológico. Este falso documental muestra cómo dos supuestos documentalistas se dedican a recorrer las calles de Medellín y a realizar, con gran frenesí y liviandad, tomas de personas hundidas en la miseria, para cumplir con el encargo de productores alemanes de televisión que necesitan mostrar en Europa imágenes shockeantes de la “verdadera” realidad latinoamericana.³⁹ Resulta por demás significativo que, en el film

³⁸ Esto es, perteneciente a la narración que pone en escena el film.

³⁹ En una de las secuencias de *Agarrando pueblo*, en la que los documentalistas les pagan unas monedas a unos niños para que se desnuden y se metan en una fuente céntrica de Medellín a buscar monedas del fondo, también aparece un hombre que,

de Agresti, tres de las cuatro secuencias que representan a las tomas realizadas por el equipo de documentalistas norteamericanos sean filmadas en picado y desde la grúa, acentuando así la distancia y la frialdad de esa mirada extranjera respecto de la realidad que se pretende retratar. (Mayolo y Ospina van quizá más lejos en este sentido: porque su crítica es también una crítica a esa nerviosa cámara en mano que “palpa” a los personajes y pretende dar así un mayor efecto de inmediatez con lo real). La única toma que no está realizada desde la grúa, por otra parte, es el plano de una madre que amamanta a su bebé en el asiento de un tren, a la que se le pide que mueva a su niño y que se arregle el pelo, con una frívola insistencia que también remite a la primera escena de *Agarrando pueblo*, en la que los documentalistas le piden a un mendigo, casi a los gritos, que agite el tarro en el que junta las monedas. Las tomas desde la grúa son: la del basural que ya comentamos, una segunda que encuadra a tres sacerdotes católicos que hablan exculpando a la Iglesia y justificando el Golpe militar y una tercera, que corresponde al final del film y que señala también el final del recorrido y el final de las esperanzas de José de encontrar a Claudia con vida, por una parte, y de poder hablar de lo que pasó sinceramente con alguien, por la otra. Este singular cierre también nos habla, de algún modo, de una mirada pesimista y lúcida por parte de Agresti, respecto de la posibilidad de escapar de la trampa representacional en el terreno de la memoria inmediata del pasado reciente. No es casual que en el Nuevo Cine Argentino de la actualidad la casi totalidad de los films sobre el tema hayan sido hechos en primera persona por víctimas directas del horror, los *hijos*, que ponen en escena incluso las dificultades de componer sus testimonios con la historia, o de hacer de sus memorias personales una forma pública del duelo privado⁴⁰.

Ahora bien, esta crítica de la representación que vemos en el primer largometraje de Agresti, también podría ser encaminada a su propia obra a la manera de una dura autocrítica, o de una autocrítica que funcionaría como planteamiento del problema en el seno mismo del problema, esto es, en una película sobre la dictadura argentina realizada con financiamiento extranjero, y que quizá hizo posible este

al igual que el personaje de José en el film de Agresti, los increpa y les señala lo miserable de su conducta.

⁴⁰ Los films a los que nos referimos son *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruchstein, 2004), *M* (Nicolás Prividera, 2007) y *La sensibilidad* (Germán Scelso, 2011).

financiamiento a través de un guion que proyectaba mostrar, en una ficción que critica al documental, un documento más verdadero acerca de las ficciones que un país se cuenta a sí mismo para esconderse de su propia realidad.

La inocencia de los pueblos

En *Boda secreta*, su siguiente largometraje, Agresti comienza un ciclo que continuará en *El viento se llevó lo que* (1998) y en *Un mundo menos peor* (2004) y que funciona como una especulación sobre los efectos de la dictadura en pequeños pueblos alejados de la capital, en el interior de un país que posee una vasta geografía y una escasa densidad poblacional fuera de sus núcleos urbanos más importantes (Buenos Aires, Córdoba, Rosario). La trama narra la reaparición de Fermín, un chofer de colectivos que se hallaba desaparecido, que había sido secuestrado en los años de plomo por presuntas actividades sindicales. La secuencia de apertura lo muestra subiendo desnudo desde el subterráneo y corriendo sin rumbo por las calles vacías de Buenos Aires. Cuando la policía lo detiene e interroga, Fermín no recuerda quién es ni en qué año está, tan solo dice “vengo de abajo”. Los policías le dan dinero y le solicitan que “desaparezca” nuevamente, y ante la pregunta de éste acerca de si “¿ahora hay democracia?”, se limitan a encogerse de hombros⁴¹. Fermín decide volver

⁴¹ Hay que tener en cuenta que 1989, el año de estreno de la película, es el último año del gobierno de Raúl Alfonsín, que inició la restauración democrática en 1983 con la promesa de juzgar a los responsables de la dictadura, y que cumplió esa promesa con el ejemplar juicio de 1985; pero que en 1986 había promulgado la Ley de Punto Final, y en 1987, luego del alzamiento militar “carapintada”, promulgó la Ley de Obediencia Debida (actos que aparecen ya deplorados en *El amor es una mujer gorda*). Por otra parte, en esta secuencia del interrogatorio policial del desaparecido recién reaparecido, que deriva en una nueva tortura, Agresti muestra muy crudamente las conexiones de la policía con los servicios de inteligencia en plena democracia, tal como en nuestros días se pudo ver con el caso de Jorge Julio López, que testificó en 2006 en un juicio contra Miguel Etchecolatz (jefe de la policía que tuvo a su cargo 21 centros clandestinos en tiempos de la dictadura, además de ser el responsable del famoso operativo de La Noche de los Lápices), e inmediatamente fue secuestrado. Hasta el día de hoy continúa desaparecido.

a su pueblo, que tiene el sugestivo nombre de “Mendieta”⁴², a buscar a Tota, su viejo amor. En este viaje conocerá a su Némesis: un chofer de colectivos como él, pero vinculado con los servicios de inteligencia del Estado terrorista, que lo llevará hasta el pueblo y lo terminará desterrando de allí para siempre, haciendo caer a Fermín nuevamente en las insidiosas redes de las “fuerzas de seguridad”.

La puesta en escena de ficciones postdictatoriales, en estas singulares locaciones, adquiere un especial relieve como desestabilización de un imaginario social bastante extendido –que supone que los vientos tormentosos de la Historia no han rozado siquiera la calma chicha de estos pueblos, que “esas cosas” sólo pasaban en las grandes ciudades– y hace funcionar también a estos pueblos como una alegoría crítica del lugar inocente que se le había asignado a la sociedad en los primeros años ochenta (en el primer prólogo del *Nunca Más*⁴³, por ejemplo.)

Los dos lugares principales en los que hace foco esta alegoría crítica de la inocencia del pueblo (en sus dos acepciones, como localización geográfica y como síntesis política) son la iglesia y el kiosco de revistas. La iglesia que, como se sabe, es el lugar usualmente erigido frente a la plaza principal, alrededor del cual se realizaron los trazados de calles de todos los pueblos del interior del país, y el kiosco como el lugar al que llegaban las noticias de la capital, como noticias del país sin más. Respecto del primer lugar, Agresti pone en cuestión a la iglesia católica argentina por su participación en la dictadura de una manera directa y explícita, al punto de “ajusticiar por mano propia” al cura del pueblo, en un episodio que termina con la detención del protagonista como presunto responsable del crimen. El segundo lugar, el kiosco, es en donde anida la locura de Tota, que espera por siempre el regreso de Fermín, mientras provee a los habitantes de Mendieta de las distorsionadas visiones de la realidad que han sido siempre el negocio de los diarios y revistas de mayor tirada nacional (*Clarín, La Nación, Gente, Somos, Semanario, Radiolandia*, etc.)

⁴² Mendieta es el nombre del perro de Inodoro Pereyra (el personaje más célebre del escritor y dibujante Roberto Fontanarrosa). Su lacónica doctrina, levemente crítica o levemente resignada, del “qué lo parió”, funcionaría en la cultura argentina como una especie de avatar paródico del Viejo Vizcacha, que en la epopeya fundacional del *Martín Fierro* representaba al saber acomodaticio frente a la rebeldía del gaucho perseguido.

⁴³ Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), Eudeba, Buenos Aires, 1984.

La Iglesia también es puesta en cuestión de una manera directa, en este film, por otro tipo de persecución: la de los homosexuales. Este tipo de persecución, que parecería más moral que política, es colocado por Agresti en el marco de una política *total* de represión y disciplinamiento de aquellas opciones vitales que pretendieron o pretenden diferenciarse de la moralina impuesta por aquellos grupos que se identifican con el lema de la Sociedad Rural Argentina: “tradición, familia y propiedad”.⁴⁴ Por ello es significativo que sea precisamente Fermín, la víctima directa de la versión más extrema de esa política de represión y disciplinamiento, quien inmediatamente se da cuenta de que Leandro y Marcelo, esos dos hombres obligados a presentarse en sociedad como hermanos, son en realidad una pareja interdicta.

Otro de los ocultamientos siniestros que desmonta el film –y que suelen formar parte de la pretendida idiosincrasia de los pueblos chicos, a la vez que son verdaderas claves “universales” de las funciones de inclusión y exclusión con las que Occidente ha diseñado sus máquinas de producir sujetos– es el que condensa la figura del loco. Ese personaje casi folclórico, del loco de pueblo que anda suelto, que suele ser visto con simpatía y conmiseración –como un “santo inocente”– por parte de los que ya se han acostumbrado a “su condición”, se revela en realidad como una

⁴⁴ Esta cuestión de las sexualidades admitidas o interdictas adquirió gran relieve político en nuestros días, en el álgido debate legislativo y social que tuvo lugar en el año 2010 a causa de un proyecto de reforma en el Código Civil que permitía el casamiento entre personas del mismo sexo (conocida como Ley de Matrimonio Igualitario.) En ese debate, la Conferencia Episcopal Argentina solicitaba que se hiciera una consulta popular, asumiendo que la gran mayoría del pueblo argentino se pronunciaría en contra de este tipo de unión civil, y el entonces cardenal Jorge Bergoglio, actual Papa Francisco, llamaba públicamente a una “Guerra de Dios” contra los homosexuales. Lo destacable de este contexto es que se podría hallar una singular coincidencia entre los sectores que rechazaban esta Ley de Matrimonio Igualitario y los sectores que en el año 2008 habían tomado partido por los grandes terratenientes de la Sociedad Rural Argentina en el llamado “conflicto del campo” –rechazando la iniciativa gubernamental que pretendía elevar mínimamente el porcentaje de retenciones móviles a las grandes exportaciones agrícolas–. Esta coincidencia, según algunas interpretaciones, se debería a la fuerte influencia social de los medios de comunicación hegemónicos, que responden a los intereses de los grupos económicos más poderosos, y que habían protagonizado su propio conflicto con el gobierno (a raíz de un proyecto de ley que pretendía democratizar la comunicación audiovisual), justo en el periodo que media entre los otros dos conflictos, en el año 2009.

víctima de la tortura de los sótanos militares y su locura pasa de ser simpática y folclórica a convertirse en un verdadero abismo insondable del terror.

Tanto en *Boda secreta*, como más tarde en *Un mundo menos peor*, aparecen estas dos figuras que hemos revisado como botines de guerra de la inocencia de los pueblos en paz: el “loco lindo”, del que nadie quiere saber –o asumir que sabe– la verdadera historia, y la pareja del mismo sexo que se ve obligada a ocultar su verdadera relación. La pareja de homosexuales de Mendieta es también la pareja de lesbianas que fingen ser hermanas en *Mar de Ajó* y la locura de Pipi es el espejo irreconciliable en el que se mirará, un poco más esperanzada, la locura de Cholo.⁴⁵ También la locura de Tota es una sinrazón que desenmascara a la razón de los otros, a la vez que es el modo desesperante en que la dialéctica entre olvido y memoria se convierte en daño permanente y su estallido final cierra el film con el mismo peso aplastante que cerraba *El amor es una mujer gorda*. Allí, José descubría que no había forma de escapar de la representación perversa. Aquí, Fermín descubre que no hay manera de escapar del poder desaparecedor.

⁴⁵ En *Un mundo menos peor* (2004), una madre con sus dos hijas viaja a *Mar de Ajó* para tratar de reencontrarse con Cholo, que es el padre de la hija mayor, y de quien acaban de enterarse que está con vida, puesto que estaba desaparecido. Lo cierto es que Cholo padece severos trastornos mentales como efecto de las torturas a las que fue sometido y esto lo lleva –al igual que al personaje de Tota en *Boda secreta*– a no poder o no querer reconocer a quienes amó. Aunque finalmente lo hará; y este final feliz, esta salida de la tragedia que cerraba los anteriores films del director, especulamos que tal vez responda al nuevo clima de época que se generó en la Argentina a partir del año 2003. En efecto, Agresti siempre ha manifestado –incluso en la diégesis de sus films– un seguimiento muy atento de las políticas de memoria de los distintos gobiernos, y sería sumamente extraño que justo el periodo 2003-2004 –que fue uno de los más intensos en ese sentido– fuera la excepción de este proceder. En este periodo, que se inicia con la asunción de Néstor Kirchner como presidente, se produjo la anulación de las leyes de impunidad, la entrega de los predios del horror a los organismos de DD HH para que allí funcionen espacios de memoria, la reapertura de las causas judiciales por delitos de lesa humanidad, las condenas a los genocidas a la cárcel común, y la mayor cantidad de restituciones de hijos y nietos apropiados.

La película verdadera

Buenos Aires viceversa es la película que marca el retorno definitivo de Agresti a la Argentina, y se podría decir que constituye, junto con *El acto en cuestión* (1993)⁴⁶, uno de los puntos más altos de su filmografía. La trama narra de manera fragmentaria una serie de historias que se cruzan en la ciudad de Buenos Aires, y que acaban conectándose a través de sus dos principales protagonistas: Daniela⁴⁷, una hija de desaparecidos, y Damián, de quien la película no nos permite saber si es el hijo de un policía o un militar, o si se trata de uno de los tantos hijos de militantes desaparecidos, que fueron apropiados como “botines de guerra” por los miembros de las fuerzas de seguridad y que fueron criados por ellos mismos o por familias que tenían contactos o influencia dentro del Estado terrorista.

Daniela aparece primero peleando con su novio (un hijo de la aristocracia que no quiere saber nada de lo que ocurre a su alrededor) y luego visitando a una extraña pareja de ancianos, que hace veinte años que no salen de su casa, y que la contratan para que film un video que les devuelva la belleza de la ciudad perdida. Damián aparece primero tocando la batería en una sala de ensayo, y luego recibiendo indicaciones del encargado de un hotel alojamiento en el que acaba de ser contratado. Ambos, como vemos, comienzan sus itinerarios con ocupaciones raras.

La ocupación de Daniela le hace ver y mostrar la ciudad de una manera que la conecta con los fantasmas irredentos de sus padres y de toda una generación perdida: el video en baja resolución, la cámara en mano, los bruscos movimientos, la urgencia de la denuncia antepuesta al cuidado de la forma, la apuesta por el montaje antes que por el plano, la revelación de los contrastes sociales de la gran ciudad capital, son todos elementos que remiten al modo representacional que en la década del sesenta habían desarrollado los impulsores del Nuevo Cine Latinoamericano –un cine que funcionó como “despertador” de las

⁴⁶ Si bien no está ambientada en el periodo dictatorial, *El acto en cuestión* narra la historia de Miguel Quiroga, un mago argentino que gana fama mundial con un acto que, precisamente, consiste en hacer desaparecer personas y cosas.

⁴⁷ Interpretada por la actriz Vera Fogwill, hija del autor de la que quizá sea la gran novela argentina de los noventa: *Vivir afuera* (1998).

conciencias de miles de jóvenes que se sumaron en aquellos años a las luchas populares por la liberación-.⁴⁸

La ocupación de Damián le hace oír el sonido más siniestro del terror –que es el de la voz humana– de una manera que lo conecta con un tiempo del que casi todos los testimonios que poseemos son auditivos, un tiempo en el que “nadie vio nada”⁴⁹: el aparato que tiene Damián, que le permite escuchar lo que ocurre en todas las habitaciones del motel, le hace oír la voz de su propio tío (que ha rentado una habitación con una mujer ciega), en un fraseo tan perverso como específico, que lo descubre espantosamente como un ex represor –cuando éste recrea una escena de tortura psicológica con una víctima que tampoco puede verlo, que sólo puede oírlo-. Estas ocupaciones, raras y fuertes, están ambas vinculadas con mecanismos de registro de la imagen y el sonido. *Buenos Aires viceversa* es una película sobre estos “nuevos registros”: los de estos jóvenes aparentemente desorientados, los *hijos*, que ahora empiezan a hacer preguntas y no se conforman con las respuestas acostumbradas.

Estos nuevos registros también comparten la condición de ser intolerables. Así como Damián se tapa los *ojos* cuando oye a su tío en el motel –como si pudiera *ver* su voz–, los ancianos que habían contratado a Daniela también se niegan rotundamente a mirar las imágenes de la ciudad que la joven les trae (del mismo modo en que quizá los sectores más apoltronados de la sociedad de los años sesenta se negaban a mirar las imágenes que los jóvenes cineastas rebeldes les proponían como un

⁴⁸ La música incidental que se oye en esta secuencia de la filmación de Daniela también remite a la cultura de los años sesenta. Al igual que la canción que escucha y acompaña con su batería Damián en la secuencia de títulos, esta canción pertenece a Luis Alberto Spinetta, que es el músico más citado por Agresti en todos sus films.

⁴⁹ En el libro *Poder y desaparición*, en un capítulo titulado “Campos de concentración y sociedad” (pp. 147-159), Pilar Calveiro muestra de qué modo los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio constituyeron una especie de alegoría de la sociedad dictatorial, en el sentido de que todo lo que en ese momento ocurría literalmente en los “sótanos”, ocurría de una manera figurada en la “superficie”. Así, si los prisioneros estaban tabicados y con los ojos vendados, también la sociedad “libre” se comportaba *como si* estuviera tabicada y *como si* tuviera los ojos vendados; es por ello que la mayoría de los testimonios hacen referencia a cosas que ocurrieron de noche y de las que nadie vio nada: sólo *se oyeron* gritos, corridas, frenadas, tiros, golpes en una puerta, autos que salían a toda velocidad.

espejo). Pero hay otros registros, que discuten con estos, que los absorben momentáneamente o directamente los anulan; porque toda esta película es como una gran controversia entre miradas que se cruzan, sin que ninguna pueda reclamar para sí el estatuto de verdadera y única correspondencia con la realidad. Uno de esos registros es el de la televisión, que a través de sus noticieros diarios se presenta como la más omnipresente y chillona candidata a la condición de “fiel reflejo de los hechos”. Otro es el de las cámaras de seguridad, que en ese entonces nacían a la vida pública en no-lugares como los shoppings, y que hoy forman parte de nuestro paisaje cotidiano tanto como de la planificación de políticas de seguridad fuertemente ligadas a proyectos de ensanchamiento de la brecha económica y social.

La televisión cumple en *Buenos Aires viceversa* el papel que cumplía el kiosco de diarios y revistas en *Boda secreta*: es el lugar de la información y el lugar de la locura. De hecho, es la misma actriz (Mirta Busnelli) que encarnaba a Tota, la vendedora de diarios, la que ahora encarna a Cristina, una mujer que almuerza y cena colocando el televisor en la cabecera de la mesa que mira hacia ella, como si estuviera almorzando y cenando *realmente* con el conductor del noticiero.

Las cámaras de seguridad son –lo sabemos– el ojo que mira desde arriba a los pobres –como la grúa del documentalista extranjero en *El amor es una mujer gorda*–. Sin embargo, esta mirada adopta la forma de una paradoja en *Buenos Aires viceversa*, porque Agresti se pregunta qué ocurre cuando los pobres se vuelven sujetos de esa misma mirada, cuando adoptan el mismo punto de vista que los tiene por objetos. Cuando los ancianos rechazan el primer video que ha filmado Daniela, lo rechazan porque lo identifican con la mirada crítica de la realidad que tenía su hija desaparecida (una mirada crítica a la que parecen atribuir la causa de su desaparición, aunque esto quizá no sea más que una forma de sobrevivir psicológicamente a la incertidumbre del terror).⁵⁰ Cuando Daniela sale nuevamente a tratar de encontrar algo de belleza en la ciudad, se encuentra con Bocha, un chico de la calle que le enseña que puede captar esa belleza si filma desde los techos. El resultado es un video que los ancianos agradecen emocionados: el chico de la calle, así, adoptando el punto de vista que lo suele encuadrar como individuo peligroso desde las

⁵⁰ De hecho, identifican a Daniela con la imagen detenida en el tiempo de su hija de veinte años, así como Daniela identifica al fantasma de esa hija con la imagen también detenida en el tiempo de su propia madre desaparecida a la misma edad.

cámaras de seguridad, o realizando las mismas panorámicas con que otras películas encuadran fríamente a los de su misma condición, ha terminado por producir con su *arte* la “verdadera” belleza de la ciudad. Ahora bien, esta mirada desde arriba es la que buscará ejercer el chico por sus propios medios, cuando intente robar justamente una cámara filmadora en el shopping. Y al igual que en el final de *El amor es una mujer gorda*, la cámara de seguridad que lo capta desde más arriba aún, mostrará que no hay escapatoria posible de ese punto de vista, que lo termina matando, devolviéndolo a su lugar: cuando el tío de Damián, que es el guardia de seguridad del shopping, le dispara a Bocha en el pecho, éste cae sobre unas cajas de cartón que evocan a las que el chico le había contado a Daniela que le servían de cama todas las noches en la calle.

Memoria, política y nuevo cine

Estos films que hemos analizado con cierto detenimiento constituyen a nuestro entender una perspectiva muy importante sobre la memoria y la política en la primera década de la postdictadura argentina. Si bien han sido realizados en las condiciones existenciales de algo parecido al exilio, en la experiencia de alguien que está mirando la realidad nacional desde lejos, hemos visto que Agresti critica con mucha dureza a esa mirada “extranjera”, sobre todo respecto de una tragedia que no se deja nombrar –ni expresar siquiera– sin grandes problemas del orden estético de la representación. Pero toda la posible riqueza de estos juegos serios de autocrítica representacional se vería de algún modo ofuscada, según cierta mirada crítica, por unas desmedidas apuestas a la explicitación didáctica y un tanto moralizante acerca de lo que somos y lo que deberíamos hacer⁵¹. En efecto, en cada una de estas películas aparecen protagonistas o actores de reparto que ofician como una gran conciencia nacional ambulante y herida, dando grandes parrafadas de autoconocimiento moral en bares, casas y plazas. Ahora bien, ¿cómo se hace para *hablar*, con

⁵¹ Dice Gonzalo Aguilar: “Finalmente, si el cine de Alejandro Agresti no llegó a erigirse en el pionero de la nueva generación (pese a que sus películas, sus posturas polémicas y su concepción de la producción causaron una verdadera conmoción en su momento en las escuelas de cine), fue porque en sus guiones los largos parlamentos tienden a crear una pedagogía que no pasa por la imagen sino por lo que los personajes dicen. En *El amor es una mujer gorda* (1987), por ejemplo, el personaje encarnado por Elio Marchi no deja de reflexionar en voz alta y de dar lecciones sobre lo que nos pasa” (2005, p. 26).

los lenguajes del cine, de lo que estos personajes hablan? ¿Tenemos ejemplos de films de ese periodo, o aún del presente, que hablen de estas cosas sin *decirlas*? Porque suena un poco facilista el gesto fastidiado y *snobby* que señala el exceso de explicitación o de *juicio*, cuando quizá los nuevos films del presente desplieguen gran parte de sus sutilezas al respecto precisamente sobre la base *-necesaria-* de esas explicitaciones y esos juicios.

Las películas de Agresti son películas que *hablan* mucho; tal vez porque vienen del silencio forzado. Así como muchas películas del presente podrán aspirar a elegantes ejercicios retóricos de laconismo, por no hallarse aparentemente ante la demanda social de tener que hablar sobre algo silenciado que se ha vuelto perentorio.

En efecto, la mayoría de los nuevos autores del cine argentino ha retomado con gran dedicación y admirable pericia las frescuras neorrealistas que dejaron escenas magistrales de improvisación como las que protagonizan Carlos Roffé y Mario Paolucci en *Buenos Aires viceversa*, pero no han considerado con el mismo interés, y seguramente con razón, los monólogos o declaraciones acerca de la vida en común, que han pasado a ser considerados como prescindibles “bajadas de línea”. Ahora bien, esta prescindencia, que supuestamente apostaba por una renovación de los viejos y gastados términos de la política transparente de los ochenta, todavía no nos ha convidado con muy ricos ni complejos derivados de su opacidad, y lo que parecía no ser más que un remedio temporario contra la hipertrofia declamativa, se ha instalado cómodamente en un autoentretenido narcicismo del despojo, cebado por una hipertrofia crítica que se deja arrebatar gozosa en éxtasis sobre-interpretativos, que le hacen ver magias fetichistas y libertades ascéticas⁵² en donde tal vez no haya más que unos guantes que se acomodan a cualquier mano y unas personas que apenas si soportan ser observadas como insectos.

Bibliografía

- AGUILAR, G. (2005), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos. Buenos Aires.
- AMADO, A. (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Colihue. Buenos Aires.

⁵² Ver los análisis de *Los guantes mágicos* (Rejtman, 2003) y de *La libertad* (Alonso, 2001) que realiza Aguilar (2005, pp. 106-113 y 67-72, respectivamente).

PRIVIDERA, N. (2014), *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Los Ríos. Córdoba.

Fernando Svetko

Es profesor de Filosofía. Actualmente coordina el seminario "Cine, política y derechos humanos", que forma parte del Programa de Derechos Humanos de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Reconstrucción de la (propia) historia: una mirada sobre el poder simbólico del lenguaje animado dentro del film *Los Rubios*

María Constanza Curatitoli

“Todo acontecimiento puede soportar el peso de ser contado como diferente tipo de relato” afirma Hayden White en “El contenido de la forma”, a quien cita María Paulinelli en el prólogo de *Cine y Dictadura* (Paulinelli, 2006: 9). Partiendo de esta premisa, indudablemente podemos sostener que todos los acontecimientos de la historia han adquirido alguna forma de relato. Sin embargo, dentro de la cinematografía nacional, es interesante remarcar cómo este sentido toma fuerza desde la Generación del 60⁵³, pasando por el cine de la dictadura encomendado a revelar mediante imágenes y sonidos el vacío y las fracturas de la etapa más trágica de nuestra historia, hasta el movimiento denominado “Nuevo Cine Argentino”.

Hay en este cine una necesidad imperiosa de expresión, de hacer propio un mundo en el que se habita, y ese modo de apropiación es mediante el discurso y la reflexión continua de lo que somos y queremos ser. Dentro del “Nuevo Cine Argentino”, iniciado a mediados de la década del 90, el cual supo hacerse ver y ocupar un lugar de privilegio dentro de las cinematografías contemporáneas mundiales, el film *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) fue objeto de numerosos análisis y críticas, que dan cuenta de un estado del cine referido a la reconstrucción histórica de un proceso determinado (en este caso, el Golpe de Estado de 1976).

Dentro de este movimiento, de límites y categorías quizá arbitrarias, tanto la crítica como los estudios académicos han tomado el objeto filmico de Carri dentro de la categoría de cine documental, pero siempre bajo la excepción referida a la búsqueda del film de diluir las barreras entre documental y ficción, como así también como modelo

⁵³Esta generación, si bien no fue concebida en su inicio como “movimiento”, surge como una sumatoria de individualidades impulsadas por un mismo deseo de expresión que trascendía las formas más chatas que predominaban el ambiente cultural argentino.

paradigmático de ruptura con los discursos que caracterizaron los textos filmicos de la generación del 70 dentro de la relación entre cine e historia.

Ahora bien, dentro de *Los Rubios*, además de encontrarnos con una reconstrucción ficcionalizada de la propia existencia (la actriz Analia Couceyro se presenta ante cámara como quien interpreta a Albertina Carri durante la película), nos topamos con otro elemento que dispara los interrogantes de este trabajo: la incorporación dentro del relato de fragmentos animados. Esta ausencia de personajes de carne y hueso, nos remite a una segunda carencia: mientras la primera es la de los personajes a los que refiere la película (los padres de Albertina, desaparecidos durante la última dictadura militar), la segunda es la ausencia de imágenes referenciales y de material de archivo que puedan dotar de una corporeidad a las “imágenes insoportables”⁵⁴ que convivieron con Albertina desde su niñez.

Los numerosos análisis sobre el film han apuntado a una lectura integral de la obra, haciendo referencia a los fragmentos animados como uno de los elementos constitutivos de la ficcionalización que se ve presente a lo largo de la película. Es intención de este trabajo tomar específicamente los fragmentos animados, para cruzarlos con el discurso presente y latente de Albertina durante todo el film, a fines de reflexionar sobre el poder simbólico que reviste el lenguaje animado en la reconstrucción histórica, y las particularidades que le permiten ser portador de posibilidades concretas de materialización de la memoria.

La animación tanto como obra artística, experiencia lúdica, instrumento comunicacional o publicitario, u objeto de fascinación de la cultura de masas, está presente en nuestras experiencias de vida cotidiana desde temprana edad y supone la construcción “de lo imposible” en el imaginario social, materializando en su conjunción imagen/sonido, el carácter aberrante, intangible e invisible de las emociones.

Si bien del lenguaje animado pueden desprenderse los más diversos estilos y estéticas, los que permiten dar cuenta de estados de ánimo incluso más complejos, viscerales y carnales⁵⁵, Carri aborda una situación por demás significativa (el secuestro de sus padres) como una

⁵⁴ “Los que quedaron después quedaron heridos, construyendo su vida con imágenes insoportables” afirma en un fragmento del film, mediante voz en *off*, el personaje de Albertina Carri interpretado por Analia Couceyro.

⁵⁵ Dentro de la filmografía de Carri, algunas de estas intenciones se perciben en su película *La Rabia* (2008), aunque ajena a la temática abordada en *Los Rubios*.

escena lúdica, en la cual un ovni toma el control de la situación. En esta escena, los colores estridentes, las texturas excitantes y los personajes encantadores de *playmovil* nos invitan a jugar. La animación acerca a la obra a un carácter más experimental, en tanto busca situaciones no objetivables, apuntando a las experiencias propias y más íntimas de la directora. El cruce entre la Albertina cineasta –*sujeto artístico*– y la niña Albertina –*sujeto protagonista de los hechos*– se pone de manifiesto en estos recursos, evidenciando en cada fragmento del film la necesidad, ante todo, de reconstruir la historia *desde* la primera persona. Esta reconstrucción puede pensarse como una *liberación* gracias a la narración de la experiencia (Sarlo, 2005: 29).

Teniendo en cuenta que, desde términos puramente objetivos y formales, no hay verdad en la puesta en escena del lenguaje animado, pero pensando en las posibilidades de representación que permite, en tanto ideal de aproximación al imaginario popular y liberación del inconsciente cultural de las masas, es posible revalorizar la verdad que emerge del discurso del “yo” en función de la legitimidad que le confieren al sujeto-enunciador-artista, las experiencias pasadas en un determinado momento histórico-político-social (individual o compartido) que vuelven al presente mediante procesos de reconstrucción y decodificación del/los recuerdo/s. La materialidad expresiva de la puesta en escena animada, pone en custodia las representaciones del pasado amenazadas por el olvido (Ricoeur, 2000: 14). La animación permite apropiarse de esos recuerdos, abstrayéndolos y separándolos del cuerpo, espacio físico y contexto en el cual se generó, para plasmarlos sobre un espacio-tiempo propio del quehacer artístico.

Animar para dar vida

En su libro *Poéticas de la animación argentina*, Alejandro González realiza un relevamiento de lo que, según diversos autores, se entiende por animación. Si bien la mayoría de las definiciones apuntan a las nociones vinculadas a la técnica y la creación de imágenes en movimiento, resulta interesante para este caso la propuesta de Norman Mc Laren, cuando afirma que “la animación es el arte de manipular los intersticios invisibles que existen entre los cuadros” (González, 2013: 13). A esta concepción, de un perfil más poético que meramente técnico, González agrega:

[...] un carácter intangible, inmaterial, aquello que puede percibirse pero no se puede tocar, casi rozando con lo mágico, con lo divino. *Animar* en

su sentido más primitivo puede ser traducido como *dar ánima*, que es el término latino para *alma*; por ende la expresión animación implica “dar vida”. (González, 2013: 13; subrayado del autor)

El poder simbólico del lenguaje animado aparece en el discurso latente que se desprende entre cada elemento físico y objetivo que compone la puesta en escena como sintagma filmico. La animación entonces, como acto resultante de *dar vida* mediante la articulación de los fotogramas, anima movimiento, a la vez que discurso, el cual se legitima no solo en función de su mera forma, sino también de su modo de producción y las condiciones culturales y políticas que lo vuelven creíble (Sarlo, 2005: 25).

La puesta en escena animada como vehículo de *re-producción del recuerdo* se torna válida en tanto se reafirma sobre hechos de un pasado compartible, portador de una verosimilitud capaz de dar cuenta de la existencia real de esos acontecimientos (Aprea, 2012: 10).

En *Los Rubios* Carri logra, gracias a la animación, dar vida a un cuerpo ausente y comenzar a despojar los intersticios ocultos que surgen del conflicto entre recuerdo y olvido. Los sujetos representados, visualmente plásticos y artificiales, materializados mediante la puesta en escena animada, se reconfiguran gracias a la significación que aporta *lo que se dice* –muchas veces desde el contrapunto con *lo que se ve*– sobre esos ausentes. Los que quedaron aquí, legitiman mediante su testimonio el discurso del film, al tiempo que subjetivizan la puesta en escena, dotando de una dimensión humana el carácter *irrecuperable* de las imágenes traumáticas de determinados acontecimientos (Aprea, 2012: 132).

Así, entendemos que la puesta en escena en el lenguaje animado responde a una reinterpretación, ya que “es más importante entender que recordar” (Sarlo, 2005: 26). En el acto de representación de un hecho pasado (individual o colectivo), la puesta en escena animada permite una figuración y aproximación a lo real desde un constructo artístico-artificial en tanto conjunción imagen / sonido – tiempo / espacio / movimiento.

La composición y creación artística en la animación puede concebirse entonces como un proceso de ritual, que trae el pasado al presente reconstruyéndolo desde las antípodas de la referencialidad, cuestionando la legitimidad del documento escrito, el registro fotográfico, el testimonio y el material de archivo como único camino posible para acercar la brecha entre historia y memoria. La obra adquiere sentido en tanto se configura como memoria aplicada a la construcción audiovisual del recuerdo.

Dentro del film, no se distinguen finalidades explícitas en lo que a excelencia en la implementación de la técnica en sí misma se refiere; sino más bien, tanto la técnica, como la puesta en escena y la idea de sensación de movimiento (cualidades inherentes al lenguaje animado) se conjugan y forman parte de *la poética* por la cual los fragmentos animados adquieren tal dimensión dentro de la obra.

La necesidad de *dar vida* mediante personajes de juguete, remite directamente a la visión más genuina y pueril que Carri tuvo sobre los hechos, hasta tanto pudo comenzar a reconstruir su historia. Ese reemplazo de los sujetos por figuras de *playmóvil*, da cuenta de la intención de reforzar el sentido de un “cine de ausencias”, reconstruyendo la historia mediante *lo que se dice* y *lo que se recuerda*, desde el aquí y ahora del presente. Ante la ausencia de los cuerpos, los personajes de juguete y la puesta en escena animada materializan los recuerdos y configuran, partiendo de un recuerdo como *memoria individual*, una *memoria social* desde la cual se ven y reviven los hechos del pasado (Aprea, 2012: 10) que en pantalla se re-presentan.

En reiterados fragmentos del film, la Abertina Carri interpretada por Analía Couceyro remarca que *no entendía nada*: “A los doce años intentaron explicarme algo. No entendí nada de lo que me dijeron. Lo único que recuerdo de esa charla es que empecé a pensar en armas, tiros y héroes”.

Eligiendo *qué* recordar y *cómo*, el film se despegaba de los mecanismos formales de construcción documental, de testimonio y narración autobiográfica, alejándose a la vez de cierto carácter apático que caracterizó al Nuevo Cine Argentino, más particularmente a los films que abordaron la revisión histórica de la dictadura militar. Es perceptible así la *autonomía* (Bourdieu, 2013: 91) en lo referido a la intención pura de su producción; una decisión evidente es la de poner de manifiesto durante el film la decisión del INCAA de no aprobar el proyecto (se sugiere “mayor rigor documental”). De esto se desprende una mirada peculiar y distintiva sobre las formas, estilos y relación con aquello que se representa, logrando una ruptura con las tradiciones estilísticas y narrativas, y colocando al hecho artístico de la representación por sobre el objeto mismo representado.

“Construirse a sí mismo sin la figura que dio lugar a la propia existencia” afirma Carri bajo la interpretación de Couceyro, en las reflexiones llegando al final del film. En base a esa decisión personal, poética y estética de construir una aproximación a su verdad mediante la

intervención de juguetes de la infancia, sin buscar personificar su pasado en figuras de carne y hueso, en nombres ni apariencias, se renuncia al mayor grado de referencialidad posible sobre la reconstrucción histórica de los hechos a través del lenguaje cinematográfico. Ese cuestionamiento de *lo real* y sus mecanismos de representación, latentes a lo largo del film, es el que abre campo a un espacio de reinterpretaciones sobre los hechos. Allí es donde se ubica privilegiadamente el lenguaje animado, entre lo rememorado y lo figurado, entre la ausencia y la puesta en escena, entrando en el terreno de lo innombrable y lo invisible para llevar adelante un manifiesto audiovisual de reapropiación.

Si bien, en términos objetivos y temporales, dentro del metraje total del film los fragmentos animados son minoría, comenzar la lectura de la película partiendo de las escenas animadas, establece un recorrido que, distanciándose de las categorías de análisis establecidas y arraigadas para el cine documental (y su relación con la representación de la historia) pone foco en las posibilidades discursivas y estéticas que el lenguaje animado trae aparejado en la reconstrucción y percepción de (nuestro) mundo.

Bibliografía

- APREA, Gustavo (2012): *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. UNGS, Los Polvorines.
- BOURDIEU, P. (2013): *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires.
- GONZALEZ, A. y C. SIRAGUSA (2013): *Poéticas de la Animación Argentina 1960-2010. Córdoba, Rosario y Buenos Aires*. La Barbarie, Córdoba.
- PAULINELLI, M. (2006): *Cine y Dictadura*. Comunicarte, Córdoba.
- SARLO, B. (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo – Una discusión*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires.

María Constanza Curatitoli

Es Licenciada en Cine y Tv (UNC). Desde 2007 integra el staff de ANIMA, *Festival Internacional de Animación de Córdoba*; es adscripta al Centro de Experimental de Animación y la Cátedra “Seminario de Investigación Aplicada” de la Facultad de Artes de la UNC. Es también miembro de “Sur a Sur, Red Latinoamericana de Estudios de Animación” e integrante del equipo de investigación “Emergentes: Poéticas audiovisuales de/desde Córdoba 2010-2015” financiado por SECYT-UNC.

Discursos y memorias: La cuestión Malvinas como acontecimiento traumático en series televisivas no ficcionales

Carolina Casali

Dentro de la experiencia humana, la guerra emerge con la fuerza de lo real, como un hecho traumático, ominoso e incomprensible, como aquello que se nos impone en tanto segundidad⁵⁶ y se resiste a ser asimilado. A nivel personal, la guerra se proyecta como un quiebre en el relato biográfico de todo aquel que atraviesa –y es atravesado– por ella. Así, se constituye como *acontecimiento traumático* el cual, dado su carácter excepcional, resquebraja una cierta regularidad vivencial. A fin de ser aprehendido y comprendido, se dinamiza un proceso de elaboración que tiene por objetivo reconfigurar la estabilidad biográfica y posibilitar la continuidad existencial. A nivel colectivo, la guerra trae aparejada un procedimiento de asimilación similar. De este modo, se activan mecanismos de producción de sentido que vuelven –aunque de manera fragmentaria, inacabada y provisora– inteligible lo sucedido. De modo general, estos discursos toman la forma de relatos que, a través de la construcción de colectivos de identificación, son compartidos y forman parte de los discursos memorísticos de una *comunidad imaginada* (Anderson, 1993).

Desde esta perspectiva sostenemos que, si bien la disputa por la soberanía de las Islas Malvinas data de principios de siglo XIX, la confrontación bélica de 1982 entre Argentina y el Reino Unido marca un punto de inflexión y emerge como acontecimiento traumático de difícil asimilación. Esta hipótesis de lectura se apoya de manera articulada en dos fenómenos: por un lado, los efectos disruptivos que trae aparejado este tipo de sucesos –ruptura de la cotidianeidad, estado de excepción, pérdida de la estabilidad anímica, entre otros–; y por el otro, el contexto socio-político donde irrumpe este conflicto en particular, es decir, en el

⁵⁶ Dentro de las categorías de Charles Sanders Peirce, la segundidad se corresponde a los hechos brutos, independientemente de su significación, que constituye la terceridad.

marco de la violenta dictadura cívico-militar desplegada en nuestro país entre 1976 y 1983 (Lorenz, 2011).

Si bien esta característica le otorga una apreciable densidad simbólica, la disputa por Malvinas es una problemática que se ha ubicado en los márgenes de la discursividad. Durante los primeros veinte años, tiene un rol predominante el proceso de *desmalvinización* (Pestanha, 2011: 2012). Este engloba una serie de estrategias diferentes que conllevan la desmovilización social y el cese de reclamos en torno a la soberanía de las Islas. Esta retórica del olvido adquiere una posición dominante en la lucha por la imposición del sentido en esos años. Sin embargo, en la última década y a partir de la presidencia de Néstor Kirchner, la tendencia comienza a revertirse.

Durante el período 2003-2015, la problemática es reformulada bajo la denominación “cuestión Malvinas”, que designa “la disputa de soberanía entre la Argentina y el Reino Unido por las Islas Malvinas, Georgias del Sur, Sandwich del Sur y los espacios marítimos circundantes”⁵⁷ iniciada en 1833, la cual es constituida como una política de Estado y ocupa un lugar preponderante en la agenda política nacional e internacional –vía Cancillería–. En esta línea, además de impulsar los reclamos ante organismos supranacionales, a nivel local se promueven, a través de distintas reparticiones estatales, acciones de diversa índole: la inclusión obligatoria de la enseñanza de la cuestión Malvinas en la currícula escolar, estatuida por la Ley Nacional de Educación N° 26.206 sancionada en 2006; la creación del Observatorio Malvinas de la Universidad Nacional de Lanús⁵⁸; la desclasificación en 2012 del conocido informe Rattenbach, escrito en 1983 por la Comisión de Análisis y Evaluación de las responsabilidades políticas y estratégico-militares en el Conflicto del Atlántico Sur, entre otras.

De este modo, si bien la representación como acontecimiento traumático prevalece, en los albores del siglo XXI Malvinas se convierte en un objeto abordado de múltiples maneras. En este proceso de

⁵⁷ Definición sostenida en el sitio web del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación www.mrecic.gov.ar/es/la-cuestion-de-las-islas-malvinas

⁵⁸ Proyecto educativo y de investigación, fundado a fines de 2009, llevado a cabo por Universidad y la Comisión de Familiares de Caídos en Malvinas e Islas del Atlántico Sur. Tiene como propósito desarrollar Programas de investigación y capacitación sobre la cuestión Malvinas, dirigidos al sistema educativo y a la comunidad en general, en el marco del mandato establecido en la Disposición Transitoria Primera de la Constitución Nacional.

resemantización cada una de estas pone en juego, retoma, reelabora, activa y clausura distintos sentidos. Por ello, nos hemos propuesto analizar una serie de discursos producidos en los últimos años, a fin de describir los modos en que esta problemática es construida y establecer concordancias y disidencias entre estas construcciones.

Ahora bien, dado que el tejido semiótico es una red de reenvíos múltiples (Verón 1998), la cuestión Malvinas circula en diversas zonas de la discursividad, a través de diferentes soportes, géneros y modalidades: investigaciones académicas, informes periodísticos, recursos didácticos, relatos autobiográficos, archivos fotográficos, espacios museográficos, entre otros. En el caso específico de los discursos audiovisuales, durante el período 2003-2015, esta es trabajada tanto por medio de la ficción: *1982, estuvimos ahí* (Cesar Turturro y Fernando Acuña, 2004), *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005); como a través de los géneros no ficcionales: *Locos de la bandera* (Julio Cardoso, 2005), *No tan nuestras* (Ramiro Longo, 2005), *Huellas en el viento* (Sandra Di Luca, 2008), *La forma exacta de las islas* (Daniel Casabé y Edgardo Dieleke, 2012), entre otros títulos.

De manera simultánea, debido a nuevas políticas que cruzan transversalmente las áreas de cultura, la educación y la comunicación, en los últimos años el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) –en vistas a la generación de materiales para el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA)– financia a través de sus planes de fomento tres series documentales que abordan la cuestión: *Combatientes* (Eduardo Spagnuolo, 2013), *1892-1982: Dos historias sobre Malvinas*⁵⁹ (Pablo Walker, 2011) y *Piratas, pastores e inversores*⁶⁰ (Federico Palma, 2010), las que conforman el corpus analizado. Así, a partir de la propuesta teórica-metodológica de Verón (1998), abordamos el análisis de este conjunto de discursos e identificamos algunas estrategias discursivas puestas en juego en relación

⁵⁹ Obtuvo el premio del concurso Nosotros, categoría unitario, del Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales digitales para la nueva televisión digital abierta, de la región Patagonia Sur.

⁶⁰ Primer Premio (Región Patagonia) del Concurso de Series Documentales Federales TDA 2010. Consejo Asesor de la Televisión Digital (Ministerio de Planificación Federal de la República Argentina), Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA), Universidad Nacional de San Martín.

al recorte realizado y a la modalidad de presentación de la cuestión Malvinas.

Devenir de la significación: discursos y memorias

Desde nuestra perspectiva, la multiplicidad de formas en el abordaje y definición de la cuestión Malvinas es posible dado que esta forma parte de la realidad, en tanto producto de una construcción s gnica sostenida en el proceso infinito de representaci3n. Entendemos junto a Peirce que la realidad no es una cosa-en sí, un objeto aut3nomo de cualquier representaci3n posible, sino que, debido a la imposibilidad de un signo de representar de modo total al objeto, cada acto de representaci3n actualiza, retoma, presenta, un aspecto de este. En términos de Ver3n la semiosis está configurada a partir de las relaciones interdiscursivas que se articulan de manera múltiple en una red de reenvíos discursivos. Mediante este tejido semi3sico, construcci3n siempre social que está compuesto de discursos –entendidos como toda configuraci3n espacio-temporal del sentido, sea cual fuere su soporte (Ver3n, 1998:126)–, conocemos el mundo y damos cuenta de él. A la vez, como el funcionamiento discursivo es un producto generado por medio de un trabajo social, es necesario analizarlo en términos de proceso productivo y entender, por lo tanto, que los discursos llevan marcas en su materialidad que remiten a dicho sistema. Dada esta característica, a partir de las marcas –devenidas en huellas– podemos establecer una serie de relaciones y reconstruir, así, el proceso de producci3n de sentido.

En este caso, a fin de establecer las particularidades en los modos de representaci3n de la cuesti3n Malvinas analizamos estos textos en relaci3n a sus condiciones de producci3n, es decir vinculados a aquellos discursos que han operado en su generaci3n y que han dejado marcas, en tanto restricciones, en la manera en que la cuesti3n Malvinas ha sido cristalizada. Al poner en relaci3n estos discursos con sus condiciones de producci3n, trabajamos a nivel de lo ideol3gico. En palabras de Ver3n, esto es posible porque: “todo discurso producido constituye un fen3meno de reconocimiento de los discursos que forman parte de sus condiciones de producci3n” (2004: 54).

Como cauci3n metodol3gica, cabe aclarar que, de las múltiples operaciones que se pueden describir observamos aquellas que constituyen diferencias interdiscursivas “sistemáticas y regulares” (Ver3n, 2004: 53), es decir, aquellas que se pueden considerar específicas de un

discurso, ya que reenvían a determinadas condiciones de producción. A nivel operativo, analizamos los atributos, rasgos y valores que perfilan y construyen la cuestión Malvinas como acontecimiento, es decir abordamos lo representado.

De manera simultánea, a fin de construir un marco de inteligibilidad analítico que nos permita el abordaje de nuestro problema, abrevamos en categorías que provienen de otros campos disciplinares, en particular a los estudios de la memoria debido a que encuadramos de manera general a nuestro corpus dentro de los denominados discursos de la memoria. Esta –a diferencia del discurso de la historia que parte de la indagación en documentos y fuentes, llevada adelante por un historiador bajo la impronta del trabajo archivístico– parte de la experiencia, recupera y articula las marcas de aquello vivido. La memoria es múltiple y singular, es por ello que se echa mano al uso del plural. Ya que se caracteriza por cobijar la disidencia, los relatos memorísticos no son homogéneos; ellos se tejen a través de contrapuntos y fragmentos. Sin embargo, su producción está regida por mecanismos reguladores que ejercen una coacción estabilizando los sentidos y delineando una hegemonía discursiva (Angenot, 2010). Esta, si bien tiende a suprimir las disidencias, sólo las desplaza hacia un espacio marginal dentro de la discursividad.

Como lo mencionamos, la memoria no opera de manera reproductiva. Ella es una actividad creadora impulsada por un aquí-ahora en relación a una experiencia pasada: retoma algunas cualidades y “olvida” otras –como todo fenómeno de representación en sentido peirceano–. La memoria no pretende ir tras los pasos del “sentido original”. En línea con los planteos de Jelin (2002), podemos definir a la memoria como una actividad desplegada en el presente, que conlleva la actualización, organización y valoración de sucesos pasados; operaciones que implican la generación de nuevos sentidos. De este modo, “toda memoria es una reconstrucción más que un recuerdo” (Jelin, 2002: 21).

De manera simultánea, la memoria comparte atributos similares a los del sentido, no sólo porque es fruto de una construcción colectiva – dado que aún las memorias individuales se inscriben en marcos colectivos que las torna inteligibles (Halbwachs, 2005)–, fruto de la complejidad social que la teje, sino también porque en su carácter de actividad presente es una actualización situada y singular de diversos discursos, los que se configuran analíticamente como sus condiciones de producción. A su vez, por su carácter dinámico, la memoria no está exenta de ser objeto de disputas y tensiones, que se generan en la lucha en torno a establecer

ciertos sentidos sobre el pasado. Es por ello que nuevas coyunturas políticas y sociales suelen traer aparejadas como consecuencia una serie de modificaciones y desplazamientos en los marcos interpretativos que operan resignificando el pasado (Casali, 2014).

Apoyándonos en lo expuesto, podemos observar que dado el criterio de contigüidad que rige los procesos de memoria, entendido como aquellas marcas del pasado que se actualizan en un aquí/ahora –dinámica análoga a la semiosis social–, de manera recurrente los discursos memorísticos tienden a ligarse al género no ficcional, tomando como base a la indicialidad, funcionamiento semiótico que vertebra a los discursos testimoniales y les imprime un efecto de verdad, rasgo común de nuestro corpus de análisis.

Una mirada desde el territorio

Ahora bien, la serie *Piratas, Pastores e inversores. Una historia patagónica del Imperio Británico* (2010, Palma Federico), está integrada por cuatro capítulos que –de manera sucesiva– narran más de cuatrocientos años de relaciones entre el sur argentino y el Reino Unido. Como característica general, el documental aborda esta temática desde una perspectiva historiográfica compleja, construida a partir de la contextualización y una matriz expositiva-explicativa –caracterizada por el uso de planteos causales-consecutivos– que redundan en un efecto de objetividad. Sin embargo, uno de los rasgos distintivos de esta producción es la asunción de una perspectiva territorial concreta: “*Una historia patagónica...*”. De este modo, ancla a coordenadas particulares la perspectiva que asume la mirada y establece una distancia que rompe con la hegemonía que ejerce Buenos Aires dentro del campo de la producción discursiva. En consonancia con ello, los entrevistados son especialistas locales; en muchos casos, descendientes de colonos británicos –galeses, irlandesas, ingleses, escoceses o malvineros– quienes construyen una identidad doble en tanto afirman su argentinidad y simultáneamente, reconocen sus raíces foráneas y destacan los aportes realizados por sus antepasados a la historia de nuestro país.

En cuanto a la inscripción de la cuestión Malvinas en una temporalidad, esta es situada y desarrollada dentro de un período de más de 400 años y en relación a una perspectiva histórica de escala mundial, dado que vincula las transformaciones en las relaciones anglo-argentinas con los vaivenes en las lógicas geopolíticas a nivel global. A pesar de definir

al Reino Unido en términos de Estado-Nación colonizador, de manera paralela se rescatan las historias de los inmigrantes británicos, quienes son considerados generalmente víctimas del yugo inglés. Estas colectividades –otrora foráneas– en la actualidad forman parte de la identidad local y son consideradas actores relevantes dentro del devenir nacional: “hoy son cuatro, cinco, seis generaciones de Santacruceños, de argentinos”.

Si bien la referencia a Malvinas aparece a lo largo de los cuatro capítulos, debido a la construcción lineal del relato, en *Oro blanco... Oro negro* –el último de la serie–, las Islas toman un rol protagónico. Se hace hincapié en las negociaciones que desembocan en el *Memorándum*⁶¹ de 1968. Dicho período –que finaliza en 1982– es valorado de manera favorable tanto para Argentina como para los malvineros. A fin de explicar la ruptura del diálogo, el narrador recupera dos lugares comunes –en tanto aparecen de manera recurrente en otros discursos, estableciendo una suerte de concordancia interpretativa–: el orgullo británico y lo irracional de la dictadura.

El conflicto bélico –como acontecimiento particular–, es abordado a través de la perspectiva cognitiva y vivencial de cinco habitantes de la zona, quienes son entrevistados. En línea con lo observado anteriormente, en sus relatos aparece de manera reiterada la figura de lo incomprensible y el sinsentido. Además, se pone en relieve la paradoja experimentada por los descendientes de británicos al enfrentarse a un otro enemigo (Alter) que es constitutivo de la identidad (Alter/Ego) de lo uno (Ego).

En relación a la resolución del conflicto, la posibilidad está confiada a los habitantes, en tanto comunidad, a sus deseos y acciones. Se delinea una serie de operaciones tendientes a tal fin, entre las cuales se destacan el diálogo y la evocación de un pasado común, que nutriría y reconstruirían los lazos rotos: “*si ellos se ponen de acuerdo, los gobiernos se van a tener que poner de acuerdo*”. Aquí el Estado-Nación, en términos de quien reglamenta y regula la vida social, quedaría supeditado de algún modo a la instancia de encuentro y co-habitación motorizada por los sujetos. Esta línea de sentido es completada por el narrador hacia el cierre del documental:

⁶¹ Hace referencia al Memorándum de entendimiento firmado en 1968. https://www.mrecic.gov.ar/userfiles/documentos-malvinas/1968_-_mou_entre_argentina_y_el_reino_unido.pdf

Más allá de los imperios y las repúblicas está la gente, que con sus acciones y sus omisiones escribe su propia historia. La Argentina está marcada por la herencia de miles de británicos que por necesidad, por ambición o por amor, decidieron en algún momento de su vida quedarse acá y ser parte de esto que somos los argentinos.

Lo heroico y lo fatal

A diferencia de la modalidad asumida por el producto de Palma (2010), *1892-1982: Dos historias sobre Malvinas* (Pablo Walker, 2010) se caracteriza por conjugar lo testimonial y el docudrama, con el objetivo de poner en relación la historia de las primeras familias británicas que se instalan en Santa Cruz provenientes de Malvinas y el ataque sorpresa al portaaviones inglés *Invencible*, realizado por cuatro pilotos de la Fuerza Aérea Argentina durante el conflicto bélico, del cual sobrevivieron sólo dos. Ambos acontecimientos son presentados de manera intercalada, relacionándolos a través de algunas características presentadas como comunes y estableciendo así una suerte de analogía entre estos. Esta operación es activada y sostenida a través de la idea de sacrificio en pos de un bien mayor que opera como criterio de inteligibilidad de la lectura propuesta.

De modo general, a nivel enunciativo esta producción es articulada mediante un enunciador-narrador delegado, quien oficia de presentador y de entrevistador. Este es testigo y cronista de los acontecimientos pasados que son evocados y mostrados a través de su ficcionalización. De este modo, se convierte en un personaje central dentro del relato, ya que es quien organiza y dosifica la información que se nos presenta. En este contexto, la palabra de los entrevistados es incorporada a fin de constituirse en elemento probatorio de aquello que se muestra, en su carácter testimonial, dada la relación de contigüidad mantenida por los actores y aquello que se relata. Bajo esta modalidad funciona la entrevista a Andrés Kyle –descendiente de los primeros colonos malvineros que llegaron a Patagonia en 1892–, las entrevistas a los expilotos Gerardo Isaac y Ernesto Rubén Ureta y por último, al hijo de José Vásquez, uno de los pilotos fallecidos durante el ataque.

En cuanto al recorte que se hace sobre Malvinas, este es restringido, no sólo porque particulariza su historia en dos momentos: el arribo a la Bahía de San Julián de los primeros colonos malvineros William Hope y Andrew Kyle en 1892 y el ataque realizado al portaaviones *Invencible* por los pilotos de la Fuerza Aérea en 1982; sino también porque

toma un hecho de trascendencia socio-histórica y lo presenta a través de la singular mirada que proponen las memorias, los relatos autobiográficos (Arfuch, 2014) que dan cuenta de las experiencias de estos personajes. A su vez, el sacrificio se establece como valor supremo, acto subsumido a un deber-ser-hacer establecido e irrenunciable. Cabe destacar que este hacer heroico no conlleva el enfrentamiento con un otro-humano, sino que los protagonistas deben enfrentarse a obstáculos naturales y a determinaciones sobrenaturales –el hado–: “Los pilotos de 1982 y los colonos de 1892, ellos dejaron su vida (...) enfrentando a los elementos, al sur, al mar, al frío, enfrentando al destino”. De cierto modo, esta visión plantea que aquello que sucedió no podría haber sido de otro modo, es la fuerza del destino que se impone de manera contundente más allá de cualquier contingencia. Aquí, los sujetos están atados a ese devenir signado por la renuncia, por convertirse en ofrenda, aunque eso conlleve una muerte trágica. De este modo, la fatalidad y la heroicidad son dos de los sentidos que recorren el relato. Estos posibilitan la articulación, la comparación y la puesta en paralelo de ambas historias.

Por otra parte, esta producción se caracteriza por anudar la narración a un funcionamiento de tipo argumentativo, característico del relato patriótico ejemplar (Arnoux, 2010). Esto se debe a que, como hemos mencionado, el hacer heroico de los protagonistas es presentado como un modelo. Es esta ejemplaridad la que interpela al destinatario en busca de la adhesión e imitación. A su vez, podemos observar que la norma de acción tomada como ejemplo histórico –la heroicidad altruista– es presentada y construida en el seno de lo particular, debido a que esta funciona como presupuesto dentro del campo de tópico-moral de la sociedad. En esta línea, el sacrificio, ofrecer la vida en pos de algo –“los sueños y esperanzas de una vida mejor o la recuperación de las Islas en nombre de la Patria”–, es el principio moral que se destaca y sobre el cual se construye la argumentación. Asimismo, encontramos que esta idea está vinculada a un destino fatal –aquello que se impone y somete la vida de los protagonistas–. De este modo se recupera cierta idea romántica de “dar la vida” como ofrenda frente a una causa suprema, que no puede ser rechazada ni modificada por los actores.

Por último, vale mencionar que el acceso a los hechos vinculados a la guerra de Malvinas se produce a partir de los relatos de miembros de las Fuerzas Armadas – específicamente de la aviación–, militares de carrera quienes en aquel tiempo ocupaban mandos medios. Esta perspectiva se aleja de la figura que predomina en general en estos relatos,

los cuales se focalizan en la experiencia de los conscriptos o soldados. Así, esta representación entra en tensión con otros discursos que han perfilado a los cuerpos militares como los responsables de una guerra absurda, caracterizados como amorales, impiadosos, crueles, cobardes, faltos de pericia y preparación.

El pasado explica el presente

La trama de *Combatientes* (Spagnuolo, 2013) se estructura y desarrolla por medio de la focalización sobre cuatro veteranos de la Guerra de Malvinas quienes –habitando en distintas regiones del país– realizan en la actualidad diferentes actividades que implican un trabajo comunitario. Es así que a través de cuatro capítulos de 26 minutos es presentada de forma sucesiva la historia de cada uno de estos personajes, quienes relatan en primera persona algunos pasajes de su biografía, en particular su experiencia como soldados durante la guerra de Malvinas, como así también, hechos vinculados al presente, en tanto miembros activos de diferentes proyectos socio-comunitarios.

Ahora bien, de manera general se observa que la serie está organizada mediante la cronotopía (Bajtín, 1989) de las historias de vida de estos protagonistas. Estas se tejen en la articulación de las referencias sobre acontecimientos privados y personales, como así también en relación a eventos y circunstancias públicas y sociales. A su vez, el conflicto de Malvinas se perfila como cronotopo principal, es decir como acontecimiento que dispara, organiza y articula no sólo los relatos de los protagonistas, sino también la serie como totalidad. Aquí, se establece una relación de implicación lógica entre aquel pasado disruptivo y el presente, siendo este último un consecuente derivado de un acontecimiento pasado.

Este discurso construye a la guerra como un evento traumático, que cambia las trayectorias de vida de los protagonistas. Pese a ello, esta modificación es juzgada como positiva. De esta se reivindican valores socialmente deseables: el compromiso, la defensa de la Patria, el deber cumplido, la solidaridad y la unidad, la cuestión común por sobre los intereses personales, entre otros. Del mismo modo, se pone de relieve el poder aglutinante que ejerce ese suceso en la biografía nacional: “Es el único tema que hace que nos sintamos identificados y con una causa nacional”. Sin embargo, se delinea un terreno que se mantiene oculto, no dicho, vinculado a lo desagradable, lo cruel y lo doloroso que envuelve a toda experiencia traumática.

En esta línea, cabe señalar que este documental no recupera ninguna imagen de archivo sobre el conflicto bélico. De este modo, *Combatientes* se aleja de la manera hegemónica con la cual se aborda esta temática, dado que dentro de sus estratégicas enunciativas se destaca la no socialización de lo negativo, lo lastimoso. De modo hipotético, y sin pretender una explicación, podemos decir que el tiempo transcurrido ha posibilitado esta operación de deslinde y selección, la cual permite leer a la guerra y al conflicto por Malvinas como un acontecimiento positivo, un hecho digno y valorable, tanto a nivel personal como colectivo.

Consideraciones finales

Mediante este análisis no hemos pretendido agotar la multiplicidad de sentidos que atraviesa nuestro corpus entendido como objeto semiótico, sino ofrecer una lectura entre tantas posibles. Las tres producciones analizadas actualizan y activan sentidos diversos sobre un acontecimiento traumático de nuestra historia reciente. Estos forman parte de los discursos de carácter memorístico y a su vez, como todo discurso lleva inscripto las marcas, que remiten a sus condiciones de producción y configuran una memoria discursiva. En este sentido, Pilar Calveiro nos recuerda que los procesos históricos y sociales no trabajan a través de la reproducción del pasado, sino “que permanentemente inauguran lo novedoso a la vez que establecen nexos y continuidades con lo ya vivido” (2006: 337), en tanto que las procesos de memoria siempre se sitúan en una coordenada actual, en un aquí/ahora.

Los discursos analizados han perfilado de manera diferente la cuestión Malvinas, en tanto acontecimiento traumático. Esta es presentada –bajo la estructura característica de los relatos patrióticos– como un hacer heroico regido por un mandato social irrenunciable, pese a una fatalidad acechante en *1892-1982: dos historias de Malvinas*-. En *Piratas, Pastores e inversores* cobra centralidad la dimensión comunitaria que liga a los seres humanos y hace hincapié en la ruptura de lazos sanguíneos y afectivos entre territorios que históricamente habían mantenido una frontera difusa, como consecuencia negativa de la guerra; por ello, la resolución del conflicto será posibilitada por los habitantes, a través de recuperar una memoria de lo común-compartido. Por último, *Combatientes* nos ofrece una visión de la guerra con valor ambivalente: si bien es presentado como un acontecimiento disruptor, violento y de difícil asimilación –más aún en el marco de una sociedad con escasa tradición

bélica-; es leído de manera positiva dentro de la biografía personal de los protagonistas.

Ligado a los ejes de sentidos expuestos, observamos el sistema axiológico construido por los discursos. En esta dimensión, la acción altruista y desinteresada, la unidad y la solidaridad, son algunas de las virtudes que se reiteran, y que se presentan como socialmente deseables en el presente nacional. Sin embargo, entre las producciones también se producen sentidos discordantes que pueden tensarse a través de polaridades: lo absurdo e incomprensible / el deber ser irrenunciable; la muerte y la fatalidad / la vida y la construcción de un futuro deseado.

Por todo ello, entendemos que en los primeros tres lustros del siglo XXI la cuestión Malvinas está travesando un proceso de resemantización y cambio, ya que se presenta como un objeto aún efervescente, inestable y heterogéneo a la hora de ser pensado, abordado y representado, lo cual implica que este acontecimiento se resiste a ser asimilado y regulado, a fin de adquirir una estabilidad interpretativa dentro de la discursividad contemporánea.

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- ANGENOT, Marc (2010), *El discurso social*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- ARFUCH, Leonor (2014), (Auto)biografía, memoria e historia, en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, N° 1, Pp. 68-81, Instituto de Desarrollo Económico y Social, Bs.As.
- ARNOUX, Elvira (2010), “Ejemplo ilustrativo y caso: recorridos destinados a la formación académica y profesional”, en *Cuadernos de Lingüística*, Volumen 5, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia. Pp. 9-30.
- BAJTIN, Mijaíl (1989), *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- CALVEIRO, Pilar (2006) “Los usos políticos de la Memoria”, en *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, CLASCO, Buenos Aires.
- CASALI, Carolina (2014) “Restos: fragmentos de una memoria en construcción”, en ILARDO, Corina y MOREIRAS, Diego (Comp.), *Mirando 25 miradas. Análisis Sociosemiótico de los Cortos del Bicentenario*, Universidad Nacional de Córdoba. Pp. 41-47.

HALBWACHS, Maurice (2005), "Memoria individual y memoria colectiva", en *Estudios*, N° 16, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba. Pp. 163-187.

JELIN, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Buenos Aires.

LORENZ, Federico (2011) "El malestar de Krímov. Malvinas, los estudios sobre la guerra y la historia reciente argentina", en *Estudios*, N° 25, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, Pp. 47-65.

PESTANHA, Francisco José (2011) "Malvinas: la guerra y la post guerra. La Desmalvinización", Conferencia dictada en el Instituto del Servicio Exterior de la Nación el 19 de Setiembre de 2011.

PESTANHA, Francisco José (2012) "Las disputas por Malvinas", en *Ciencias Sociales*, N° 80, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Pp. 24-27.

VERÓN, Eliseo (1998), *La Semiosis Social. Fragmento de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona.

VERÓN, Eliseo (2004), *Fragmentos de un tejido*, Gedisa, Buenos Aires.

Filmografía

1892-1982: Dos historias sobre Malvinas, Pablo Walker (2011)

Combatientes, Eduardo Spagnuolo (2013)

Piratas, pastores e inversores, Federico Palma (2010)

Carolina Casali

Es licenciada en Comunicación Social. Se encuentra cursando el Doctorado en Semiótica en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba y es becaria del CONICET. Se desempeña como profesora adscripta en la Cátedra de "Semiótica fílmica y televisiva" de la Facultad de Artes (UNC) y como docente en el nivel medio. Integra el Equipo "Memoria(s) en conflicto, identidades y discurso social" (CEA-UNC).

Ciclo *Malvinas 30 miradas. Los cortos de nuestras islas* ¿Nuevos abordajes sobre el conflicto?

Verónica López

Numerosos estudios sobre el tema plantean una visión dicotómica respecto de la representación de la guerra de Malvinas en los films nacionales: la versión derrotista y la triunfalista. A pesar de las diferencias ambas coinciden en la reivindicación de la causa justa de la guerra. Recordemos que tales distinciones fueron enunciadas inicialmente por Martín Kohan, Oscar Blanco y Adriana Imperatore (1994). Otros autores señalan la ironía y la parodia como único modo de representación posible para escapar a la reivindicación. En esa línea se encuentran los trabajos de Carlos Gambero (2007) y Julieta Vitullo (2012). La manera histórica de representación del conflicto en las producciones cinematográficas de nuestro país lo hacen desde la representación realista, en el caso del ficcional, bélico o de posguerra, y el documental. Tales producciones han sido además consideradas como parte integrante del cine de la postdictadura, como se desprende del análisis de Andrea Cuarterolo (2011).

En este trabajo, nos proponemos analizar la serie de cortos que conforman el ciclo “Malvinas 30 miradas. Los cortos de nuestras islas” realizado por el Centro de Producción e Investigación Audiovisual (CePIA) del Ministerio de Cultura de la Nación en 2014. Este ciclo pretende presentar el punto de vista de 30 realizadores, argentinos y latinoamericanos, sobre las Islas. En este caso, abordaremos la perspectiva presente en éstos últimos, centrándonos en particular en tres de ellos: los cortos “Mi mar adentro” de Juan Carlos Valdivia (Bolivia), “Por derecho” de Víctor Arregui (Ecuador) y “Teoría sobre las colonias” de Adrián Caetano (Uruguay).

En términos generales, hipotetizamos, por un lado, que no será posible eludir los marcos discursivos y narrativos previos. Esto se explicitará en cortos como *El retorno* (Luis Alejandro y Andrés Rodríguez, 2013) el cual adhiere al género posbélico y parcialmente a la versión del lamento a través de personaje de Edgardo, un ex combatiente, o en el documental *El retorno de las naves* (Judith Vélez, 2013) que desde una

versión triunfalista reconstruye el apoyo militar secreto brindado por Perú a la Argentina, después de haber fracasado la misión diplomática del presidente del Perú, Fernando Belaunde Terri, y por el entonces Secretario General de la ONU también peruano, Javier Pérez de Cuéllar. En términos particulares, los cortometrajes pueden ser leídos bajo dos posiciones, los que abordan el conflicto haciendo eje en el reclamo por soberanía, pero evocando la guerra (este es el enfoque que nos interesa desarrollar) y los que abordan el conflicto haciendo eje en la guerra, en la mayoría de los casos, sin reivindicarla. Entre los primeros se ubican los films *Teoría sobre las colonias* (Uruguay), *Por derecho* (Ecuador), *Mi mar adentro* (Bolivia). Entre los segundos: *El retorno* (Venezuela), *El retorno de las naves* (Perú), *La Tumba sin nombre* (Paraguay), *Un juego de silencio* (Cuba), *La mano de Dios* (Colombia), *Qué hacemos* (Chile) y *Una tarde en la vida de dos niños kelpers* (Brasil).

Es posible establecer además una relación entre las representaciones y el posicionamiento político del país de origen durante el conflicto. Como sucede en *El retorno de las naves* donde se documenta el apoyo secreto de Perú a la Argentina o en *Qué hacemos*, cuando el personaje femenino seduce a un grupo de aviadores ingleses para proteger a su pareja de nacionalidad argentina, recuperando irónicamente el posicionamiento de apoyo logístico de Chile a Gran Bretaña. Estas aproximaciones y nuevos abordajes no hacen más que manifestar la complejidad que sigue teniendo la temática incluso para las nuevas narrativas.

Representaciones sobre Malvinas

Comenzaré recuperando una observación sobre Malvinas y el cine de Eduardo Russo, investigador, docente y crítico:

Aunque el conflicto de Malvinas fue pre-cinematográfico, e incluso pre-fotográfico, desde la ocupación en 1833 habitó un punto más bien ciego en el imaginario argentino, ilustrado por la iconografía escolar o cuartelera que sólo fue activado brevemente en los años sesenta y en la década de 1970, la carencia de espectáculo lo relegó a la invisibilidad. La guerra lo trastocó todo. Desde la drástica censura de ambas partes durante el estallido, a la evocación luego absorbida por el subgénero bélico “estragos de la guerra”, pareciera que una nueva forma de invisibilidad hubiera afectado a las islas. Como si el fragor del fuego, la carne y la sangre, las maquinaciones del thatcherismo o los dislates de la

dictadura desplazaran hasta hoy la posibilidad de que el cine revelará alguna verdad sobre el anacronismo colonial. Las islas siguen siendo ante todo símbolos, rehenes subsidiarios de otros temas siempre propicios para la denuncia, la propaganda o el revisionismo. (Russo citado por Damián Damore, 2007: 23)

Desde ese todo trastocado, Martín Kohan, Oscar Blanco y Adriana Imperatone (1994) propusieron que las aproximaciones sobre el conflicto se debatían entre dos versiones una triunfalista basada en una tradición nacionalista, divulgativa y escolar y otra derrotista que observaba a los combatientes como chicos, como víctimas de la dictadura cívico militar. Ambas, a pesar de oponerse, coincidían en la causa justa de la guerra y, por ende, se inscribían en una misma lógica, “la lógica del Gran Relato Nacional, es decir, del Gran Relato Argentino” (Vitullo, 2012: 30)

Tanto en el cine como en la literatura estas versiones han encontrado asidero. La primera película sobre el conflicto *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamín, 1984) es también fundacional de la versión del lamento en el cine. Las producciones siguientes continuaron en parte la construcción del veterano como víctima, por ejemplo, en *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988), *El visitante* (Javier Olivera, 1999) y en la reciente *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005). En el campo del documental, en algunos casos, se privilegió, a través del testimonio de los veteranos de la guerra, la versión triunfalista –*El Belgrano, historia de héroes* (Juan Pablo Ruibó, 2007) *Código SUE. Héroes del aire* (Juan Pablo Ruibó, 2008).

A esas versiones hay que sumar las lecturas que se hicieron por parte de grupos politizados de izquierda en el exilio y cuyas posiciones se debatieron entre considerar el conflicto una guerra antiimperialista o una maniobra dictatorial (Jensen, 2007). También se reconocen otros grupos de cuño académico e institucional (historiadores, diplomáticos, politólogos) que reivindicaron la guerra recurriendo a los valores patrióticos e imágenes de nación tradicionalista.

Carlos Gamerro (2007), junto a otros investigadores del tema, ha sostenido que la única manera de escapar de la justificación de la guerra es a través del recurso de la parodia. Desde esta perspectiva, la diferencia narrativa se produce cuando se burla el discurso nacionalista y patriótico, por ejemplo, cuando los soldados son desertores; cuando se evaden construcciones épicas, cuando el enemigo es el hambre, el miedo, la guerra, es decir, cuando la verdadera batalla es por la supervivencia, cuando se fracturan los elementos machistas y patriarcales en las

relaciones homosexuales de los soldados o cuando la Nación queda ligada a los excrementos.

La parodia se presenta por primera vez en la literatura en la novela fundacional de la guerra de Malvinas *Los pichiciegos* (Fogwill, 1982). Esa historia abandona la épica, el heroísmo y enfatiza la farsa de la guerra como rasgo principal. En el caso del cine, los ejemplos que ilustran esta línea de representación son las ficciones *Guarisove. Los olvidados* (Bruno Stagnaro, 1995), *Vamos ganando* (Ramiro Longo, 2000) y el documental *No tan nuestras* (Ramiro Longo, 2005).

El audiovisual que escapa, por razones cronológicas, tanto a las anteriores versiones como a la reivindicación de la causa justa es *Nuestras Islas Malvinas* (1966) de Raymundo Gleizer. La única reivindicación históricamente posible es la soberanía sobre las Islas.

Hasta aquí, una cuestión que nos resulta vital es la diferenciación entre la reivindicación de la causa justa de la guerra y la reivindicación de la causa justa de la soberanía de las islas. Lo que nos interesa entonces es llamar la atención sobre las representaciones audiovisuales desde esta perspectiva. Hipotetizamos que la focalización de la representación en el conflicto armado tiende a justificar la guerra y no la soberanía. Se ha dicho que *Iluminados por el Fuego*, tuvo el acierto de narrar como un hecho central en la trama las torturas recibidas por los soldados en las islas. Sin embargo, la película adhiere a la versión derrotista de la guerra y termina justificando la guerra. A partir de ese film, otras ficciones harán hincapié en esa problemática que demoró en ser tenida en cuenta, incluso por los organismos de Derechos Humanos. Un ejemplo de ello es la miniserie televisiva *Combatientes* (Jerónimo Paz Clemente y Tomás de las Heras, 2013).

Los cambios en la representación sobre el conflicto estuvieron acompañados por una serie de políticas públicas durante las presidencias de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011 y 2011-2015). Entre ellas: La creación del Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur, situado en el Espacio Memoria y Derechos Humanos Ex ESMA, 2014; la creación de la Secretaría de Asuntos Relativos a Malvinas, dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores de la Nación, 2014; la creación de la Comisión Nacional de Ex Combatientes de Malvinas, dependiente del Ministerio del Interior y Transporte de la Nación; la inclusión en el nuevo DNI de la leyenda “Héroes de Malvinas” a los ex combatientes que participaron de la guerra; la inclusión de los ex combatientes en planes especiales de salud de veteranos de guerra, dentro

del PAMI y del Ministerio de Defensa; la desclasificación del Informe Rattenbach y de todos los archivos de la guerra de 1982; la impresión de un nuevo billete de \$50 con el dibujo de nuestras Islas Malvinas y del Gaucho Rivero; la Declaración de Ushuaia. El 25 de febrero de 2012 diputados y senadores de todo el espectro político firmaron la “Declaración de Ushuaia” en Tierra del Fuego, donde se reafirma la soberanía argentina sobre las Malvinas y la convocatoria al diálogo en el cumplimiento de las resoluciones del Comité de Descolonización de las Naciones Unidas.

En ese contexto, desde el 2013 hasta el 2015 se desarrolló el curso virtual titulado “Malvinas y Derechos Humanos: Memoria, Verdad, Justicia y Soberanía” organizado por el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Desde allí se sostuvo una diferencia importante entre la cuestión y la causa Malvinas:

Quando mencionamos la *cuestión Malvinas* nos referimos a todas aquellas razones que sostienen la posición argentina: los hechos históricos, las pruebas jurídicas y las negociaciones diplomáticas que confirman el reclamo indeclinable de soberanía. Cuando hablamos de la *causa Malvinas* ampliamos el tema hacia todas aquellas manifestaciones político-culturales que fueron creando y recreando el tema en nuestra cultura: canciones, libros, actos, homenajes, sitios de memoria, frases, pintadas, etc. Es decir: el modo en que amplios sectores sociales han manifestado sus vínculos con las Islas. (Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, 2015)

Tales precisiones son una guía para las representaciones audiovisuales del *Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur*, entre ellas, *Los viajes náuticos*, *Luis Vernet*, *Gaucho Rivero*, *Línea del Tiempo*, *Arturo Illia*, entre otros, que destacan las razones históricas y jurídicas del reclamo de soberanía desplazando la guerra como marco representacional.

Desde el gobierno Nacional (2003-2015) se afirmó que la cuestión *Malvinas* debía ser entendida en el marco de los nuevos paradigmas de Memoria, Verdad, Justicia, Soberanía y como causa de la Patria Grande:

Entendiendo que la democracia es el único sistema idóneo para afrontar y garantizar un abordaje integral de la cuestión Malvinas, desde una cosmovisión de derechos humanos y soberanía popular. Malvinas en tanto significativo, debe dejar de estar anudada exclusivamente a la metáfora bélica de 1982, como el comienzo de una guerra, y debe por el

contrario, remitir a las grandes causas que hacen a la soberanía de toda América Latina y a las causas que desde tiempos inmemoriales mueven la resistencia de los pueblos nuestroamericanos. (Extraído de “Historia de las Islas Malvinas. Orígenes de la disputa de soberanía”. Módulo 1. Curso virtual Malvinas y Derechos Humanos: Memoria, verdad, justicia y soberanía”)

La cita confirma la idea de Russo que colocábamos al inicio, la que señala que la guerra ha predominado en las múltiples representaciones de Malvinas así como en los reclamos de soberanía. Lo que resta por observar es si esto aparece y cómo en estos cortos. Sin duda, la incorporación de directores de diferentes países de Latinoamérica en el ciclo se enmarca en el intento de cambio de paradigma ya que se concibe la causa Malvinas como una problemática de tipo regional.

Sobre la metáfora en el cine

Como lo ha destacado Lucía Rud (2011), la correspondencia entre la metáfora y la metonimia en el discurso audiovisual es problemática. Una de las razones que aduce la investigadora es en torno a su concepción y tratamiento, esto es, se la entiende en un sentido de referencia explícita. De allí que para Jean Mitri (2002), por ejemplo, en el cine no puede haber metáfora “dada la condición de mostración propia de la imagen cinematográfica, no puede haber sustitución, porque siempre hay una presencia en la representación” (Rud, 2011: 492). Mucho más productivas son las aproximaciones de Christian Metz (2002), Roy Clifton (1983), Lakoff y Johnson (1995) para quienes los tropos son recursos cognitivos más que formales. Desde esa mirada, el trabajo sobre la metáfora se torna fructífero cuando se hace hincapié en la referencia alusiva y oblicua de su significado.

Ana Laura Lusnich (2011) ha indagado en el mismo terreno y propuesto la noción “hermético-metafórica” para caracterizar un conjunto de films realizados entre 1976 y 1983 en Argentina. Esta denominada variante del cine de ficción “se instala en estos años como modelo alternativo y crítico” (Lusnich, 2011: 467). En su estudio, se retoman las diferentes aproximaciones de varios teóricos (entre ellos Lakoff, Johnson, Eco y Le Guern) sobre la metáfora. La idea es constatar que, en definitiva, la metáfora debe ser entendida como un procedimiento cultural que “más allá del plano discursivo, abarcan el saber cultural y el sistema de valores

del grupo social que las genera y emplea” (Lakoff, 1995 citado por Lusnich, 2011: 469).

Lusnich propondrá entonces hacer foco en prácticas y predisposiciones metafóricas en los distintos niveles del relato fílmico. Como resultado, se observarán cómo en algunos films como en *La nona* (Héctor Olivera, 1979) y en *Los enemigos* (Eduardo Calcagno, 1983) se organizan en base a la producción de alegorías y metáforas estructurales con asiento en el sistema de personajes que “de forma cifrada incorporan los signos de la ideología imperante entre 1976 y 1983” (Lusnich, 2011: 472). Algunos, como *El familiar* (Octavio Getino, 1972), asocian las alegorías a las metáforas estructurales en varios niveles del relato y otros se estructuran sobre metáforas orientacionales, otorgando al espacio la capacidad de representar los conflictos narrativos, como en el caso de *La Isla* (Alejandro Doria, 1979), *El hombre del subsuelo* (Nicolás Sarquís, 1981) o *El agujero en la pared* (David Kohon, 1982).

Tanto Lusnich como Rud coinciden en la afirmación de que el recurso a la metáfora, como opción de cierto tipo de cinematografía, tiene como razón de ser la resistencia, la denuncia y la transgresión frente a una ideología fuertemente de censura.

En nuestro caso, el recurso a la metáfora se produce en un contexto socio-histórico y socio-discursivo diferente que coincide, por un lado, con el aniversario de la ocupación a las Islas (1833) y, por otro, con el segundo mandato de la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner (2011-2015). Como hemos visto, desde el discurso oficial se hizo explícito el intento de cambio de paradigma en el abordaje del conflicto. Quizás, la acción discursiva más significativa en este sentido sea la incorporación de la causa bajo la consigna “Malvinas y Derechos Humanos: Memoria, verdad, justicia y soberanía”. Bajo ese paraguas, el uso de la metáfora revelar otras significaciones.

“Teoría sobre las colonias” de Adrián Caetano: Uruguay, el neutral

Relato sobre la metáfora incursionando en la metáfora por sobre el relato naturalista o contemporáneo, esquivando lo discursivo. No es muy difícil encontrar el paralelo entre lo que ocurre y lo que ocurrió: una familia (nosotros como sociedad) quien tiene como protector a un borracho violento (el gobierno en aquel entonces), su mujer y su hijo víctimas desnudas ante la violencia e impotencia de su progenitor. La familia burguesa bien pensante (el imperio cultural de las buenas costumbres) quien, ante tal situación, pareciera poner orden cuando lo que hace es

apropiarse de lo que necesita bajo la apariencia de civilización imperialista. Leerla meramente como una historia de vampiros reafirma esta metáfora: desde nuestra ignorancia despreciamos lo que nos conquista para que, luego, nos conquiste sin miramientos y con la moral y las buenas costumbres de su lado. (Sinopsis)

Este cortometraje es una ficción alegórico realista que no transcurre durante la guerra ni en el espacio de las islas. Se narra la historia de dos familias cuyo vínculo se establece por relación contractual (una parte es inquilina de la otra) y por contigüidad espacial (las casas se ubican una enfrente de la otra). A raíz de esa cercanía, surgirá el conflicto, ya que la esposa y el marido de la “familia burguesa” observarán, desde su ventana, las continuas palizas que el padre profiere a la mujer y los maltratos de la madre con su hijo. La metáfora se organiza en relación a los personajes y la estructura narrativa. El título no es alusivo al conflicto en sí pero es una referencia para pensar sobre los argumentos que pondrá en circulación el relato.

Con respecto al uso de la metáfora en la representación del conflicto, Rosana Guber ha indagado concretamente en la metáfora familiar para explicar la relación que se planteó al finalizar el conflicto.

(...) había un matrimonio roto en un hogar destruido, la nación. Los civiles, entonces, parecían dirigirse al estado como si se tratara de un padre irresponsable a quien deben recordársele sus deberes paternos. Dado que, desde esta lógica, las familias civiles habían ofrecido sus propios hijos a la “familia” militar en las Islas y luego el máximo padre militar, el presidente General, era echado por ineptitud y alcoholismo, el estado no podía ostentar ninguna autoridad moral ni frente a los civiles ni frente a sus “hijos”. (Guber citado en Vázquez: 2004, 222.)

En el relato se alude a los países en conflicto como familias: la “familia argentina” y la “familia inglesa”. La focalización es sobre la “familia inglesa”. Esta última se compone de madre, padre (Francisco) e hijo (Jonathan). Son de buen pasar económico, el padre trabaja en una empresa, la madre es ama de casa. Entre sus miembros se produce una relación filial armónica, aunque vulnerable por la enfermedad de su hijo que debe recibir regularmente transfusiones de sangre. La “familia argentina” también es heteroparental. Se compone de padre (Raúl), alcohólico, violento; de madre, ama de casa y sumisa. Ella reproduce la violencia de su pareja en su hijo (Ernesto) quien trata de escapar de las escenas de violencia. La situación agravante es el desempleo del padre. La

violencia del padre llega al grado de la sospecha de su paternidad. Como en *El retorno* (Andrés y Luis Alejandro Rodríguez, 2013) surge el tema de la paternidad asociado al conflicto. Julieta Vitullo afirma al respecto de la guerra y el filicidio:

Si sólo la madre puede guardar certeza sobre la identidad del “varón o macho” que con ella “ha engendrado” a su progenie (o más bien habría que decir, si la identidad de la madre es la única certeza posible), al padre sólo le resta mandar a morir a esos hijos porque lo acecha la duda sobre su paternidad. (Vitullo, 2012:103)

Desde esta perspectiva, la alegoría superpone el relato familiar, con los relatos sobre la guerra y la construcción de la identidad nacional. Se revitaliza la paranoia del hijo bastardo, ligado con la posesión dudosa de las islas (Ernesto) a la patria (padre). Para Vitullo, esto encuentra su máxima expresión en la obsesiva repetición de una identidad problemática “Las Malvinas son argentinas”.

Otro aspecto que aparece en el cortometraje y como sucede en la mayoría de las ficciones sobre Malvinas, las mujeres son madres o esposas. En *Teoría sobre las colonias*, los personajes femeninos no tienen nombres, sino que se representan por sus roles sociales.

Aunque en un primer momento el conflicto parece centrarse en la violencia familiar y el intento de ayuda, por todos los medios de la familia burguesa, el final develará fines no tan altruistas. La “familia inglesa” terminará denunciado a los padres de la “familia argentina” quienes serán detenidos. Los primeros aprovecharán esa situación para apropiarse de Ernesto y utilizarlo en las transfusiones de sangre de su hijo Jonathan. El desenlace recuerda el doble estándar del gobierno inglés en la resolución del conflicto. Recordemos que primero se justificó el avance bélico en el argumento democrático, era una guerra de una democracia contra una dictadura, aunque inmediatamente se supo del apoyo recibido por EE. UU –implicado en todos los golpes de Estado y en todas las dictaduras latinoamericanas– y por la dictadura de Augusto Pinochet en Chile. Incluso, una vez terminada la guerra, el gobierno de Inglaterra reveló un interés estratégico militar y en los recursos naturales de las Islas

Hasta acá la alegoría parece referir a las posiciones de Argentina e Inglaterra. Sin embargo, antes de que culmine el relato, aparece una placa que dice:

El avance del imperialismo en la guerra es la imposición de economías progresistas foráneas que la clase media adopta, a tal punto de ser funcionales cual colonia que ve elegir su destino.

A partir de este texto, el corto propondrá además pensar el conflicto en términos de divisiones internas y adjudicará al sujeto histórico “clase media” el avance imperialista y, en consecuencia, el surgimiento de las colonias. En el marco del ciclo, el corto hace eco del argumento antiimperialista esgrimido por ciertos sectores de la izquierda en el exilio que leyeron el conflicto como una guerra contra el imperialismo.

“Por derecho” de Víctor Arregui: Ecuador, el apoyo diplomático

Un modesto estudio de abogados recibe de una extranjera misteriosa, cuya procedencia parece ser estadounidense, un encargo algo ambiguo sobre unas propiedades. A uno de los socios le llama la atención lo poco claro del caso y decide tomarse un tiempo para investigarlo. Finalmente descubre que se trata de una maniobra de usurpación de lo que, según la ley, era pertenencia de una familia argentina. La misteriosa extranjera no era norteamericana sino inglesa y sus intenciones y objetivos reproducen a menor escala las ambiciones colonialistas con que nos fueron arrebatadas nuestras Malvinas. (Sinopsis)

Desde su puesta en escena, el cortometraje está plagado de simbología argentina (la música extradiegética elegida es el tango, los personajes toman mate y son sexistas, en la oficina hay un poster del Che Guevara) y otro tanto vinculado con las Malvinas, (recortes del diario de Maradona en el mundial del 86 y un mapa de las Islas. Además, en el transcurso del conflicto se produce un amistoso entre las selecciones de Argentina e Inglaterra).

El cortometraje propone una comparación entre dos cuestiones legales: el caso doméstico de Doña Matilde y la soberanía de las Islas Malvinas. La alegoría se establece en base a los personajes: dos abogados argentinos, la señorita Margaret o Margarita de nacionalidad inglesa, la mujer de hierro (multinacional inglesa), los testaferros de la mujer de hierro, el hermano militar y Doña Matilde.

El relato cuenta la historia de dos abogados que son consultados por Margaret (intermediaria de la señora de hierro) para atender un caso de usurpación de casas. Uno de los abogados visita a la parte acusada representado en el personaje de Doña Matilde. La mujer cuenta que las casas fueron construidas por el padre en terrenos pertenecientes a su

familia por más de 100 años. Pero uno de sus hermanos “militar y ambicioso” perdió todos los bienes de la familia. Por esta razón, y desde hace 20 años, el hermano decidió arrendar una de las casas a “una mujer muy extraña, rara, fría, parece de hierro”. Con el tiempo los propietarios fueron cambiando e intentaron apropiarse de la casa. Unos testaferros quedaron allí mientras su hermano partió a Miami, luego de la dictadura cívico militar. Esto revela que en realidad los verdaderos usurpadores son Margaret y su representada. El abogado luego de comprobar la pertenencia de los terrenos a Matilde, por derecho y por herencia, vuelve al estudio jurídico y sostiene la siguiente conversación con su colega:

- ¿Las Malvinas son argentinas?

-Por supuesto que son argentinas, ¿qué te pasa?

-Y ¿por qué son argentinas?

-Por derecho, por herencia, porque es nuestro suelo, por estos...estos...estos ingleses colonialistas que compran los árbitros.

Nuevamente aparece la metáfora familiar, en este caso, para representar la República Argentina. En este caso, la familia está compuesta por hermanos buenos (Matilde) y malos (hermano militar) que en un error llevado a cabo por la parte ambiciosa (la venta de la mayoría de los terrenos) quedan sujetos a una situación de usurpación externa.

El cortometraje despliega una serie de estrategias didácticas que lo vuelven pedagógico, particularmente dos, presenta el caso Matilde para establecer una comparación con la cuestión Malvinas y se hace uso de preguntas sobre las islas que buscan introducir definiciones sobre la soberanía. A pesar de los argumentos jurídicos que el film despliega, los abogados, sobre todo el más adulto, se muestra en varias oportunidades con rasgos, por momentos, irracionales, por ejemplo, cuando hace uso de argumentos antiimperialistas para explicar la injusta sanción del penal que hace perder a la selección argentina en el amistoso con Inglaterra. El fútbol aparece como un elemento característico de rivalidad con el que el conflicto busca hacer catarsis. Esto sucederá sobre todo en *La Mano de Dios* (Rodrigo Triana, 2013) del mismo ciclo.

“Mi mar adentro” de Juan Carlos Valdivia: Bolivia, el apoyo a Argentina

Mientras sobre un pontón de la Fuerza Naval Boliviana es izada por manos militares la bandera de Bolivia, un nadador civil es preparado de

manera ritual para internarse desnudo en las aguas del Titicaca para atravesarlas rumbo a la Isla del Sol. Este cortometraje es el registro de un acto poético que pone en relación una herida profunda de Bolivia por su negada salida al mar con un conflicto bélico todavía vivo en la memoria de los argentinos. (Sinopsis)

En este caso, la metáfora se sostiene en la misma estructura narrativa. Un hombre después de ser ungido con barro en un ritual originario, cruza a nado el lago Titicaca y llega a costas argentinas. Esto se comprueba en los cambios de banderas, primero flamea la bandera boliviana y un grupo de soldados canta el himno de esa nación, luego aparece un barco con la bandera argentina, y, a medida que cambia el paisaje (aparece el mar y un lobo marino) se comienza a escuchar el himno nacional argentino.

Casi al final del relato aparece una placa que dice “Viva la memoria de nuestros actos, de nuestras decisiones y de nuestros anhelos”. A continuación, se muestra una corona fúnebre con una faja donde se lee “Eternamente héroes”.

Así como en el cortometraje anterior aparecía una serie de simbología vinculada con la cultura argentina y el conflicto de Malvinas, en este se despliegan una serie de símbolos patrios correspondientes con Bolivia y Argentina. El relato pretende unir metafóricamente dos reclamos históricos: el de Bolivia y su salida al mar que tiene como telón de fondo la guerra del pacífico (1879-1883) entre Chile y Bolivia y el reclamo por la soberanía de las islas que tiene como trasfondo la guerra de Malvinas (1982). La guerra es un elemento latente de la representación. El cortometraje apela a la memoria histórica y a la validez de los reclamos.

Consideraciones finales

La participación de distintos países latinoamericanos en la representación sobre el conflicto de Malvinas es ya un signo de época. No menos importante es el lugar que ocupa el cine en ese contexto de lucha por la modificación de ciertas realidades y sus discursos. Los cortometrajes analizados al alejarse del escenario de la guerra, al proponer otro tipo de personaje diferente del soldado o conscripto, al parodiar cierta idiosincrasia argentina y eludir el género bélico resisten, en buena medida, los argumentos fílmicos que (por derecha o por izquierda) reivindicaron la guerra.

La mirada latinoamericana expone, además de los argumentos sobre la soberanía, la memoria y la guerra, una visión particular sobre las

tensiones del “ser argentino” que puede ser pensado a partir de la oposición validez del reclamo vs irracionalidad de su resolución.

En cuanto a los relatos, *Teoría sobre las colonias* y *Por derecho* proponen establecer comparaciones alegóricas de tipo domésticas para explicar por qué las Malvinas son argentinas. *Mi mar adentro* pone en relación dos causas para dar cuenta de la legitimidad de los reclamos. La guerra es un aspecto latente de la representación. En este sentido, en las historias existen indicios que rememoran la guerra y el conflicto, por metáfora, en la rivalidad argentina-Inglaterra en *Por Derecho* y, por metonimia, en la corona fúnebre en *Mi mar adentro*. Cuando la guerra lo ha cooptado todo, la sustitución juega un rol fundamental en el cambio de paradigma al colaborar en la representación antibélica del conflicto y al hacer foco en los argumentos históricos y jurídicos sobre la soberanía.

Bibliografía

CARESANI, Luciana (2014), “Representación y memoria en las imágenes de archivo del cine argentino sobre la guerra de Malvinas” en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Número 10, Buenos Aires.

CUARTEROLO, Andrea (2011), “La memoria en tres tiempos. Revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983-1989)” en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (editores) *Una historia del cine político y social en la Argentina (1969-2009)*, Editorial Nueva Librería, Buenos Aires.

DAMORE, Damián (2007), “El cine y las Malvinas: ¿una causa pendiente?” en *Revista Ñ. Edición especial a 25 años de la Guerra de Malvinas*, número 183, Buenos Aires.

FONDEBRIDER, Jorge (2007), “Malvinas, ficción y realidad” en *Revista Ñ. Edición especial a 25 años de la Guerra de Malvinas*, número 183, Buenos Aires.

GAMERRO, Carlos (2007) “¿Cómo nos ven los académicos ingleses? en *Revista Ñ. Edición especial a 25 años de la Guerra de Malvinas*, número 183, Buenos Aires.

GAMERRO, Carlos (2007) “Islas de mierda, llenas de pingüinos” en *Revista Ñ. Edición especial a 25 años de la Guerra de Malvinas*, número 183, Buenos Aires.

JENSEN, Silvina (2007) “¿Guerra antiimperialista o maniobra dictatorial?” en *Revista Puentes*, Número 20, Buenos Aires.

KOHAN Martín, BLANCO Oscar, IMPERATONE Adriana (1993-1994). "Transhumantes de neblina, no las hemos de encontrar. De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas" artículo publicado en *Espacios de crítica y producción*, número 13, Buenos Aires.

LORENZ, Federico (2006), *Las guerras por Malvinas 1982-2012*, Edhasa, Buenos Aires.

LORENZ, Federico (2007), "La necesidad de Malvinas" en Revista *Puentes*, número 20, Buenos Aires.

LORENZ, Federico (2012), "Hay más cuadros que bajar" en *Le Monde Diplomatique. Dossier a 30 años de la guerra de Malvinas*, Edición 153, Buenos Aires.

LUSNICH, Ana Laura (2011), "Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983" en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (editores) *Una historia del cine político y social en la Argentina (1969-2009)*, Nueva Librería, Buenos Aires.

MINISTERIO DE JUSTICIA Y DERECHOS HUMANOS (2015), "Historia de las Islas Malvinas. Orígenes de la disputa de la soberanía", "Malvinas: Razones e intereses de la usurpación en el marco de los Derechos Humanos" y "Malvinas en perspectiva histórica: Memoria, verdad, justicia y soberanía", en Curso virtual *Malvinas y Derechos Humanos: Memoria, verdad justicia y soberanía* organizado por el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, la Escuela de Derechos Humanos, Secretaría de Derechos Humanos y el Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur. 2013-2015, Buenos Aires.

PAVÓN, Héctor (2007), "Un debate inconcluso y permanente" en *Revista Ñ. Edición especial a 25 años de la Guerra de Malvinas*, Número 183, Buenos Aires.

RUD, Lucía (2011) "Sentidos desplazados. Metáforas, metonimias y alegorías en el cine de la postdictadura" en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (editores) *Una historia del cine político y social en la Argentina (1969-2009)*, Nueva Librería, Buenos Aires.

SALVATORI, Samanta (2007), "Malvinas en la mira del cine" en Revista *Puentes*. número 20, Buenos Aires.

VÁZQUEZ, Juan Cruz (2004), "De chicos a veteranos. Memorias argentinas de la guerra de Malvinas de Rosana Guber", reseña en *Revista Sociedad Argentina de Análisis Político (SAAP)*, Vol. 2, N° 1, Buenos Aires.

VITULLO, Julieta (2012), *Islas Imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*, El corregidor, Buenos Aires.

Filmografía

- Nuestras Islas Malvinas* (Raymundo Gleizer, 1966)
El familiar (Octavio Gettino, 1972)
La Isla (Alejandro Doria, 1979)
La nona (Héctor Olivera, 1979)
El hombre del subsuelo (Nicolas Sarquís, 1981)
El agujero en la pared (David Kohón, 1982)
Los enemigos (Eduardo Calcagno, 1983)
Los chicos de la guerra (Bebe Kamín, 1984)
La deuda interna (Miguel Pereira, 1988)
Guarisove. Los olvidados (Bruno Stagnaro, 1995)
El visitante (Javier Olivera, 1999)
Vamos ganando (Ramiro Longo, 2000)
Iluminados por el fuego (Tristán Bauer, 2005)
No tan Nuestras (Ramiro Longo, 2005)
Belgrano, historia de héroes (Juan Pablo Ruibó, 2007)
Código SUE. Héroes del aire (Juan Pablo Ruibó, 2008)
Combatientes (Jerónimo Paz Clemente y Tomás de la Heras, 2013)
Ciclo Malvinas 30 Miradas. Los cortos de nuestras islas
Teoría sobre las colonias (Adrián Caetano, Uruguay, 2013)
El retorno (Luis Alejandro y Andrés Rodríguez, Venezuela, 2013)
El retorno de las naves (Judith Vélez, Perú, 2013)
La tumba sin nombre (Arnaldo André, Paraguay, 2013)
Por derecho (Víctor Arregui, Ecuador, 2013)
Un juego del silencio (Rolando Almirante, Cuba, 2013))
La mano de Dios (Rodrigo de Triana, Colombia, 2013)
Qué hacemos (Alex Bowen, Chile, 2013)
Una tarde en la vida de dos niños kelpers (Flavio Tambellini, Brasil, 2013)
Mi mar adentro (Juan Carlos Valdivia, Bolivia, 2013)

Verónica López

Es Perito Fotógrafa por la Escuela Provincial Lino Enea Spilimbergo, Licenciada en Comunicación Social, Profesora Universitaria en Comunicación Social y Doctora en Semiótica, estos tres últimos por la Universidad Nacional de Córdoba.

MEMORIAS EN EL PRESENTE

Memorias del presente, recuerdos de actualidad. Tiempo, imágenes y jóvenes narradores

Tamara Liponetzky⁶²

Jóvenes, memoria y generaciones

La manera en que una sociedad construye su pasado influye en el presente, pues es allí donde la memoria se produce como práctica y como representación. Desde el presente, los grupos y los individuos se encargan de dotar de sentido a lo acontecido y de cumplir con el mandato de la transmisión. Quienes piensan que la memoria se relaciona sólo con el pasado se equivocan, pues es en el presente donde se actualizan los recuerdos, donde se ponen en común con otros, con un grupo, con una comunidad en un tiempo y espacio determinado. Desde el presente, y teñido por lo que acontece aquí y ahora, seleccionamos nuestros recuerdos y construimos una memoria sobre un acontecimiento que necesariamente dialoga con lo que hoy nos pasa.

En este sentido, la narración se constituye en el modo de tras/pasar el legado de una generación a la siguiente, como un puente entre los que están y los que llegan. Reconocer a los jóvenes como enunciadores de la memoria permite anudar la temporalidad de sus vidas a ese “gran tiempo” que muchas veces los interpela desde el pasado, los proyecta hacia el futuro, pero desconoce la dimensión singular de su contemporaneidad.

Para Leonor Arfuch, imagen y narración se unen, de modo indisociable, en todo intento –y, por ende, en toda política– de transmisión de la memoria. Tanto por la dimensión icónica de la palabra, que hace de todo relato una pantalla proyectiva de nuestra imaginación –imaginación no menos verdadera que la que atestiguan las imágenes– como por el

⁶²El siguiente trabajo forma parte de una tesis en el doctorado en Comunicación Social en curso y aquí se presentará una parte del corpus analizado. Para la elaboración de la tesis cuento con una beca secyot UNC.

carácter narrativo de la imagen, aunque ésta requiera a menudo de la vecindad de la palabra. (Arfuch, 2012: 402)

En este trabajo nos proponemos analizar algunas imágenes de dos videos producidos en el marco del Programa “Jóvenes y Memoria. Recordamos para el Futuro”. Este programa se implementa desde el año 2011, en el Espacio para la Memoria y la Promoción de los Derechos Humanos “Campo de la Ribera” y fue creado por la Comisión Provincial por la Memoria de la Plata⁶³. Nos interesa aquí reflexionar sobre la narración de la memoria, las temporalidades presentes y las imágenes propuestas por éstos jóvenes a la hora de hablar en sus escuelas o desde sus escuelas sobre el pasado.

La narración de la memoria se empeña en hacer presente lo ausente, en reponer el discurso, el contexto en el cual aquello fue posible. Para Arfuch, allí se juega lo más importante que es una huella afectiva que queda como su impronta originaria, la afección de esa imagen es lo que se trae con más fuerza.

Es interesante retomar la categoría de *generación* como condición de producción, al decir de Verón (1987), de las memorias puestas en juego. Si la *generación* es un lugar de memoria, hemos de ver qué caracteriza a las *generaciones* para hacer memoria de un modo diferente a otras. Esta operación seleccionará, jerarquizará, olvidará algunas cosas en desmedro de otras.

El carácter flexible de la idea de *generación* no es aplicable a un orden biologista estricto, sino a colectivos que participan de la transmisión de legados y herencias. Para Pablo Vommaro, al hablar de generación nos desplazamos tanto de los planteos que proponen a los jóvenes solo como un grupo etario definido por criterios biológicos como de la concepción de la juventud en tanto tiempo de espera. (2015)

Adoptamos una perspectiva compartida con numerosos autores contemporáneos que plantean a la juventud como una noción dinámica, sociohistórica y culturalmente construida que es siempre situada y relacional. (Margulis, Feixa,) La generación no puede ser considerada una mera cohorte, lo que la configura no es solo compartir la fecha de nacimiento sino un vínculo generacional que puede establecerse en torno

⁶³Ver Liponetzky (2014) *Generaciones y prácticas discursivas en el proyecto Jóvenes y Memoria en Córdoba* en Sujetos emergentes y prácticas culturales: experiencias y debates contemporáneos, Ammann Ana Beatriz (comp), Ferreyra Editor, Córdoba.

a experiencias, problemas en común y que en general se vivencian en la juventud. Se trata de una experiencia común, colectiva. Una configuración histórica y situada.

Pensamos que la categoría de cronotopía cultural tal como la plantea Arán (2015), referida a “emplazamientos públicos que se reconfiguran simbólicamente como lugares sociales por la intervención de grupos que los convierten en espacios identitarios. Son lugares simbólicos de enunciación, generadores de relatos incesantes” (2015:21) será una categoría que nos permitirá observar distintos aspectos discursivos y “motivos” identitarios en los textos que analizamos. De este modo, analizamos como las manifestaciones espacio temporales de sentido están inmersas en un contexto en el que la mediatización y las transformaciones de la discursividad social no pueden dejarse de lado. Especialmente los jóvenes conforman un colectivo con una particular relación con los dispositivos tecnológicos que debe ser mirada con atención a sus apropiaciones y usos.

Nuestra hipótesis de trabajo gira en torno a los modos en que las diversas cronotopías culturales de los jóvenes que participan en el programa permean sus discursos y también como los jóvenes participantes a través de sus textos se diferencian de los discursos hegemónicos y adultos sobre la memoria en general y sobre el pasado reciente en nuestro país. En tal condición, estas memorias vehiculizan modos de la doxa, pasiones e imaginarios políticos, sociales y éticos que activan y modifican la experiencia de la materia colectiva.

Analizaremos ciertas configuraciones territoriales, asumiendo que la pertenencia territorial se constituye como una marca esencial en las construcciones identitarias. Especialmente en los jóvenes, esta dimensión contribuye a permear sus prácticas comunicativas. La memoria no permanece ajena a esta configuración, como no se puede hacer memoria más que desde el presente, tampoco se puede hacer memoria de otro lado que no sea desde el propio lugar en que uno habita. Esto entraña cierta mirada de los otros sobre el propio espacio y que en el caso de La Ribera tiene que ver con la segregación, la marginación, la discriminación, la represión estatal.

El territorio, entendido de una manera más amplia, puede operar como una categoría desde la cual los sujetos se posicionan para decir. Los territorios diversos, así como las identidades, se analizan en los discursos como condiciones de producción, al decir de Verón (1987), que anclan a un lugar-espacio de pertenencia y que conforman un lugar del decir muy

importante. En este caso la escuela, como espacio de pertenencia y la localización de la escuela en un barrio, en una zona, ha operado muy fuertemente en las producciones de los jóvenes.

Comprender al “sujeto joven” como un cronotopo implica que no se puede separar su existir sin tener en cuenta su tiempo y su espacio. En este sentido Alvarado, Martínez y Muñoz (2009) remarcan la “capacidad constructora de espacios vitales de los jóvenes” (Alvarado, Martínez Muñoz, 2009, p 98) Estos autores retoman la clásica categoría de M. Bajtín (1981) para pensar a los jóvenes irremediamente unidos a su presente y su lugar. Ese podría ser el rasgo constitutivo de la generación.

Programa Jóvenes y Memoria en el Campo de la Ribera

Los antecedentes de este programa se remontan al año 2002, pero es en el 2011 cuando la ciudad de Córdoba se suma al proyecto por medio de la gestión y coordinación general del Espacio para la Memoria Campo de la Ribera.

Se trata de un territorio configurado por barrios en los que la segregación residencial socioeconómica genera tensas desigualdades y promueve estrategias de sobrevivencia que se multiplican y tienen sólo la visibilidad frecuentemente cronicada por la prensa urbana cuando la *primicia* irrumpe en la particular y reiterada conjunción *jóvenes/violencia*. Así como dijimos que la memoria se hace desde un tiempo, también se recuerda desde un espacio determinado y ese espacio está cargado de significaciones que vienen del pasado y que continúan impactando fuertemente sobre la subjetividad de los sujetos que habitan estos espacios.

Reflexionaremos sobre los diversos modos de agenciamiento (territorial, político, discursivo) en torno al espacio Campo de la Ribera. Este lugar, conforma un espacio de significaciones muy particular que no solo refiere a lo que allí sucedió en el pasado, en la década del '70, sino que remite también a un cúmulo de situaciones que conforman un presente muy complejo que se constituye en un escenario para las producciones discursivas de los alumnos participantes del programa. Este agenciamiento, político, discursivo, identitario se produce no solo en los productos de los alumnos pertenecientes a las escuelas de la zona, sino que también permea al resto de las producciones pues es desde allí que se convoca a pensar a los alumnos y el sitio de la memoria como sede del programa imprime una lógica, una mirada que se extiende hacia el resto

de los trabajos. Es así también que aquí podemos analizar el rol del Estado como regulador de ciertos espacios, que si bien –al decir de Gómez Montañez y Delgado Mahecha –no es el único que interviene en el territorio, sus intervenciones formatean y contribuyen a fijar cierta estigmatización y segregación territorial que, o bien se refrenda desde los sujetos o se intenta resistir. Tal es el caso de la zona donde se encuentra situado el sitio de memoria campo de la Ribera que ha sido declarada como “zona roja” por parte del gobierno provincial. Este rotulamiento, impacta objetivamente en las condiciones de vida de los habitantes de este barrio y de otros, pero también determina subjetivamente a los jóvenes del barrio en nuestro caso, que se sienten discriminados por vivir en esa zona.

El programa “Jóvenes y Memoria”

Este programa con sede en el Campo de la Ribera, convoca a las escuelas para realizar un trabajo de investigación sobre el pasado reciente de la comunidad en la que se desenvuelven y forman parte. La consigna es que sean los jóvenes los encargados de definir el tema de la investigación. Se propone la creación de un producto que puede tomar diferentes formatos (cortos o documentales en soporte audiovisual o radial, murales, danzas, muestras fotográficas, obras de teatro etc.) en el que se expongan los resultados de la investigación.

El objetivo principal del proyecto es abrir un espacio donde producir nuevos relatos a través del diálogo intergeneracional, ofreciendo a los jóvenes, herramientas de interpretación y de análisis del pasado y del presente, confiando en que sean ellos mismo los que elaboren nuevos relatos atravesados por los significados de su experiencia. Este proyecto, que comenzó en el país en un período donde el Estado participó activamente, como garante institucional de la memoria del pasado reciente, constituyéndose como actor y promoviendo espacios para la reflexión, la acción y la transmisión. Lamentablemente, estas políticas públicas no se han sostenido en el tiempo y ciertos aspectos del programa carecen en la actualidad del financiamiento que garantiza su ejecución.

Análisis de los videos. Algunas características en común y otras no tanto

Los dos videos han sido producidos en 2012, en diferentes establecimientos educativos de Córdoba, con la particularidad de que las dos escuelas se encuentran cercanas geográficamente a dos ex centros clandestinos de detención tortura y exterminio como son La Perla y Campo de la Ribera. Esto configura un espacio de reflexión en común, pues en las cercanías de estos sitios se detecta que la temática sobre la memoria y la dictadura está más presente que en otras zonas donde se han abordado otros trabajos.

Geográficamente, las zonas donde se producen los videos son muy diferentes. El primero de ellos, el de la Escuela "Ipet N° 67" se sitúa en la localidad de Malagueño, a 20 km de la ciudad de Córdoba, pero a solo 4 km del ex CCDTYE La Perla. Desde ese pequeño lugar, con 20.000 habitantes, distante de la gran ciudad y con sus particularidades es que los alumnos comienzan a reflexionar y titulan a su video "aquí no pasó nada" refiriendo a los primeros testimonios recabados de los vecinos del lugar.

Por otra parte, el video de los alumnos del "Florencio Escardó" en la zona de la Bajada, seccional quinta de la Ciudad de Córdoba capital está enmarcado en un contexto más urbano, cercano al centro de la ciudad, pero muy marginal en cuanto a servicios básicos como agua, gas, luz, transporte, salud, seguridad, iluminación, etc. Esta zona, si bien está muy cercana al centro, tiene históricos problemas de abandono estatal y discriminación. La clasificación de esos barrios del oeste de Córdoba como "zona roja" por parte del estado provincial y como "política de seguridad y lucha contra el narcotráfico" ha contribuido a sellar un estereotipo acerca de los habitantes de la zona muy complejo y difícil de erradicar. En este sentido, si bien las dos escuelas están distantes entre sí y en contextos diferentes comparten cierta lejanía no solo en términos geográficos sino también en cuanto al acceso a bienes y servicios a los que acceden algunos "otros" habitantes de la ciudad. Hablamos aquí de segregación territorial para decir que creemos que la construcción del "joven peligroso" y de su "hábitat" en el discurso público, contribuye a la constitución de espacios geográficos diferenciados como parte de un proceso de segregación espacial/social, agudizada en Córdoba el Código de Faltas (Ley N° 8431) y la arbitrariedad que posibilita al accionar policial respecto de la detención de los jóvenes y el tratamiento mediático de estos temas, que cruzan la

percepción cotidiana, modelizan imaginarios y aportan a la construcción de identidades juveniles.

Las temáticas y las imágenes propuestas

Los dos textos abordan temáticas diferentes, aunque vinculadas. En el texto de los alumnos de Malagueño, se aborda lo ocurrido en la época de la dictadura en el pueblo y en zonas aledañas a través del relato de vecinos, docentes, preceptores, protagonistas del tema y otros meros espectadores. Hay una clara distinción entre el ahora y el pasado, este es relatado a través de fotografías en color sepia en tanto el presente se narra con entrevistas y fotografías en color que ilustran la actualidad de los lugares de los relatos de los entrevistados. Los jóvenes se muestran protagonistas y relatores, ellos son los que arman el collage con los testimonios y anudan una narración cronotopicamente situada, aquí y ahora en Malagueño los vecinos dicen que “aquí no pasaba nada” y ellos se constituyen como: “el primer grupo que cuenta lo que paso acá “algo así como tomar la posta y decidir contar y derribar el silencio”.

En cuanto al texto de “La Bajada” la temática no aborda específicamente la memoria pero está presente en el relato de las vivencias de los vecinos de la zona la permanente alusión a la muerte y el terror encarnados en el EX CCDTYE que luego fue sede de la escuela donde ellos cursan⁶⁴, pero también en los cementerios que se encuentran en la zona donde se encontraron enterramientos y fosas clandestinas.

Este video comienza con un zoom que va desde el “espacio exterior”, planeta tierra y desde allí se va achicando la imagen hasta llegar a la zona de la bajada con una música de cuarteto que nos referencia a la zona, pero también a la ciudad de Córdoba. Se muestran imágenes a modo de video clip de la zona de la bajada que incluyen los cementerios, las calles de tierra en mal estado, perros callejeros, motos circulando, luego se muestra una placa donde se informa que los entrevistados eligieron, por diversos motivos, mantener sus identidades en el anonimato por lo cual las entrevistas que se incluyen, están todas tomadas con planos cortados donde no puede verse las caras.

⁶⁴El Centro de Educación Primaria “Canonigo Piñero y la secundaria “Florencio Escardó” funcionaron durante casi diez años en donde fue el Centro Clandestino de Detención Tortura y Exterminio de la Ribera. En 2009 se trasladó la escuela a un edificio nuevo en un terreno colindante al ahora Espacio para la memoria

Lo primero que preguntan los enunciadores puestos a entrevistar es “qué es la bajada” y las respuestas que obtienen, es que es un barrio marginal y abandonado por todos. Los mismos entrevistados opinan que la ausencia de intervención estatal hace de este barrio un lugar “abandonado y discriminado” donde los servicios no llegan, la seguridad no existe y la policía teme entrar.

Ante la pregunta de “que tiene de bueno vivir allí, los entrevistados responden que lo bueno es que hay mucha gente que está tratando de salir de la situación, que quiere cambiar, que trabaja. Es un barrio donde hay mucha gente que quiere dar una mano a los otros.

Para estos jóvenes, hacer memoria desde el presente, es mostrar como ayer y hoy las desigualdades atraviesan sus vidas. El relato sobre el pasado no puede más que estar formateado por la actualidad.

A modo de conclusión

La categoría misma de lo juvenil es una construcción discursiva social, cultural e histórica y es, a la vez, una clasificación que habilita operaciones de regulación, normalización y ordenamiento de los sujetos. Los procesos de subjetivación generacionales deben comprenderse como emergentes de los procesos históricos antes que como una característica inherente a la condición juvenil. Como categoría solo pueden cobrar significado cuando pueden enmarcarse en el tiempo y en el espacio, es decir en un contexto histórico particular.

El espacio, el territorio opera como una condición de producción muy fuerte que es asumida por parte de los enunciadores como *el lugar del decir*. Tal es el caso del video de “La Bajada” que comienza con una vista del planeta tierra que se va achicando con un zoom in hasta el punto de mostrar su barrio, sus calles, su esquina y a ellos mismos. En los casos analizados la cercanía de los ex centros clandestinos de represión tortura y exterminio impone una mirada que los jóvenes enunciadores no ignoran “estamos cerca de la perla, a tan solo 4 km y aquí dicen los vecinos que no pasaba nada “. La pregunta, la crítica a los adultos está presente en los trabajos, como un modo de interpelar a las generaciones precedentes. La generación en este punto se constituye como un lugar de pregunta.

Algunas escenas que estos videos presentan, nos refieren a una relación intrínseca entre memoria e imágenes, y son de una potencialidad enorme al iluminar zonas dormidas, reprimidas, agazapadas que pueden salir a la luz y pensar, como dice Arfuch, ¿qué es lo que trae con más fuerza

el recuerdo? ¿La imagen de la cosa ausente, o la afección presente? El hecho de vincular con imágenes el pasado y el presente de Malagueño o las imágenes del barrio donde está el campo de la Ribera hoy, hablan de un trabajo activo, colectivo, esforzado de la rememoración que intenta rescatar la dimensión icónica de las imágenes y su capacidad de aunar una imagen acústica como lo definiera Saussure, con un concepto que es potencialmente una imagen (Arfuch, 2012: 401). La idea de transmisión – que tiene en el campo educativo una valencia singular– evoca una intencionalidad, una tensión hacia el otro, el destinatario, que pone en juego el movimiento dialógico del discurso, en su más amplia acepción.

El tiempo es una materia maleable que los jóvenes manejan y modifican en el relato: regresan al pasado con las fotografías pero, a través del testimonio de los adultos, la cotidianeidad, el hoy, se filtra a la hora de contar. La memoria se cuele en la secuencia temporal que hilvanan de modo que hable de ellos y no sólo de la experiencia traumática de los adultos.

Hay también una crítica a lo que desde diferentes modos se ha decidido olvidar, ante los olvidos de los adultos, los jóvenes se presentan obligados a desenterrar esos pasados. Lo que una sociedad decide olvidar habla también de la memoria. En este aspecto, es paradigmático el caso del Campo de la Ribera, otrora cárcel y luego escuela. Así también el título del trabajo de los alumnos de la localidad de Malagueño que retoma una frase muchas veces dicha en ese y en este tiempo “aquí no ha pasado nada”.

Estos jóvenes se proponen armar un relato significativo de lo que pasó en la época de la dictadura, pero en el presente del barrio, aquí y ahora. Y ese es el ejercicio, una táctica de resistencia al mundo adulto que impone su mirada, sus reglas, pero que deja también márgenes de acción que los jóvenes ocupan de distintas maneras. El ejercicio de la memoria, como el modo que cada generación dispone para armar un relato, no significa recordar hechos aislados, sino construir una secuencia significativa en el presente, algo que los jóvenes hacen cada año en este programa.

Bibliografía

ALVARADO, S. V., MARTÍNEZ, J. E., y MUÑOZ, D. (2009), “Contextualización teórica al tema de las juventudes: una mirada desde las Ciencias Sociales de la Juventud”, en *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y juventud*, 7(1), 83-102.

ARÁN, P. O. (2015), "Producción de cronotopías culturales. Apuntes para desarrollar una categoría sociosemiótica de investigación" en H. PONCE DE LA FUENTE y M. T. DALMASSO (Eds.), *Trayectos teóricos en semiótica* (pp. 19-25), Santiago de Chile.

ARFUCH, L. (2012), "Memoria e imagen" en *Revista Educação & Realidade*, Faculdade de Educação, UFRGS, Porto Alegre.

BAJTIN, M. (1982), *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI.

GARBERO, V.; LIPONETZKY, T. y CÓRDOBA, G. (2012), "Las memorias se hacen sonido en el campo de la Ribera. Reflexiones en torno al programa Jóvenes y Memoria", en *Revista Question* Vol 1 N 38.

GOMEZ MONTAÑEZ G. y DELGADO MAHECHA, O. (1998), "Espacio, Territorio y Región: conceptos básicos para un proyecto nacional" en *Cuadernos de Geografía* Vol VII, n 12.

JELIN, E. (2002), *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid y Buenos Aires.

FEIXA, C. (1998), *De jóvenes, bandas y tribus*, Ariel, Barcelona.

SARLO, B. (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo una discusión*, Siglo XXI, Buenos Aires.

VALDES E. G. (2013), "Pobres y maltratados. La ciudad de Córdoba desde la segregación y las políticas públicas de seguridad ciudadana" en *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, Año 4, N° 4, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

VERÓN, E. (2013), *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*, Paidós, Buenos Aires.

VERÓN, E. (2001), *El cuerpo de las imágenes*, Norma, Bogotá.

VERÓN, E. (1987), *La semiosis social*, Gedisa, Buenos Aires.

VOMMARO, P. (2015), *Juventudes y políticas en la Argentina y en América Latina. Tendencias, conflictos y desafíos*, Grupo Editor Universitario, Bs As.

Tamara Liponetzky

Es Licenciada en Comunicación Social y Magíster en Sociosemiótica por la Universidad Nacional de Córdoba. Es profesora regular del Taller de Lenguaje II y Producción Radiofónica en la Facultad de Ciencias de la Comunicación y coordinadora académica del Programa de Estudios sobre la Memoria de la Facultad de Ciencias Sociales. Ha participado como integrante y, actualmente dirige un equipo de investigación que aborda la temática de las juventudes y mediatización en la UNC. Es becaria de Secyt- UNC para la finalización del doctorado en Comunicación Social. Recientemente ha publicado un libro titulado: *Temporalidades juveniles, territorio y memoria, El Programa Jóvenes y Memoria en Córdoba*.

Pasos de una marcha incesante

Magui Lucero

En este trabajo nos proponemos reflexionar acerca de algunos aspectos de una experiencia de producción artística en torno al tema Memoria y Derechos Humanos, realizada en la Cátedra de Escultura III de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba durante el año 2014, en el marco del Proyecto de Investigación “Registros de la realidad, arte memoria y prácticas creativas”⁶⁵. Una experiencia en la que los protagonistas, docente y estudiantes, desarrollamos una serie de procesos reflexivos y creativos en torno a acontecimientos de nuestra historia reciente de los cuales, por una cuestión generacional, no hemos sido partícipes directos.

Dentro del proyecto de investigación nos propusimos un tipo de práctica que implicara la acción sobre la realidad, un vínculo con la tarea docente en la Universidad y la reflexión sobre nuestras prácticas en el sentido de atender el lugar y el valor de la producción creativa en el campo del arte, en lo que hace a los procesos de construcción de la memoria.

El trabajo en la cátedra

Como primera actividad presentamos a los estudiantes el proyecto de investigación, sus objetivos y la propuesta en él contenida de coordinar y promover prácticas creativas vinculadas a Memoria y Derechos Humanos para hacer de ellas un objeto de estudio. Conscientes del escaso valor y sentido de imponer una temática, ésta se propuso como una opción y se dejó a los alumnos en libertad de elegir otros temas. La mayoría de los estudiantes decidió adoptar las temáticas sugeridas y eligió para sus producciones la forma de la Instalación artística, un contenido básico de la asignatura y categoría central del lenguaje de las artes visuales contemporáneas.

⁶⁵ Proyecto avalado y subsidiado por Secyt 2014/2015, dirigido por Mgter. Ana Mohaded e integrado por docentes y estudiantes del Dpto. de Cine y Tv y por docentes del Dpto. de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la UNC.

Tras el planteo de las primeras ideas comenzó un proceso de investigación que buscaba recuperar memorias de la última dictadura militar e información sobre problemáticas actuales con las cuales se intentaba establecer relaciones, recurriendo a diversas fuentes para construir el concepto de las obras. Como parte de este proceso invitamos a Ana Mohaded a una de nuestras clases para dialogar sobre el proyecto de investigación, pero sobre todo, para compartir su relato en cuanto protagonista de la historia reciente. Esta visita tuvo la forma de un diálogo abierto donde los estudiantes formularon algunas preguntas relacionadas con las problemáticas que estaban considerando para sus propios trabajos y donde se pudo apreciar el valor movilizador de este compartir experiencias en un relato en primera persona. También se dio un intercambio de información sobre diversas fuentes a las que se podía recurrir y se compartieron orientaciones de lectura.

Como una estrategia de trabajo para la labor creativa, pero también para la construcción de datos a retomar en la investigación, se encomendó a los estudiantes la tarea de llevar una bitácora del proceso de trabajo que cada uno estaba realizando. Aunque no se cumplió en todos los casos con rigurosidad, en ellas se fueron registrando reflexiones sobre la tarea, ideas, decisiones respecto de las soluciones estéticas y de los medios técnicos a adoptar, gráficos, bocetos, registros de fuentes consultadas, etc.

Durante todo el proceso de realización de los trabajos mantuvimos un intercambio y colaboración permanente entre todos los miembros del grupo, que permitió ir guiando y acompañando las decisiones y dio lugar a otras situaciones de diálogo en torno a la Memoria. En ellas pudimos poner en común distintas perspectivas, ancladas en experiencias diversas, fruto de las circunstancias particulares en que cada uno accedió al relato de los hechos que nos interesan.

Finalmente, ya fuera del ámbito de las clases y a la hora de analizar e interpretar los datos construidos, se diseñaron algunas preguntas que fueron realizadas a los estudiantes en forma de entrevista individual. En lo que sigue nos referiremos a las producciones de algunos de ellos, a quienes nombraremos según acordamos oportunamente, por sus nombres de pila.

Las producciones y las memorias

Hugo

La instalación de Hugo se montó en un espacio rectangular. Se ingresaba a él por uno de los extremos y luego de atravesar los equipos de proyección dispuestos en el piso, el espectador, en medio de una penumbra generada por la sola luz proveniente de la proyección de un video, quedaba de pie frente a una parva de libros. La imagen del video se proyectaba sobre la pared del fondo de la sala y sobre la parva de libros, de modo que la sombra de ésta se recortaba sobre la imagen en movimiento. Se escuchaba el sonido del crepitar del fuego. Las imágenes que conforman el video, fueron recuperadas desde YouTube y muestran situaciones de abuso policial que corresponden a diversos sitios en Argentina en los últimos tiempos, alternadas con imágenes de llamaradas.

Hugo nació en Perú. Se estableció en Argentina con su madre y hermanos en 1995 y terminó aquí sus estudios secundarios. Empezar este trabajo significó para él comenzar con una investigación histórica, con la lectura de materiales relacionados con la sucesión de dictaduras militares en nuestro país y especialmente con la violación de los derechos humanos durante la última dictadura. Un camino de conciencia y de acercamiento a realidades de las que tenía noticia, pero a las que no había dado un lugar en su reflexión ni en su perspectiva del presente.

Hugo interpretó la quema de libros, según expresa en su proyecto de trabajo, como un mecanismo de censura, como un método de silenciamiento que atenta, según sus palabras, contra las “ideas e integridad de las personas”⁶⁶, y en ese sentido la vinculó con los hechos actuales de violencia y abuso de poder de la policía contra ciertos sectores de la población.

Natacha

La obra de Natacha se resolvió como un pequeño habitáculo de aproximadamente 1 x 2 metros de ancho y 2 metros de altura, construido con tablas de madera. Inmediatamente después de ingresar por una puerta dispuesta en uno de los extremos, ésta se cierra detrás del espectador que queda allí dentro en contacto en una situación de encierro, pero a la vez percibiendo la permeabilidad de los cerramientos por los cuales se filtran algunos rayos de luz. Girando sobre sí, el espectador

⁶⁶ Hugo, bitácora del proceso, 2014.

encuentra, coincidiendo con la parte interna de la puerta, un plano translúcido levemente iluminado por detrás realizado con papel de molde y escrito con tinta azul que varía su intensidad de tramo en tramo. Son fragmentos de una carta fechada en 1977, que Patricia, una mujer presa en la cárcel de Devoto dirige a su marido, también preso. En la carta de la que Natacha se vale para construir su propuesta, se destaca la referencia a la situación de encierro, a un amor, y la esperanza del reencuentro.

El proceso llevado adelante por Natacha para llegar a esta producción, supuso una investigación de otro tipo, habilitó el contacto con algunos protagonistas que pudieron relatarle una serie de historias y pormenores de lo que implicaba comunicarse con los seres queridos desde el encierro. También realizó búsqueda en archivos para acceder a textos de cartas intercambiadas durante la última dictadura militar. Empezar este trabajo implicó para la estudiante el desafío de abordar el tema desde el punto de vista de la experiencia íntima de las víctimas.

Gabriel

Gabriel hizo una instalación que consistía en dos paneles verticales de 3,5 de ancho x 2,6 m de alto, que colgaban del techo, dispuestos en forma paralela entre sí y respecto de la pared del fondo de la sala de modo que formaban sendos pasillos por los que se podía transitar. Las pantallas eran translúcidas y sobre ellas se proyectaba un video, de modo que retenían la imagen a la vez que permitían que ésta llegara hasta la pared del fondo.

El video es un *loop* que, cíclicamente, alterna imágenes de una plantación de cañas de azúcar con la imagen de los barrotes verticales de una reja. La cámara recorre un cañaveral a velocidad lenta, generando el ritmo de una caminata. Cada tres minutos, se oscurece el video y quedan visibles sólo los barrotes; luego reaparece lentamente el paisaje del cañaveral, superponiéndose ambas imágenes.

En la pared del fondo de la sala se dispuso un texto suavemente iluminado en el cual se da a conocer el hecho histórico del "apagón"⁶⁷ y

⁶⁷ "Se conoce como "El apagón" a una serie de cortes de luz producidos en el pueblo de Libertador General San Martín, en el interior de Jujuy, durante tres noches seguidas desde el 20 de Julio del 76, en las cuales se procedió a la detención y secuestro de estudiantes y algunos dirigentes del pueblo, sospechados por la reciente dictadura. Los relatos de las víctimas sobrevivientes concuerdan en el uso de los transportes de la empresa Ledesma para dichas maniobras de terrorismo" (Gabriel, bitácora del proceso, año 2014)

otros hechos violatorios de los derechos humanos cometidos en los ingenios azucareros del norte de nuestro país. En el piso de esta especie de corredores se colocó tierra, que producía un sonido muy notorio al caminar por la instalación y que se superponía a los sonidos del video: cañas movidas por el viento más los golpes y chirridos que producen las rejas de hierro al cerrarse.

Gabriel es oriundo de Jujuy. Luego de algunas búsquedas decidió trabajar con una temática ligada a su propia experiencia, con relatos sobre la “noche del apagón” con los que estuvo en contacto durante su vida en Jujuy. Esto lo llevó a indagar y a recabar nuevas versiones entre habitantes de Jujuy y a recuperar bajo nueva luz algunos de estos relatos locales que vinculan y confunden “el apagón” con la leyenda local de “el familiar”. También a vincular estos hechos, en algunas alternativas para la obra que finalmente fueron descartadas, con las luchas actuales que reclaman por el enjuiciamiento de los responsables de ese acontecimiento.

Las producciones a las que nos hemos referido y los caminos que han recorrido los estudiantes, muestran procesos de construcción de memorias en los que no sólo han mediado negociaciones particulares con la memoria colectiva recuperada para la realización de sus trabajos, sino que las memorias construidas, gracias precisamente a la mediación de perspectivas individuales, autorreferenciales y subjetivas, constituyen, aunque modestos, nuevos marcos y puntos de referencia para la lectura de los acontecimientos de nuestra historia. Esto se hace además en la línea de la salvaguarda de las memorias sostenidas por los organismos de Derechos Humanos y avanzan, al menos dos de ellas, en una lectura política de la actualidad y una relectura del pasado en función de luchas presentes.

En el caso de Gabriel, el autor eligió un acontecimiento propio de su lugar de origen, que habla del modo en que en su experiencia accedió al conocimiento de los hechos de la dictadura. Según su propio relato, en Jujuy durante mucho tiempo, la noche del apagón era el acontecimiento, el relato a través del cual ese período de nuestra historia tomaba cuerpo en la memoria del pueblo, al menos hasta hace unos pocos años. Refiere también que en ciertos ámbitos ese acontecimiento aparece como un hecho independiente de circunstancias históricas, del que se intenta dar cuenta por medio de la leyenda del familiar. Esta es una leyenda local según la cual un ser mítico devora a tres obreros en el comienzo y en el final de la cosecha de la caña de azúcar, o bien que requiere de la ofrenda de vidas humanas para conceder una buena cosecha. Este discurso ha sido

sostenido incluso en las escuelas como un modo de dar cuenta de las desapariciones y obturar la posibilidad de asociación de las detenciones de esa noche con la empresa Ledesma y la familia Blaquier, de la cual depende laboral y económicamente un porcentaje alto de la población.

Gabriel toma la imagen de la caña como un icono de la riqueza agrícola y la imagen del cañaveral como un “lugar o espacio donde se entrecruzan distintos relatos de abusos e historias de conflictos de poder”⁶⁸. Yuxtaponiendo la imagen del cañaveral a la de la prisión a través de los barrotes que aparecen cíclicamente en el video y re-significándolas con el texto dispuesto al final del recorrido, consigue plantear una relectura del hecho enmarcando el acontecimiento de esas detenciones en “el poder feudal que sostiene una pequeña oligarquía local”⁶⁹ dueña de los ingenios azucareros.

En el caso de Hugo por ejemplo, reconocemos el paralelo establecido entre las quemas de libros perpetradas durante la última dictadura cívico-militar en Argentina y el accionar violento y abusivo de la fuerza policial en la actualidad, como “hechos violatorios de la libertades individuales y de la dignidad”, como “intentos de borramiento de la voz del otro”⁷⁰; habilita la lectura del actual estado de cosas en ese aspecto como una consecuencia de la falta que nos produjo aquella censura, aquel acallamiento de voces. Recupera el valor político de las luchas de la militancia de los '60 y '70 y establece una toma de posición que permite reconocer a los herederos de esas luchas en la actualidad. Se inscribe de esta manera, al igual que el trabajo de Gabriel, en lo que Pollak (refiriendo a su vez un concepto de Henry Rousso) llama el trabajo de encuadramiento de la memoria (POLLAK, 2006: 25), un trabajo que consiste justamente en proporcionar marcos y puntos de referencia a través de interpretar el material histórico y ponerlo en relación con hechos del presente o con lecturas que las circunstancias del presente permiten realizar.

El trabajo de Natacha por su parte, plantea la situación de encierro de modo tal que, si bien alude al contexto en que ésta se da, pone el acento en la universalidad de esa condición, de esa situación humana de sufrimiento y su inscripción en el ámbito de lo íntimo.

⁶⁸ Gabriel, bitácora del proceso, 2014.

⁶⁹ Idem anterior.

⁷⁰ Hugo, bitácora del proceso, 2014.

Pero nos interesa aun mencionar otro aspecto de los procesos de construcción de memoria involucrados en esta experiencia de producción artística. Para los casos de los tres estudiantes que estamos considerando, los acontecimientos a los que se refieren sus trabajos son anteriores o diversos respecto del espacio-tiempo de sus vidas y de su experiencia directa del mundo, o al menos del tramo de sus vidas en que pudieran tener una conciencia cívica establecida. Es así que, en su tarea creativa, reconfiguran memorias a partir de memorias heredadas, no referidas a su propia existencia física. Y esa reconfiguración, esa nueva construcción de memoria se hace, según el carácter fluctuante de ésta, “en función del momento en que resulta articulada” (Pollak, 2006: 37), “en función de las preocupaciones políticas y personales del momento” y en relación a procesos identitarios, en el sentido de constitución de una “imagen de sí, para sí y para los otros” (POLLAK, 2006: 38).

Es notable a nuestro parecer cómo, en el caso de Gabriel, la elección del tema de su trabajo se inscribe en la reafirmación de una identidad que viene siendo una marca en su producción artística, donde recurre frecuentemente a cuestiones autobiográficas alrededor de las cuales su producción perfila un carácter propio. No nos vamos a detener ahora en ello, pero advertimos cómo cada producción se inscribe en procesos de construcción de identidad. Y cómo cada uno hace una reconstrucción del pasado desde sus propios marcos del presente, hace una construcción de sentido que habilita una socialización efectiva, que responde a un deseo de pertenencia, y construye lo que Assman denominaría una “memoria vinculante”⁷¹.

En esta experiencia, de diversas maneras, cada uno de los estudiantes forjó para sí y al menos momentáneamente un lugar de pertenencia en la reivindicación de una memoria que toma partido por la denuncia de los abusos contra la dignidad humana y por la defensa de sus derechos.

⁷¹Jan Assman en *Religion y memoria cultural. Diez estudios*. Memoria vinculante en el sentido que nuestros recuerdos no sólo son posibles gracias a la socialización sino que ellos mismos nos permiten socializarnos, a la vez que posibilita una identidad comunitaria y la vinculación intergeneracional (Feierstein, 2012: 98).

La instalación y la memoria

En todos los casos que estamos analizando asistimos a la producción de discursos en torno a acontecimientos emblemáticos, materializados de un modo particular, que tienen la potencia de constituirse en nuevos puntos de referencia, en objetos de memoria (Pollak, 2006: 27). Estas obras, estos objetos que al menos aspiran a esa condición, no son especialmente perdurables ni están claramente establecidos en el espacio como otros objetos materiales que dan cuenta de procesos de encuadramiento de la memoria⁷². Por el contrario, son ubicuos; guardan ese carácter de ubicuidad propia del arte y otras producciones y aspectos de la cultura contemporánea (Brea, 2014: 97).

Nos interesa preguntarnos ¿qué tienen estas obras para ofrecer desde su particular materialización como Instalaciones, en relación a la construcción de memoria? El escritor y crítico de arte Tomas Mc Evilly considera que el género de una obra de arte tiene por sí mismo una incidencia primordial en la capacidad y en el contenido comunicacional de una obra así como en su sentido político (Mc Evilly, 2007: 110).

La Instalación artística es un medio cuyo soporte material es el espacio mismo (Groys, 2014: 54), no un espacio ilusorio, sino el espacio real en que cotidianamente nos movemos. Como su nombre señala, involucra la idea de instalar, de disponer una serie de elementos para un *otro* que va a hacer algo con eso que está allí dispuesto. La Instalación se contrapone a la direccionalidad del mecanismo representacional tradicional (Larrañaga, s.f.: 36); la relación significativa no está dada de antemano, es especialmente abierta. El espectador, partícipe fundamental de la instalación, recorre el espacio, establece relaciones, se involucra corporal, sensorial, cognoscitiva y psicológicamente (Larrañaga, s.f.: 36). De este modo la Instalación se presenta como una estrategia para una experiencia de horizontalidad y de participación en un proceso de construcción de sentido, para una experiencia de vinculación con otros, de creación de comunidad, todo ello en un aquí y ahora. Genera una situación de profunda reciprocidad constituyente: el espectador hace la obra en cuanto construye su sentido y la obra configura una particular experiencia del presente, la que, si bien no está definida de antemano, sí está enmarcada en un contexto concreto.

⁷² Como pueden ser museos, bibliotecas o monumentos (Pollak, 2006: 27).

En las obras que estamos considerando encontramos componentes tales como el texto de la obra de Gabriel, la alusión a las hogueras de libros en la obra de Hugo, o a la situación de encierro ligada a la fecha de la carta en la obra de Natacha. Vemos así cómo estas instalaciones, hacen presentes en ese espacio concreto que las constituye, unos componentes que podemos reconocer como sedimentados sociohistóricamente y constituidos, en términos de Halbwachs, en *marcos sociales de la memoria* (Feierstein, 2012: 116). Estos marcos, que resultan actualizados con la confluencia de una serie de recursos, habilitan un nuevo proceso de construcción de sentido típico de la actividad de la memoria, desde el presente, para ese pasado común. Una construcción de memoria y de sentido que es el resultado de una actividad creativa que la instalación propicia en virtud del lugar que reserva al espectador.

Por último, en la estructuración de la Instalación aparecen componentes que estimulan procesos de distinto orden entre los que ponemos en juego para relacionarnos con el mundo. Las instalaciones se construyen, no sólo con objetos y datos, sino también con una determinada configuración espacial, de luz y oscuridad, sonidos e imágenes, etc. Componentes sensibles que constituyen según Pollak la materia de los recuerdos más personales y cercanos, que son puntos de referencia fundamentales sobre los que se despliega la actividad imaginativa propia de la construcción de la memoria (Feierstein, 2012: 27). En ese orden encontramos en las obras que estamos considerando, la experiencia de caminar resaltada por la presencia de la tierra en el piso, el sonido del cañaveral, el sonido del fuego, la luz que se filtra entre las tablas de la celda, o las sutiles variaciones en la concentración de la tinta con que está transcripta la carta.

Pollak postula al cine como el mejor soporte para captar esos componentes sensibles del recuerdo y para operar el re-encuadramiento de la memoria (Pollak, 2006: 28). Creemos que la Instalación comparte con el cine esa potencia, a la que se suma su carácter espacial, de marco concreto y envolvente; si bien ubicuo, sitio efectivo de una experiencia de producción creativa de sentido, nuevo marco sensible para la reactualización de la memoria en clave personal.

Pasos de una marcha

En alguna lectura reciente, conocí que las neurociencias aportan una metáfora sumamente rica y potente y es la imagen del proceso de

construcción de la memoria como el fundirse y volverse a congelar de un glaciar; un proceso que se reitera creando en cada ocurrencia una concreción distinta, que conserva en cierta medida la materia primera, pero se da en una particularidad que responde a condiciones del presente (Feierstein, 2012: 56). Las prácticas creativas que propusimos emprender buscaron dialogar con este presente poniendo a disposición nuevos marcos para la memoria, y compartiéndolos en nuevos contextos. Buscaron aportar a una identidad frente al paso del tiempo, para extender en él la memoria. Valoramos lo producido como pequeños hitos, como concreciones sobre las que se apoyan los pasos de una marcha que quisiéramos que no se no se extinga. Son los individuos los que recuerdan, nos dice Halbwachs y del conjunto de los individuos es que obtiene su fuerza y su duración la memoria colectiva, memoria que habrá de extenderse mientras haya alguien que recuerde.

Bibliografía

- BREA, José Luis (2014), *El Cristal se venga: textos, artículos e iluminaciones*, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Madrid.
- GROYS, Boris (2014), *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra Editora, Buenos Aires.
- LARRAÑAGA, Josu (s.f.), *Instalaciones*, Ed Nerea, Madrid
- MCEVILLEY, Thomas (2007) *De la ruptura al "cul de sac": arte en la segunda mitad del siglo XX*, Akal, Madrid.
- FEIERSTEIN, Daniel (2012), *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Fondo de cultura económica, Buenos Aires.
- POLLAK, Michael (2006), *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, Ediciones al Margen, La Plata.

Magui Lucero

Es artista visual y docente en la Facultad de Artes de la UNC. Ha producido cultura individualmente desde 1985 e intervenciones urbanas como parte del grupo Urbomaquia desde 2001. Se ha desempeñado como directora e investigadora en temáticas de arte local contemporáneo y de prácticas creativas vinculadas a procesos de Memoria y DDHH. Reside en Córdoba.

MEMORIAS EN LA HISTORIA

Notas sobre Juan Moreira de Leonardo Favio. Mito y memoria popular del gaucho

Laura Arese

A más de un siglo de su creación, la obra de José Hernández continúa marcando la línea divisoria entre dos concepciones enfrentadas: una colonizada y una nacional. Para Borges, un "europeo en el exilio", como él mismo se define "pensar que nosotros, los argentinos, estamos representados por un gaucho matrero y desertor, es totalmente imposible. Nuestra historia es mucho más compleja que las vicisitudes de un cuchillero de 1872". Para Leopoldo Marechal, en cambio: "el Martín Fierro es materia de un arte que nos hace falta cultivar ahora como nunca: el ser argentinos y latinoamericanos. Como las epopeyas clásicas, es el canto de un pueblo, es decir, el relato de sus hechos notables cumplidos en la manifestación de su propio ser y en el logro de su destino histórico".

Fernando Solanas, 2015

Con estas palabras, Pino Solanas presenta *Los hijos de Fierro* (1978), rodada entre el 73 y el 74, finalizada y estrenada en el exilio, luego de que uno de sus protagonistas, Julio Troxler, fuera desaparecido durante el rodaje y gran parte de los técnicos y actores desertara por temor a represalias⁷³.

En pleno rodaje de *Los hijos de Fierro*, más precisamente, un día antes de que Cámpora asumiera la presidencia, Leonardo Favio estrenó su *Juan Moreira* (1973), recreación de la novela homónima de Eduardo

⁷³ La película fue presentada en Cannes en 1978 y sólo pudo ser estrenada en Argentina en marzo de 1984. Para una crónica del rodaje y el testimonio de Solanas al respecto, cf. García, 2008.

Gutiérrez⁷⁴. El film, del cual el productor distribuyó copias para su estreno en institutos carcelarios⁷⁵, obtuvo un contundente éxito comercial. Un poco más atrás en el tiempo, en 1971, Borges había publicado además de las palabras que Solanas cita, una singular reescritura de otra vieja historia de la tradición gauchesca: “La noche de los dones” (Borges, 2010, vol. III: págs. 52-56). El cuento, publicado en el diario *La prensa*, relata la muerte con más pena que gloria de un deslucido Moreira.

En lo que sigue proponemos un diálogo entre estas tres reinterpretaciones de lo gauchesco, realizadas desde posiciones distintas del campo cultural de la primera mitad de la década del setenta. Al centro de nuestro análisis se sitúa la película de Favio. Nos interesa interrogar el film, tanto en relación con el escepticismo borgeano –tildado por Solanas de colonizado–, como con la epopeya popular “a lo Marechal”, reinterpretada por el cineasta de Cine Liberación en clave de mito revolucionario.

Juan Moreira y Los hijos de Fierro. Mito y épica popular

Los hijos de Fierro y *Juan Moreira* comparten indudablemente cierto espíritu del tiempo. Entre fines de los sesenta y mediados de los setenta, se produjo en la cultura local una revitalización de la figura del gaucho; de derecha a izquierda se acude a ella para connotar lo patriótico-nacional. El cine no es indiferente a este fenómeno. En ese período se producen numerosas películas, con y sin contenido político explícito⁷⁶. Si se considera además la afinidad de los dos cineastas con el peronismo de izquierda, podría pensarse que ambos films descansan en la convicción, tampoco extraña a la época, de que el campo popular necesitaba de un mito compartido que permitiera recuperar la historia en relación a su

⁷⁴ La novela de Gutiérrez, originalmente publicada en forma de folletín entre 1879 y 1880, se basa en un legendario personaje real, Juan Moreira, gaucho rebelde que murió a manos de la policía en 1874. A los pocos años de su publicación, la novela fue reescrita y representada como pieza de circo criollo por los hermanos Podestá. Para un análisis de la larga historia de las reapropiaciones del personaje que a partir de entonces se producen en la cultura argentina, cf. Ludmer, 1997.

⁷⁵ Cf. nota breve titulada “«Juan Moreira» y los Ciegos” publicada en el diario *Clarín* el 1/8/1973. Facsímil disponible en Biondi, 2007: pág. 80.

⁷⁶ Aguilar enumera más de diez películas de contenido gauchesco, patriótico o histórico filmadas en Argentina en ese período, entre ellas, *Martín Fierro* (1968) de Torres Nilsson, en donde el propio Favio tuvo un papel. Cf. Aguilar, 2007.

propio presente. Así, las dos películas buscarían, cada una a su manera, interpretar el pasado a través de una figura mítica de la memoria popular tal que, reactualizada a través de una narración heroica, alimente la imaginación política. Mientras que, en el caso de *Los hijos de Fierro*, esta lectura es bastante natural, en *Juan Moreira* precisa tal vez de una puesta del énfasis en su final, que es a la vez, el comienzo del film: el legado de la muerte de Moreira, se sugiere, es la pueblada. Desde este punto de vista, ambas películas parecen suscribir la idea gramsciana según la cual el mito, en este caso el gauchesco, es “la creación de una fantasía concreta que actúa sobre un pueblo disperso y pulverizado para suscitar y organizar su voluntad colectiva”⁷⁷ (Gramsci, 2003: 10).

Gonzalo Aguilar ha señalado con gran acierto algunas diferencias entre Favio y el proyecto de Solanas en Cine Liberación, que permiten ver más allá de las afinidades que parecen acercarlos a primera vista. La forma narrativa que Solanas elige para articular la historia de Fierro es, como él mismo expresa, una especie de epopeya. Esta epopeya está signada por un fuerte didactismo que, aunque poetizado y dramatizado, sobrevive desde *La hora de los hornos* (1968) hasta *Los hijos de Fierro*. Con la fusión de la historia de Perón y la de Martín Fierro, el film se propone crear en el imaginario sensible un gran relato que integre y dé sentido a las desventuras que el pueblo ha debido sufrir hasta el presente, temporalidad en la que el film se sitúa. La epopeya didáctica busca proveer al espectador de un mapa global de la situación del momento en el cual ubicar su puesto particular de lucha. Podríamos decir que, a diferencia de *La hora de los hornos*, los códigos de comunicación privilegiados de *Los hijos de Fierro* ya no son el racionalismo de la información y la sensibilidad del shock, sino una sensibilidad más rica: la del lirismo popular en alianza con el lenguaje vanguardista. Sin embargo, una igual voluntad didáctica sostiene el vínculo entre realizador y espectador. Entre los dos media la transmisión de una verdad determinada.

Por otra parte, *Los hijos de Fierro* exige ser interpretada en clave alegórica. En tanto que alegoría, el relato tiende a ofrecer una decodificación del mito (Martín Fierro) con el objetivo de dar cuenta de la historia (del peronismo). De acuerdo con Borges, la alegoría, no menos que la disposición didáctica, supone la creencia en un conjunto de ideas precisas, a las que las representaciones de la poética alegórica tienen la

⁷⁷ Para un análisis de este modo de entender el mito en Gramsci cf. Cisneros Torres, 2012.

tarea de remitir, por decirlo así, punto por punto. Según veremos, para el escritor, se trata de una variante estética del platonismo.

La recuperación de lo mítico en Favio, por otra parte, prescinde tanto de la didáctica como de la alegoría. En un contrapunto con *La hora de los hornos*, Aguilar señala:

En *Juan Moreira*, en cambio, lo que domina es la ficción. O, mejor, los poderes de la ficción para hacer una leyenda con los materiales de lo real. La hora del pueblo no se juega en la lucha entre la verdad de los oprimidos y las mentiras de los dominadores. Por el contrario, el film de Favio plantea que es necesario actualizar la imaginación colectiva y que el vínculo central entre artista y pueblo no pasa por la verdad sino por la *fabulación* (algo que se haría mucho más evidente todavía con *Nazareno Cruz y el lobo*, 1975). En este punto, hay que decir que la mirada de *La hora de los hornos* es más exterior culturalmente desde que trabaja con la idea de alienación e intenta insuflarle contenidos ideológicos a la experiencia popular. Favio, en cambio, trata de plasmar la experiencia popular en su conjunto sin imponerle un programa o una conducta. (Aguilar, 2007: pág. 5)

Por otra parte, el héroe de *Juan Moreira* es menos propio de una epopeya que de una tragedia. Mientras que el héroe épico presenta un carácter semi-divino que se expresa en sus hazañas extraordinarias y en su triunfo final, el héroe trágico es un personaje humanizado, cuya acción se caracteriza por el hecho de verse atravesada por contradicciones que no pueden ser resueltas sin conflicto ⁷⁸. En el film de Favio las contradicciones se exponen a la manera trágica, justamente porque no se devela el principio de su resolución.

En primer lugar, Moreira ha decidido rebelarse contra el poder, pero al precio de abandonar a su familia y perder a su hijo, por lo cual lo atormenta una “culpa honda”. La primera contradicción es aquella con la que se enfrenta cualquiera que tome el camino de la rebelión individual. Y si matar por honor no es una contradicción para un gaucho, sí termina siéndolo, en segundo lugar, pactar con los poderes de turno para

⁷⁸ Sobre la diferencia entre el héroe épico y el héroe trágico cf. Miller, 2010. La interpretación en clave trágica del drama implica por su puesto una noción no fatalista de “destino” que resulta compatible con el carácter político del conflicto dramático, que en el film es obvia; no son “fatalidades” sino relaciones de dominación y la manera en que el personaje decide hacerles frente, lo que determinan las encrucijadas de la historia.

reconciliarse con la ley y no ser perseguido. Esta decisión empuja a Moreira hacia una pendiente criminal. Se ve tentado a asesinar por encargo y conveniencia, es decir, a cometer quizás la mayor afrenta al honor gauchesco: una traición –aunque finalmente no consumada–. En tercer lugar, el film nos confronta con lo que quizás sea la contradicción de mayor peso dramático: el hecho de que pactar con el poder escinde a Moreira de su propio pueblo, pues termina, según sus propias palabras, “arriando al pueblo como ganado pa` las elecciones”. La escena en que el protagonista vigila la votación rebenque en mano, lo confirma. La impotencia lo invade luego cuando en una pulpería un payador lo llama “camaleón”, bicho traicionero. El reconocimiento de que se encuentra en una contradicción consigo mismo no es fácil de eludir y por eso, su famoso: “¡por encima de mí, mi sombrero!” es trágico. Las tomas en contrapicado, que aplastan su figura contra el piso, parecen contradecir esa afirmación. Igual de dudosa es la frase con la que el gaucho remata esa escena: “A consciencia limpia brindo por el glorioso Partido Nacionalista, en el que pongo mi esperanza. ¡A la salud del Doctor Marañón!”. Detrás de estos esfuerzos por conservar la compostura heroica, el film nos revela una subjetividad compleja, dividida.

Esa profundidad subjetiva se expone, por ejemplo, en las palabras que Moreira dirige a su mujer luego de la muerte del hijo de ambos, el Angelito, en donde se trasluce algo más que la congoja por la pérdida del niño:

Tal vez alguna vuelta me ayudes a encontrar una respuesta a esta vergüenza mía de verme sucio, sucio y tan culpable de algo que no comprendo y que me rodea desde hace tanto tiempo. Como quisiera darle un beso al angelito mío, al angelito nuestro, sin mancharlo con esta suciedad que vivo y me carcome y que no entiendo, mi amor.

Podríamos decir que estas contradicciones, de distinto orden, se reúnen en torno a una circunstancia más general: la del pueblo que se encuentra irreconciliado con el poder. Esta irreconciliación no es una premisa de la que se derivan las demás contradicciones. Más bien es el fondo difuso que sólo hacia el final se hace figura. Sobre ese fondo, la acción del héroe se enturbia, no guarda una recta, épica, direccionalidad hacia el desenlace. Y de esta manera, esa acción se resiste también a ser decodificada a través de una programática histórica; el film se limita a exponerla en su complejidad. Si adoptamos el punto de vista del protagonista, esta exposición trágica podría resumirse en una pregunta que no admite

respuesta simple, no conflictiva: bajo la circunstancia de la irreconciliación del pueblo con el poder, ¿qué (le/nos) cabe hacer?

Como todo héroe trágico a la vez que popular, Juan Moreira no es heroico por su virtud sobresaliente, por el hecho de que no caiga en el crimen ni en el error, o porque su final no sea el fracaso. Por el contrario, su grandeza se encuentra simplemente en el modo en que hace suyo ese interrogante –aun cayendo en la vileza y la desgracia–. Moreira no tiene otro mérito que el particular modo en que enfrenta tan adversas circunstancias que tantos otros sobrellevan en la oscuridad. Desde el punto de vista de esa oscuridad, la historia de Moreira es un breve y fascinador chispazo. Con fascinación, aunque no sin temor, la repiten y atesoran los paisanos en la escena del mercado.

La falta de vocación didáctica le permite a Favio situarse de una manera, por decirlo así, más libre frente a la historia. Si bien en *Juan Moreira* la historia reciente no está decodificada de forma alegórica, tampoco se encuentra ausente. En cuanto logra interpelar una experiencia popular en sus espectadores de 1973, el film convoca al peronismo como matriz de significados no unívocos que permea una leyenda del siglo XIX habilitando su remisión al tercer cuarto del siglo XX. Pero tal encuentro entre historia popular mítica y coyuntura actual no es fruto de una sutura operada a consciencia por el autor. Es un encuentro que en última instancia depende de un espectador predispuesto, también él, a captar el chispazo⁷⁹.

Esta recuperación del mito popular gauchesco sitúa a Favio cerca de otro gran cineasta latinoamericano contemporáneo: Glauber Rocha –

⁷⁹ En Biondi, 2007: pág. 80, encontramos un facsímil de un breve artículo de la revista *Gente*, del 7/6/1973, titulado “Estalla el público”, en donde se puede apreciar el beneplácito con el que el film era acogido por los medios populares-comerciales y el público en general, tal como comentábamos más arriba. A tal recepción no le pasaba por alto las connotaciones políticas de la historia, aun cuando estas fueran concebidas de manera general y abstracta: Moreira remite vagamente a “otros” “Moreiras”. Bajo la memorable foto del protagonista blandiendo poncho y cuchillo, al final de la película, se comenta en la breve nota: “En todos los cines, en cada función, ante esta escena el público estalla en aplausos. Moreira ya no vive. Pero su cuerpo ensangrentado se yergue, viril, en una imagen detenida sobre el final. Para el recuerdo, para el asombro y el rechazo de cada injusticia, por pequeña que fuere. Y ese aplauso confirma, certifica, declara que todos los hombres de corazón recuerdan y no olvidan ni a Moreira, ni a otros, ni a muchos otros como él”.

con quien, sin embargo, la obra de Favio no guarda grandes afinidades formales-. En “La estética del sueño” Rocha polemiza con el “racionalismo” que cierta izquierda artística, representada por Solanas, asume en su forma de concebir al pueblo y los caminos para su liberación. Este racionalismo, afirma, es una introyección de la razón revolucionaria burguesa europea, que al ser asumida por los revolucionarios locales, se traduce en un desprecio (aunque pueda estar disimulado), por las dimensiones místicas, supersticiosas, ancestrales, oníricas de la cultura popular. En su afán de instruir a las clases oprimidas, desocultando para ellas la verdad de la historia, este tipo de arte termina, paradójicamente, por mistificarlas. Pues a estos artistas, más que a ningún otro, se aplica aquella famosa sentencia: “El pueblo [el que este arte supone, busca, y hasta cree representar] es el mito de la burguesía” (Rocha, 2011: 138)⁸⁰. Según Rocha, en cambio, el pueblo es un ser más complejo. Tiene al menos dos cabezas:

La pobreza es la máxima carga autodestructiva de cada hombre y repercute psíquicamente de tal forma que el pobre se convierte en un animal de dos cabezas: una es fatalista y sumisa a la razón que lo explota como esclavo. La otra, en la medida en que el pobre no puede explicar el absurdo de su propia pobreza, es naturalmente mística. (Rocha: 2011: 138)

Con “cabeza mística” Rocha no alude a lo que en la religiosidad, las costumbres, las formas ancestrales y supersticiosas de pensar y hacer del pueblo, hay de falsa consciencia, es decir, de mistificación ideológica de la realidad. Sin ser ingenuo acerca de la asunción inconsciente de los mandatos de la cultura dominante, el cineasta afirma que es precisamente en las vagas memorias que se alojan en la cabeza mística, esto es, en “los sueños” de los pueblos, en donde el cineasta revolucionario debe indagar, pues “el sueño es el único derecho que no se puede prohibir” (Rocha: 2011: pág. 140). Favio dice algo parecido cuando afirma de Gatica algo que podría haber dicho de Moreira: “La verdad está en lo que la gente sueña que Gatica fue” (en artículo de Marcelo Figueras, Clarín, 1/5//1993, citado por Farina, 1993: 36). En este sentido puede decirse entonces que *Juan*

⁸⁰ “La estética del sueño” de 1971, polemiza centralmente con *La hora de los hornos*, pero sus observaciones podrían dirigirse también a *Los hijos de Fierro*, si tenemos en cuenta que el lirismo de la mítica popular es incorporada en este film al mismo marco interpretativo que se encuentra detrás de *La hora de los hornos*.

Moreira es una “estética del sueño”. No es una lectura mítica de la historia al servicio de la política del momento. Se trata, más bien, de una “fabulación”, como la llama Aguilar; una poética que hunde sus raíces en la imaginería popular y libera su sentido político al despertar en el espectador una remisión fantaseadora a su experiencia presente.

Juan Moreira y “La noche de los dones”. Sobre liberadoras irrealidades

En el texto que acabamos de citar, Rocha sugiere que la literatura de Borges es un ejemplo del vínculo liberador que el arte es capaz de establecer con el sueño. Aunque “rechazado por la izquierda e instrumentalizado por la derecha” se trata de una forma del arte revolucionario que se opone a aquel “arte revolucionario útil al activismo político”, que peca de racionalismo (2011: 136). Al desprecio racionalista hacia la cabeza mística del pueblo, Rocha contrapone la despreocupada libertad con la que Borges se entrega a la especulación filosófica. Borges no pretende explicar y representar la “realidad absurda” del hambre y la miseria, y así, “superando esta realidad, escribió las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. Su estética es la del sueño” (2011: 140).

¿Pero qué pensaba Borges sobre la pretensión del arte de buscar sus materiales en los lenguajes y personajes en la mítica popular? Como mencionamos más arriba, a comienzos de los setenta, el escritor argentino escribe un cuento que puede ser y de hecho fue considerado⁸¹,

⁸¹ Esta interpretación sostiene Juan Pablo Dabove. Dabove entiende que “La noche de los dones” ocupa un lugar especial en la obra de Borges, pues no puede ser comprendido desde el punto de vista del *ethos* populista que Josefina Ludmer y Beatriz Sarlo, dos de las más célebres intérpretes de lo gauchesco en la obra del escritor, encuentran en el resto de sus cuentos y ensayos vinculados a esta temática. El autor afirma que: “La noche nos invita a leer *Juan Moreira* (la novela) desde la perspectiva del traidor, de Giménez, del Cuerdo o de Chirino, trayendo a la visibilidad lo que la interpretación criollista, luego estatista, luego populista, silenció... *Moreira* era en *el mejor de los casos* un matón y un fanfarrón (un “orillero borracho”) cuyas armas y cuya apariencia, lo acercan más a un gangster rapper que a los ascéticos Martín Fierro o Don Segundo Sombra. En el peor de los casos, *Moreira* era un enemigo temible. Pero nunca un héroe comunitario” (Dabove, 2010: 408). De aquí Dabove infiere una oposición radical entre el *Moreira* de Favio y el de *La noche*. En el cuento, “No hay popular, porque el espacio de la novela, el espacio del cuento de Borges, es el espacio de las pasiones equívocas de la multitud (en la época de Favio, por el contrario, *Moreira* es la posición de sujeto a partir de

el contrincante perfecto del *Juan Moreira* de Leonardo Favio: “La noche de los dones”⁸², una reescritura del final de la novela de Gutiérrez.

El episodio es relatado en el marco de una discusión en torno al problema de la naturaleza del conocimiento. El narrador principal del cuento, que participó en esa discusión, nos introduce a la intervención de un hombre mayor, que no acaba de entender la tesis platónica de que todo conocimiento es un recuerdo. Quizás porque interpreta que la discusión va acerca de los recuerdos que se tiene de los conocimientos y no del conocimiento como recuerdo, es que este hombre se propone contar el recuerdo que tiene de la noche en que conoció dos grandes e importantes cosas: el amor y la muerte.

El viejo inicia entonces un relato dentro del relato: narra la tarde en que, con trece años, su primo lo llevó a *La estrella*, un lupanar de Lobos, un pequeño poblado. A poco de llegar le presentan a la Cautiva. La mujer, por sugerencia de uno de los presentes, narra también un recuerdo, que el segundo narrador, el viejo, reproduce: el del día en que llegó un malón de indios a su pueblo (y, suponemos, pero no llegamos a saberlo, fue cautiva). Este tercer relato, nos dice el segundo narrador, es maquina, parece haber sido repetido miles de veces hasta convertirse él mismo en una memoria. En el momento en que el malón finalmente arriba, el relato de la Cautiva se interrumpe a la vez que se articula con el segundo relato que lo contiene. La Cautiva calla porque dos orilleros borrachos han irrumpido en *La Estrella*, con los mismos gritos y alboroto que la llegada de los indios

la cual se crea un “popular”. Volviendo a la escena de la gauchesca temprana, los paisanos cantan los hechos de violencia de Moreira alrededor del fogón [olvidando su condición de matón electoral, que en la novela Moreira no disfruta] y así devienen pueblo”. En oposición al héroe épico de Favio, para Dabove, el Moreira de Borges es un enigma que se presenta “quizás (pero eso nunca lo sabremos) como el incomprensible espejo de nuestras miserias y nuestras imposibilidades” (Dabove, 2010: 409). En lo que sigue quisiéramos proponer una alternativa a esta lectura. Si por un lado, visualizamos el costado trágico y no “épico” del Moreira de Favio; y por el otro, leemos “La noche” en sintonía con las críticas borgeanas a los intentos nacionalistas-esencialistas de reapropiación de la figura del gaucho, podemos encontrar entre Borges y Favio una afinidad que no aparece a primera vista.

⁸² “La noche de los dones” fue publicada en 1971 en un folletín y luego incorporado al *Libro de Arena*, de 1975. Por tanto, Borges no lo escribió teniendo en mente la película de Favio. Si acaso quisiéramos imaginar un diálogo real entre ambos, fue Favio quien pudo haber leído el Moreira de Borges antes de hacer su película. En algunas entrevistas Favio se declara lector entusiasta de Borges. Cf. Ierardo (s.f).

evocaba en la imaginación de sus oyentes. Uno de esos borrachos es Moreira. El viejo (entonces joven) cuenta que, asustado por el alboroto, huye a esconderse a una pieza oscura de la planta superior. Lo sigue la Cautiva. Todavía de noche, abandona la pieza y sale nuevamente a la calle. Entonces presencia como el sargento Chirino ultima a Moreira en el momento en que este termina de cruzar la tapia para huir del lugar.

Si bien se retoman los personajes centrales (Moreira y Chirino) y el lugar (Lobos, *La Estrella*) que se refieren en este episodio de la novela, encontramos algunos desplazamientos importantes. Moreira no ama a su perro, compañero fiel, como en la novela. Por el contrario, irrumpe en escena matando de una brutal patada y sin razón aparente a un perrito amarillo que viene alegre a su encuentro. No muere con sol, sino de noche. El combate precedente, que tanto en la película como en la novela ocupa varias páginas y minutos y es narrado con gran detalle, se resuelve aquí en una simple y única acometida. Por último, Moreira, parece ser temido mucho más que admirado por la gente del lugar, quienes, en orden, dan sus felicitaciones al matador del gaucho una vez finalizada la persecución. Su breve agonía, a pie de la tapia, es descrita con frialdad. Al viejo le recuerda la del perrito. Borges parece entonces contar la historia desde el punto de vista de los paisanos, aquellos que en la película fueron “arreados como ganados pa` las elecciones”, y el resultado es que Moreira es presentado más como un bandido temible que como un héroe popular (esto ha sido señalado por Dabove, 2010). Moreira parece un matón del poder, que muere como debe ser no poco usual para los de esa condición.

Al terminar su relato, el viejo vuelve sobre el objeto de la charla: la naturaleza del conocimiento:

Los años pasan y son tantas las veces que he contado la historia que ya no sé si la recuerdo de veras o si sólo recuerdo las palabras con que la cuento. Tal vez lo mismo le pasó a la Cautiva con su malón. Ahora lo mismo da que fuera yo o que fuera otro el que vio matar a Moreira. (Borges, 2010, vol. III: 56)

Lo que este paisano poco versado en platonismo viene a señalar tomando la historia de la muerte de Moreira como ejemplo, es que al fin y al cabo, es imposible saber si recordamos algo –una experiencia, un hecho– o recordamos el recuerdo con que recordamos lo que recordamos –las palabras con que lo contamos, las imágenes a las que asociamos esas experiencias, las formas con que otros lo presentaron ante nosotros (el segundo narrador confiesa que se mezclan en su memoria la cara del

auténtico Moreira con la de su intérprete en el circo de los Podestá)-. Así, como un relato de otro relato, el recuerdo puede no ser más que infinita representación de la representación.

Este descrédito respecto del núcleo de autenticidad al que conducirían los relatos –máxime cuando estos han sido objeto de repetición ritualizada, como es el caso de uno mítico-, sumado al calculado desmontaje de todo lo que tenía de glorioso aquella muerte en la novela original, apunta, entonces, a esa prudencia escéptica a la que los lectores de Borges están acostumbrados. En definitiva, da la impresión de que al reescribir la muerte de Moreira, “La noche de los dones” busca vaciarla de toda gloria épica y heroísmo, de toda pretensión desmesurada de ser el portador de un núcleo auténtico de verdad o experiencia histórica⁸³.

¿Cómo interpretar esta intervención borgeana en el marco de la revitalización del gaucha a comienzo de los setenta? ¿Podría entenderse que “La noche” es a la izquierda de aquellos años lo que “La fiesta del monstruo” –reescritura de “La refalosa” de Ascasubi- es al peronismo de los cuarenta-cincuenta? Desde esta perspectiva, “La noche” debería entenderse como la continuación de una operación de lectura que habría

⁸³ ¿Por qué Borges eligió precisamente a Juan Moreira y no a otro personaje para esta operación de desmontaje del mito gaucha a comienzo de los 70? Juan Pablo Dabove señala que “Juan” era el nombre del protagonista de una historieta de la revista *El descamisado* de la agrupación de la izquierda peronista “Montoneros”. Puede que Borges no la conociera (como tampoco había visto aún el *Juan Moreira* de Favio), en cuyo caso, la elección podría explicarse a la luz de una vieja lectura de los años treinta: “Martín Fierro es precisamente un malevo, un gaucha amalevado de cuya perdición y triste destino es culpable el ejército. El favor alcanzado por Martín Fierro crea la necesidad de otros gauchos, no menos oprimidos por la ley y no menos heroicos. Eduardo Gutiérrez, escritor olvidado con injusticia, los suministra infinitamente. Su procedimiento, su empeño, son mitológicos. Pretende, como todos los mitos, repetir una realidad. Compone biografías de “gauchos malos” para justificarlos.” (“Tareas y destino de Buenos Aires de 1936, en Borges, 2001). En “Eduardo Gutiérrez, escritor realista” de 1937, Borges señala que *Juan Moreira* es, a pesar de algunos pasajes notables, una novela que no suele recomendar o prestar. La causa, parece sugerir, es que la considera una réplica deslucida de lo menos interesante del *Martín Fierro* y de la tradición gauchesca en general: su espíritu apologético y romántico. Distinto es el caso de *Hormiga Negra*, cuyo protagonista es presentado sin la “pompa sentimental de todas la ulteriores novelas gauchas, sin excluir a las otras de Gutiérrez y al *Don Segundo Sombra*”. Sólo en virtud de esta novela, Borges dice de Gutiérrez que su peculiar aporte al mito del gaucha fue “refutarlo” (Borges, 2010, vol. IV: 337).

comenzado, según algunos intérpretes, con “La fiesta del monstruo”, fechado en 1947, y la compilación *Poesía gauchesca* editada en colaboración con Bioy Casares en 1955. Laura Demaría (1994) sostiene que con esta obra Borges y Bioy no sólo se limitan a atacar los símbolos del revisionismo histórico peronista; según la intérprete, los escritores “editan la *Poesía gauchesca* de la Revolución libertadora”. Esto es: una relectura de la tradición gauchesca desde el punto de vista de la ideología liberal, que reivindica la visión mitrista de la historia, asocia a Perón con “el tirano Juan Manuel de Rosas” e invita al lector a identificarse con la rebelión que puede encontrarse contra esa figura en la cuidadosa selección de textos compilados. ¿Tendría algo de justificado, después de todo, el pasaje de Solanas que citábamos al comenzar nuestro trabajo?

A lo largo de la obra de Borges, no sólo encontramos reseñas y cuentos que recuperan la tradición gauchesca. Hay también una insistente reflexión sobre el sentido en que un escritor debe o puede echar mano a esa imaginaria popular. En los años 20 y 30 sus reflexiones se dirigen a un adversario particular: aquellos que, como Lugones, mediante una retórica épica y guerrera, elevan al gaucho a mito fundante de la patria, a representante del “ser nacional”. Con matices, pasajes de distintas épocas apuntan en una dirección similar. Objetan la pretensión de capturar literariamente cierta esencia telúrica. Aquí nos interesa recuperar sólo tres observaciones que aparecen en estos pasajes con cierta recurrencia y que nos permiten releer “La noche de los dones” en otra clave.

Primero. En repetidas ocasiones, Borges señala *el carácter artificial* de la literatura gauchesca y, en general, en la literatura popular. Solo por mencionar textos de diversos períodos, además del prólogo a *Poesía gauchesca*: “La poesía gaucha” de 1932 (dirigidas contra Rojas y Lugones); “El escritor argentino y la tradición” de 1953 (en polémica con el peronismo⁸⁴) y el “Prologo” a *El Informe de Brodie*, del período que nos ocupa. Según esta idea, la pretensión de que la literatura gauchesca “habla en nombre del gaucho” o, incluso, que “se deriva de su materia, el gaucho”, no es más que una superstición. En la “La poesía gauchesca”, por ejemplo, Borges argumenta contra quienes sostienen “admiraciones que condescienden”; es decir, aquellos que pretenden que es en la “rusticidad de su forma” (en lo que tienen de poco elevado y de erróneo) “y en la

⁸⁴ Sobre la polémica que Borges sostiene contra el peronismo en “El escritor argentino...”, cf. “Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de «El escritor argentino y la tradición»”, Balderston, 2013.

ingenuidad de su fondo” (cierto infantilismo) que la poesía gauchesca cobija su “verdad”: cierta “voz elemental de la naturaleza” (con esta expresión Borges cita a Rojas, 2010, vol. II: 225).

Inconscientes disminuidores de lo que alaban, no dejan nunca de celebrar en el *Martin Fierro*, la falta de retórica: palabra que les sirve para nombrar la retórica deficiente –lo mismo que si emplearan *arquitectura* para significar la intemperie, los derrumbes y las demoliciones–. Imaginan que un libro puede no pertenecer a las letras: el *Martin Fierro* les agrada contra el arte y contra la inteligencia. (Borges, 2010, vol. II: 225)

“El escritor argentino y la tradición” agrega la observación de que tanto lo rústico como lo ingenuo en la gauchesca son resultado de una búsqueda deliberada y que, en cambio, la poesía *de* los gauchos, tal como se verifica en las pampas, es rústica por pura ignorancia y menos ingenua y vernácula, más filosófica y universal, de lo que pretenden los escritores de Buenos Aires. Un igual afán naturalista reprueba Borges en ciertas acaloradas discusiones entre cultores del género, como aquella iniciada por quienes reprochan a Estanislao del Campo inexactitudes en el lenguaje de sus personajes. Borges se distancia con ironía de los devaneos filológicos de esta “ortodoxia literaria”:

Las historias de nuestra literatura han dedicado su atención justiciera a los libros canónicos de ese culto [a la pampa y el Gaucho]. Los investigadores de nuestro idioma los releen y comentan. El minucioso amor de los filólogos se demora en cada palabra; básteme recordar el extenso pleito (no liquidado aún) sobre la tenebrosa voz *contramilla*, pleito, por otra parte, más adecuado a la infinita duración del infierno que al plazo relativamente efímero de nuestras vidas. En tales circunstancias, parecerá un absurdo afirmar que el pathos peculiar de la literatura gauchesca está por definirse. Me atrevo a sospecharlo, con todo. Ese pathos, para mí, reside en el hecho –público y notorio por lo demás– del origen exclusivamente porteño (o montevideano) de esas ficciones. (Borges, 2001: 150)

Esta aceptación de la artificialidad de la literatura gauchesca, por otra parte, permite desechar por completo la escabrosa pregunta por su *autenticidad*. Lo que Borges dice de Kipling y tres plegarias que este atribuye a marineros fenicios, es aplicable a la gauchesca y a los versos

que algunos de los escritores de esta tradición ponen en boca de los gauchos:

He leído estas tres plegarias de marineros fenicios en el cuento de Kipling "*The Manner of Men*", un cuento sobre San Pablo. ¿Son auténticas, como malamente se diría, o las escribió Kipling, el gran poeta? Después de formularme la pregunta sentí vergüenza, porque: ¿qué importancia puede tener elegir? [...] Todo ocurrió en el pasado: los anónimos marineros fenicios han muerto, Kipling ha muerto. ¿Qué importa cuál de esos fantasmas escribió o pensó los versos? (Borges, "La poesía", vol. III: 316)

A través de una lectura como esta, que prescinde de la autenticidad y abraza la artificialidad, los versos son liberados de sus ataduras telúricas; ya no pertenecen a ningún ser nacional, sino al tiempo, dirá Borges, "a la memoria de todos". Esta "liberación" del verso en el caso del gaucho implica una puesta en cuestión de la particular forma que este tomó en cuanto artificio: la del mito.

Hablar de semidiós o de numen es hablar de mitología; yo tengo para mí que el gaucho –no en cuanto hombre mortal de carne mortal, sino en cuanto figura de un culto– es uno de los mitos esenciales de Buenos Aires. ("Tareas y destino de Buenos Aires" de 1936, Borges, 2001: 140)

A renglón seguido, Borges afirma que no se propone derribar este mito, sino tan sólo "indicar (siquiera sea de paso) lo paradójico y lo conmovedor de ese culto". Con esta observación no sólo evita la posición odiosa del refutador de leyendas. Al mismo tiempo que deja en claro que él mismo no es un devoto de ese culto, recupera y se declara consciente de lo que vale la pena en la literatura gauchesca nacional: cierto artificio, y sin embargo conmovedor, valor literario. Volveremos a este punto.

En segundo lugar, llama la atención el rechazo borgeano de dos formas literarias particulares: la epopeya y la alegoría. De nuevo en "La poesía gauchesca", Borges sostiene que Martín Fierro no es una epopeya sino una novela. Esta discusión tiene que ver, menos con un desacuerdo acerca de la categoría formal a aplicar correctamente a esta obra, que con una lectura ideológica acerca de lo que tal aplicación supone. Borges se opone al modo en que el género epopeya era utilizado para leer al Martín Fierro como un mito nacional originario, una Odisea argentina. Así lo lee Marechal en el 55, en "Simbolismo del Martín Fierro" (1972), así lo había

leído Lugones unos cuantos años antes, y así lo leerá también Solanas en los setenta⁸⁵. Borges, en cambio, advierte –y con esto transcribimos más in extenso otra formulación del fragmento que cita Solanas–:

La estrafalaria y cándida necesidad de que el Martín Fierro sea épico ha pretendido comprimir, siquiera de un modo simbólico, la historia secular de la patria, con sus generaciones, sus destierros, sus agonías, sus batallas de Tucumán y de Ituzaingó, en las andanzas de un cuchillero de 1870. (Borges, 2010, vol. I: 225)

A continuación, Borges cita con aprobación a Oyuela: “El asunto de Martín Fierro... no es propiamente nacional, ni menos de raza, ni se relaciona en modo alguno con nuestros orígenes como pueblo, ni como nación políticamente constituida” (Borges, 2010, vol. I: 225). Si la epopeya es el tipo de narrativa más apta para la búsqueda de la raíz del ser nacional en la historia, la novela, por otro lado, atiende a lo singular y lo múltiple, al individuo y sus vicisitudes, y en esa clave lee Borges al legendario libro de Hernández.

La otra forma narrativa que Borges opone, como la epopeya, a la novela, es la alegoría. “De las alegorías a la novela” (de 1949, en Borges, 2010, vol. II) interroga el sentido de este pasaje. La primera, entiende Borges, es la deriva de un prejuicio metafísico tan viejo como la filosofía platónica: que hay una verdad ordenada a la que el poeta debe remitir con sus arquetipos esenciales, es decir, ciertos caracteres y hechos esquemáticos adecuados, ideales, que le correspondan. Por esta pretensión mimética, la alegoría es una forma propia de un “arte que remeda la ciencia” (Borges citando a Croce en 2010, vol. II: 147). Sin embargo, agrega, este tropo, que gozó de tan buena reputación, ahora “se ha vuelto intolerable”. La explicación del viraje es sencilla: ya no podemos ser sino nominalistas, esto es, ya no podemos creer en los prototipos ideales, en las esencias inmóviles, sino en los innumerables, singulares e inasibles nombres por los que discurre nuestra existencia. El viraje se resume así: “la alegoría es fábula de las abstracciones” (de los prototipos,

⁸⁵ En el extracto con que comenzamos, Solanas cita este texto de Marechal, originalmente una conferencia leída en 1955 en la audición “La Conferencia de Hoy”, por LRA, Radio del Estado, Buenos Aires, y reproducida luego como artículo en el número del 25/06/1972 de *La opinión*, formato en que probablemente llegó a Solanas. Cf. “Contribución para la bibliografía de Leopoldo Marechal”, Culson y Hardy, 1972: pág. 323.

de las esencias abstractas) “como la novela lo es de individuos” (de esos nombres que expresan lo concreto, lo singular, lo efímero y múltiple) que es de lo único que disponemos. En tal caso, resistir el nominalismo persistiendo en la alegoría, es un “error estético”, “injustificable”.

Pero curiosamente, al tiempo que en este ensayo afirma que “el arte, siempre, opta por lo individual, lo concreto,” y sentencia, “el arte no es platónico” (vol. I: 208⁸⁶), Borges se refiere, también en una página dedicada al Martín Fierro, a “esas vicisitudes comunes y de algún modo eternas que son la materia del arte” (“Martín Fierro”, vol. II: 210). Una palabra, no es más que una palabra, pero cada una “postula el universo” (“Prólogo” a *El informe de Brodie*, vol. II: pág. 457), un libro no es más que las elucubraciones de su autor; pero también puede ser, según una metáfora recurrente en Borges, “el río de Heráclito”, que trae todas las cosas, incesantemente. De modo similar: el de Hernández no es más que un sueño, y su sueño no refiere más que a un cuchillero perdido de la pampa; pero ese “sueño de uno es parte de la memoria de todos” (“Martín Fierro”, vol. II: 210), un “ilusorio ayer” legado por el arte “a la memoria de los hombres” (“José Hernández. Martín Fierro”, vol. IV: 106). Así, Borges se inclina por cualquier modo de escritura que tenga por patrimonio no lo telúrico, sino el individuo y con él, el universo entero (“El escritor argentino y la tradición”, vol. I: 324). Prefiere por eso antes que la alegoría y la epopeya, la novela (a pesar de no haber escrito ninguna); formas capaces de avenirse a lo singular que en la literatura deviene universal, es decir, “conversador del mundo y del yo, de dios y de la muerte” (2008: 17)⁸⁷.

⁸⁶ Todas las referencias corresponden a la edición de las *Obras Completas*, vols. I-IV, Emecé, Buenos Aires, 2010.

⁸⁷ Esta última cita proviene de “El tamaño de mi esperanza”, de 1929. Puede discutirse qué ideas de este libro de ensayos son sostenidas más adelante y cuáles desechadas. De hecho, en “El escritor argentino y la tradición”, refiriéndose a su obra temprana, Borges confiesa que alguna vez él mismo escribió poesía gauchesca de las características que critica. Aquí nos interesa destacar una idea que, creemos, es constante y reaparece casi sin modificaciones en 1953: la poesía gauchesca, como toda poesía, debería prescindir de entregarse a la tarea de la literatura por excelencia, esto es, discurrir sobre el mundo. Copiamos en extenso el fragmento: “No quiero progresismo ni criollismo en la acepción corriente de esas palabras. El primero es un someternos a ser casi norteamericanos o casi europeos, un tesonero ser casi todos; el segundo que antes fue palabra de acción (burla del jinete a los chapetones, pifia de los muy de a caballo a los muy de a pie)

Ahora bien, como dijimos, con las observaciones que reseñamos, Borges no se propone derribar un mito. No sólo observa que “tachar de inveraz a la literatura gauchesca porque esta no es obra de gauchos” –es decir, por la constatación de que se trata de un artificio– “sería pedantesco y ridículo” (“La poesía gauchesca”, vol. I: 208), además, prueba que es posible escribir sobre gauchos prescindiendo de la epopeya y la alegoría.

Llegamos así al último punto en que nos interesa detenernos: al tiempo que reconoce aquello que tiene de “conmovedor”, Borges reivindica lo gauchesco como espacio de creación literaria. Y esto en dos sentidos: en un ejercicio de relectura y en uno de reescritura. Los ensayos que hemos citado son un ejemplo de relectura. En ellos Borges no se limita a refutar negativamente a sus contrincantes; cada vez, recupera de la tradición gauchesca dimensiones estéticas ignoradas por las propias pretensiones nacionalistas y telúricas de sus creadores. En relación a su reescritura (*Evaristo Carriego*, “El fin”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, “El sur”, numerosos ensayos), podríamos decir, de manera general, que lo central es el espacio en el que se despliega.

Sarlo (2007) ha señalado que se trata de una geografía popular inventada, situada en la frontera con la modernización urbana y surcada al mismo tiempo por un pasado criollo gauchesco imaginado y una cultura europea recuperada a la distancia. En esta geografía particular es posible un modo de escritura “desde las orillas”⁸⁸. En una línea de interpretación

hay es palabra de nostalgia (apetencia floja del campo, varaza de sentirse un poco Moreira) No cabe gran fervor en ninguno de ellos y lo siento por el criollismo. Es verdá que de ensancharle la significación a esa voz –hoy suele equivaler a un mero *gauchismo*– sería tal vez la más ajustada a mi empresa. Criollismo, pues pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de dios y de la muerte” (Borges, 2008: 17).

⁸⁸ En *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* Ludmer y Santos exploran una idea similar: “Este es el gesto fundamental de la crítica de Borges y quizás de la fundación de su literatura. La materia de la literatura argentina se encuentra en ciertos momentos conversados de la cultura de los que no tienen literatura: en los ratos oídos que sacan de lo cotidiano y cortan el tiempo y el espacio: en el truco y su conversación hecha de desafíos, donde el idioma es otro de golpe, en el ritmo de guerra y fiesta conversada de la milonga, en las narraciones de duelos y venganzas que se dicen entre sí los pobres y en las inscripciones que ellos ponen en sus carros (...) Si el Palermo y la literatura de Carriego son lugares de mezcla, el Palermo de Borges y su literatura se construye con la mitad buena de Carriego, el de los conversaderos y desafíos, y la otra mitad de Borges, los libros ingleses. La materia literaria es, para Borges, un mixto que produce choque y confrontación”

afin a esta, podría decirse, con Rocha, que el gaucho es uno de los *topos* de los que Borges hace nacer la creación literaria y la indagación filosófica: aquellas “liberadoras irrealidades de nuestro tiempo”. Con todo lo que esas irrealidades pueden tener, valga la redundancia, de artificiosas, ellas toman su material de una experiencia que concierne a ese *ethos* marginal.

Ese cruce entre lo marginal reapropiado literariamente y el libre vuelo de la especulación filosófica, hace a lo que en Borges hay de “escritor popular”, si uno quisiera encontrarlo. La potencialidad política de este cruce escapa al intento de instrumentalización política de la obra por parte de su creador, tal como el propio Borges señala (y al mismo tiempo demuestra, si se consideran los momentos en los que, según Demaría, él mismo cayó en la tentación de la instrumentalización):

Kipling dedicó su vida a escribir en función de determinados ideales políticos, quiso hacer de su obra un instrumento de propaganda y, sin embargo al fin de su vida hubo de confesar que la verdadera esencia de la obra de un escritor suele ser ignorada por este; y recordó el caso de Swift, que al escribir *Los viajes de Gulliver* quiso levantar un testimonio contra la humanidad y dejó, sin embargo, un libro para niños. (“El escritor argentino y la tradición”, vol. I: pág. 324)

Volvamos ahora a “La noche de los dones”. Tal como señala Dabove, en los 70 Borges ya no escribe con la mira puesta en el nacionalismo lugoniano o el primer peronismo. Si al aludir lo gauchesco su intención es evocar divisas políticas, estas son presumiblemente contemporáneas, como las de Montoneros o Tacuara. Sin embargo, si tenemos en cuenta el sentido de cierto escepticismo que recorre su obra con largo aliento, podríamos decir que no se trata aquí simplemente, como ha entendido Solanas, de una expresión colonizada de desprecio por lo nacional-popular. Podríamos interpretar en cambio, que “La noche de los dones”, no es más que un nuevo ensayo en torno a una vieja y atendible idea: el rechazo frente a toda literatura, esto es, toda lectura del mundo, que pretenda asirse a una bella imagen mítica como a una verdad última de la historia. “La noche” puede

(Ludmer y Santos, 1988). En este mismo libro se analizan el “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” como intervenciones que cuestionan un tipo de literatura gauchesca “para el pueblo”, esto es, una literatura que busca la legitimación popular de un orden a través de la identificación entre “ley” y “justicia”, y la traducción de esta fusión en la supuesta lengua del pueblo, es decir, de aquellos a quienes se dirige.

interpretarse como un alerta acerca las múltiples variaciones de esta pretensión que parecen abundar en el activismo político de la época.

La película de Favio, por otra parte, está lejos de esta distancia escéptica respecto del panorama político del momento. Si se lee en clave política, es un claro guiño al peronismo de izquierda. No obstante, en cierto sentido, el cuento de Borges no es exactamente un “anti-Favio”. Podríamos decir que el espíritu del *Juan Moreira* de Favio –sobre todo si se tiene en cuenta el contrapunto que puede establecerse con *Los hijos de Fierro*– es borgeano. Por una parte, porque no cae en los mayores peligros de los que Borges previene con insistencia: no hace de la epopeya un develamiento del ser nacional, no hace de la alegoría una clave de interpretación unívoca de su historia, no confunde lo “telúrico” con lo “popular”. Por otra parte, en un sentido positivo, porque las razones por las que Rocha recupera a Borges, valen para Favio. Según intentamos mostrar, Favio sería borgeano en el sentido de Rocha. Su materia es una “fabulación”, tomando el término de Aguilar y Oubiña, que sueña los sueños populares sin pretender desentrañar su verdad última.

Esta afinidad entre Borges y Favio, cuya clave de inteligibilidad provee “La estética del sueño”, podría parecer abstracta o forzada de cara a las evidentes diferencias políticas y estéticas que existen entre ambos. Sin embargo, la observación no es baladí si nos situamos en el horizonte de un conjunto de interrogantes propios del campo cultural de los sesenta y setenta, que ambos, tanto como Solanas y Rocha, de alguna manera tuvieron que haber enfrentado: ¿qué vínculo puede establecer un artista entre fantasía poética e imaginario popular?, ¿cuáles son los riesgos de proponerse establecer tal vínculo?, ¿de qué manera y en qué sentido este intento puede dar lugar a un “arte popular”, teniendo en cuenta la connotación emancipadora o liberadora que aloja esta expresión?

Al puñado de elementos que aquí hemos reunido en torno a estos interrogantes, cabe añadir una última observación. Hay un punto, no poco significativo, en el que Favio no es, con todo, borgeano. Dijimos que Borges renuncia a leer el *Martín Fierro* como una epopeya nacional y prefiere en cambio leerlo como novela, y reescribirlo, digamos por ahora, como “fabulación”. Sin embargo, el *Juan Moreira* de Favio no sólo no es una novela sino que, aún sin ser esencialista, nos confronta con un elemento que excede esa cuota de “razonable alegoría” que Borges está dispuesto a tolerar –pues, razona el escritor, incluso “los individuos que los novelistas proponen aspiran a genéricos [y por eso] en todas las novelas hay un elemento alegórico” (“De las alegorías...”, vol. II: 150). Ese “algo otro” del

“universo entero”, que también es la materia del arte; ese “algo más” que una novela, algo más que un individuo y sus universales contingencias, más que el devenir “común” y de “algún modo eterno” del individuo en la memoria de todos; ese algo más y algo otro, es aquello que al escepticismo borgeano parece escapársele. Quizás sea la historia contemporánea comprendida en un sentido político, es decir, desde el punto de vista de sus más humildes protagonistas; desde el punto de vista de aquello que sus historias tienen de aventura trágica y esperanzador chispazo en la larga noche de los años setenta.

Bibliografía

AGUILAR, Gonzalo (2007), “Juan Moreira de Leonardo Favio”, *laFuga*, nro. 5, disponible en <http://2016.lafuga.cl/juan-moreira-de-leonardo-favio/307>, consultado el 15/6/2015.

AGUILAR, Gonzalo, OUBIÑA, David (1993), *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones*, Del Nuevo Extremo, Buenos Aires.

BALDERSTON, Daniel (2013), “Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de “El escritor argentino y la tradición”, *La Biblioteca*, nro. 13, págs. 32-45, disponible en:

<http://d-scholarship.pitt.edu/20604/>, consultado el 6/6/2015.

BIONDI, Hugo (2007), *Sin renunciamentos. El cine según Leonardo Favio*, Corregidor, Buenos Aires.

BORGES, Jorge Luis (2001), *Textos recobrados 1931-1955*, Emecé Editores, Buenos Aires.

BORGES, Jorge Luis (2008), *El tamaño de mi esperanza*, Alianza, Madrid.

BORGES, Jorge Luis (2010), *Obras Completas*, vols. I-IV, Emecé, Buenos Aires.

CISNEROS TORRES, María José (2012), “De la crítica al mito político al mito político como crítica”, *Fragmentos de Filosofía*, nro. 10, págs. 53-67.

COULSON, Graciela y HARDY, William (1972) “Contribución a la bibliografía de Leopoldo Marechal”, *Revista Chilena de Literatura*, Editorial Universitaria de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, págs. 311-334

DABOVE, Juan Pablo (2010), “Borges y Moreira: las pasiones del gaucho malo” en AAVV, *In memoriam. Jorge Luis Borges*, Colegio de México, México.

- DEMARÍA, Laura (1994), "Borges y Bioy Casares, 1955 y la «Poesía gauchesca» como paradójica rebeldía", *Latin American Literary Review*, nro. 44, págs. 20-30.
- FARINA, Alberto (1993), *Leonardo Favio*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- GARCÍA, Facundo (2008), "Me liquidaban los protagonistas", *Página12. Suplemento Cultura y Espectáculos*, 24/5/2008, disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-10160-2008-05-24.html>, consultado el 6/6/2015.
- GRAMSCI, Antonio (2003), *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y el Estado moderno*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- IERARDO, Esteban (s.f.), "Entrevista a Leonardo Favio", disponible en <http://www.temakel.com/entrevistafavio.htm>, consultado el 12/07/2016.
- LUDMER, Josefina (1997), "Los Moreira. De cosmópolis a locópolis", *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, año 5, nro. 9, págs.7-31.
- LUDMER, Josefina y SANTOS, Antonio Carlos (1988), *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- MARECHAL, Leopoldo (1972), "Simbolismo del Martín Fierro", *La opinión, Suplemento cultural*, 25/06/1972, págs. 1-3.
- MILLER, Dean (2010), "Tragic Hero, epic hero" en *The epic hero*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- ROCHA, Glauber (2011), *La revolución es una EXTETYKA*, Caja Negra, Buenos Aires.
- SARLO, Beatriz (2007), *Borges, un escritor en las orillas*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- SOLANAS, Pino (2015), *Los hijos de fierro (1975)*, presentación de la película. blog oficial del cineasta.
Disponible en: http://pinosolanas.com/los_hijos_info.htm, consultado el 30/11/2015.

Filmografía

- Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968)
La hora de los hornos (Pino Solanas, 1968)
Juan Moreira (Leonardo Favio, 1973)
Los hijos de fierro (Pino Solanas, 1978)

Laura Arese

Es Licenciada en Filosofía. Integra el equipo de investigación “La cuestión de los derechos en la filosofía política contemporánea” del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades y participa en el Seminario “Cine, Política y Derechos Humanos”, de la Escuela de Filosofía de la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se encuentra cursando el Doctorado en Filosofía de la UNC con beca CONICET.

La figura del líder en las películas sobre San Martín y Belgrano de la última década

Martín Iparraguirre

Un fantasma recorrió silenciosamente el cine de ficción argentino durante la última década del país. No se trataba de cualquier espectro, mucho menos de uno desconocido para nosotros, pues paradójicamente su figura parecía omnipresente en todos los órdenes de la sociedad, a excepción de las películas documentales que se filmaron en esa época: el kirchnerismo, tan presente en la vida cotidiana de todos los argentinos gracias a la progresiva politización que promovió en la sociedad, fue un elocuente fuera de campo en las ficciones que ofreció el cine nacional de su misma época.

A diferencia de los otros dos grandes movimientos políticos argentinos que siguieron a la dictadura cívico-militar, el alfonsinismo o el menemismo, el kirchnerismo no tuvo en efecto representaciones ficcionales que lo abordaran de frente: una revisión atenta de la producción de los últimos años permite constatar que prácticamente no hay películas de ficción que lo nombren explícitamente, sea tanto para elogiarlo como para criticarlo. Quizás la referencia más explícita se encuentra en un film cordobés, *El Grillo* (2014), de Matías Herrera Córdoba, que sí nombra al kirchnerismo para caracterizar a su protagonista: una actriz que intenta superar el duelo por la muerte de su marido. En una escena entre tantas, la protagonista realiza un monólogo donde repasa la historia de su militancia y sus opciones políticas relacionadas a la izquierda, para concluir al final con una sentencia reveladora: “Supongo que ahora soy kirchnerista”. No se trata más que de una mención al paso, que busca caracterizar al personaje antes que orquestar una interpretación de la “era K”, aunque ese mismo gesto del enunciador⁸⁹ sugiere la existencia de una lectura extendida en la sociedad

⁸⁹Utilizamos el término “enunciador” para referir a la figura que reconocemos como fuente del enunciado en su totalidad. Reservamos el término “narrador” para la instancia que asume la voz en off en el relato verbal de los acontecimientos.

sobre las gestiones de Néstor Kirchner y Cristina Fernández, un imaginario simbólico común que vuelve innecesaria cualquier aclaración adicional para que el espectador comprenda el significado profundo de esas palabras.

¿Dónde aparece entonces el kirchnerismo en la ficción cinematográfica que acompañó sus gestiones en el Ejecutivo Nacional? ¿Cómo buscó él mismo verse representado en el séptimo arte? Resulta significativo que, a diferencia de otros líderes populares de la región como Luis Inacio Da Silva –con *Lula, el hijo de Brasil* (2010) de Fabio Barreto–, el gobierno de Cristina Fernández haya elegido el género documental para construir la versión cinematográfica de su propio relato épico, a través de la mitologización de la figura de su compañero y ya ex Presidente. Más allá de los vaivenes que padeció *Néstor Kirchner, la película* (2012) –que terminó teniendo dos versiones, la oficial de Paula de Luque y la original de Israel Adrián Caetano, finalmente reivindicada por la propia ex mandataria–, la elección se explica tanto por la legitimación social que tiene el género como por el hecho ya evidente de que a partir de la crisis social y económica argentina de inicios del siglo, el documental parece haberse hecho cargo de la misión de narrar la realidad del país, tarea que permanece vedada para la ficción.

Como asegura Nicolás Prividera (2014:54), “el Nuevo Cine Argentino apenas si se animó a mostrar algunas de las secuelas marginales de esa degradación política, económica y cultural ⁹⁰, centrándose precisamente en el retrato distante de seres marginales, sin establecer con ellos –ni entre ellos y su momento histórico– ninguna relación. Esa virtual desaparición de la realidad –que sólo parece resistir en el revitalizado cine documental– ya no se debe a la censura de una dictadura (como la que ahogó al radicalizado modernismo del Nuevo Cine Argentino de los sesenta), sino a la negación política de una generación que creció con y no contra el menemismo”. En consecuencia, al describir el Nuevo Cine Argentino posterior a la crisis de 2001, el autor señala su “apoliticidad, naturalismo y déficit de historicidad: una trinidad que no puede sino terminar en la nada misma (más visible cuando viste las ropas de un supuesto modernismo). Y esa nadería no es inocente, porque no hace más que declararse prescindente de referirse a (y de confrontar con) lo real” (Prividera, 2014: 54).

⁹⁰En referencia al menemismo.

Sin embargo, como se ve con la versión bifronte que articulan los documentales sobre Néstor, el kirchnerismo sí tuvo una voluntad explícita por narrarse a sí mismo a través del cine, pero principalmente en su aspecto documental. La ficción quedó relegada a la reinterpretación del pasado más que a la narración del presente: *Revolución, el cruce de Los Andes* (2011) de Leandro Ipiña y *Belgrano* (2010) de Sebastián Pivotto – ambas financiadas por el *Canal Encuentro*, perteneciente al Ministerio de Educación de la Nación– muestran el interés de la gestión de Cristina Fernández por producir ficciones que aborden figuras emblemáticas del pasado, acaso una forma de reinterpretación de la historia argentina a través del séptimo arte, tan evidente en otros planos de su gestión comunicacional. “Las ficciones más sugestivas estuvieron más orientadas a revisar el pasado que a narrar el presente, como si el kirchnerismo –en otros aspectos tan pendiente del minuto a minuto– fuerza incapaz de contarse en tiempo real”, confirma José Natanson (2014).

Basta relacionar esos films sobre los máximos emblemas de la Patria con el discurso oficial sobre las figuras públicas de Néstor y Cristina Kirchner para encontrar una voluntad evidente por construir un relato de la historia que ubique al kirchnerismo en una misma tradición con los mitos fundacionales del país. “Si hay algo así como un *pathos* kirchnerista, es ese: el del héroe incomprendido por su tiempo y reivindicado por la Historia (en este sentido, puede trazarse una línea que va de Belgrano a Néstor Kirchner)”, sostiene Prividera, que razona que “de ahí que sus proyectos audiovisuales siempre alienten una lectura que lo ubica en la línea genealógica de una irredenta heroicidad trágica” (Prividera, 2014: 236).

Esa “irredenta heroicidad trágica” se enmarca en una política comunicacional precisa que, con sus bemoles, ha caracterizado a las gestiones de Néstor y Cristina y resulta coherente con sus elecciones estratégicas de Gobierno: cada uno ha buscado construir enemigos asimétricos a enfrentar en nombre del pueblo argentino, posicionándose como representante último de ese colectivo mayor que se encuentra amenazado por poderes que permanecían en las sombras hasta su llegada al Ejecutivo. A Néstor Kirchner le tocó afrontar el frente internacional con el ALCA, el FMI y los acreedores de la fenomenal deuda pública heredada de la dictadura militar y la década del '90 –con Estados Unidos planeando por detrás como fantasma mayor– como máximos emblemas, mientras que Cristina Fernández hizo lo propio en el frente interno con las corporaciones del campo, de la economía local y sobre todo del mundo

mediático, con el Grupo Clarín a la cabeza, como principales contendientes no tanto de su gestión como de la propia democracia argentina, si seguimos su discurso. Hayan tenido o no razón, ambos construyeron relatos que narran estas elecciones estratégicas como gestas libertarias de la Nación, y la abrupta muerte de Néstor Kirchner fungió como confirmación final del sacrificio personal del líder popular en pos de la liberación de su pueblo.

Tampoco resulta casual el contexto histórico en el que emergieron los films sobre San Martín y Belgrano: no sólo porque fueron inmediatamente posteriores a la muerte de Néstor (27 de octubre de 2010), sino porque también le sucedieron al Bicentenario de la Revolución de Mayo en ese mismo año, donde el país vivió una suerte de renovación de los lazos sociales con los mitos fundacionales de la Patria, en parte gracias a un fuerte activismo por parte del Ejecutivo Nacional con un plan de celebraciones que se extendieron durante todo el año en diferentes partes del país y culminaron con el fastuoso festejo en la Plaza de Mayo. “El del Bicentenario constituye un acontecimiento que se le presenta al Estado como una ocasión más que aprovechable para producir discursos en pos de recuperar, mantener y acrecentar su legitimidad. Es una oportunidad para volver a escribir la Historia, un momento idóneo para volver a narrar el origen de las instituciones”, afirma Daniel Carmelo Scarcella (Savoini y De Olmos, 2012: 51).

¿Qué figuras de los héroes patrios construyen entonces los films de Ipiña y Pivotto? Si bien resulta arriesgado postular un paralelismo directo entre las películas de San Martín y Belgrano y la política comunicacional de los gobiernos de Néstor y Cristina, sí es posible leer una época en sus imágenes, así como también un discurso consecuente con un universo de ideas específico. Por un lado, el San Martín (interpretado por Rodrigo de la Serna) de Ipiña no se presenta como el héroe inmaculado de las páginas de la revista *Billiken*: se trata de un líder falible, en extremo temperamental, superado por las circunstancias que enfrenta aunque caracterizado por una pasión, entrega e hiperactividad extremas, algo que ya lo emparenta a la figura de Néstor Kirchner –cuya praxis de gestión se construyó con esas características–. Basta ver el derrumbe emocional que sufre el personaje al llegar al pueblo de Santa Rosa en plena cumbre de Los Andes y comprobar que no están los ejércitos de Bernardo O'Higgins y Miguel Estanislao Soler –lo que condena toda la empresa– para comprobar su vulnerabilidad (min. 58:10). Pero al mismo tiempo, el personaje cumple con el *rol* semántico que se espera, pues es

un hombre de una resiliencia notable, un estratega con gran capacidad de resolución y sobre todo un líder nato, que es admirado por sus subordinados a pesar de que los trate con una autoridad excesiva por momentos –y que incluso yerre en sus juicios sobre ellos–, porque en el fondo está preparándolos para la odisea que van a emprender, a la vez que los contiene y los obliga a responsabilizarse de sus actos.

Pero si el San Martín de Ipiña ostenta una característica que trasciende su función *imitativa* (referencial) y lo vuelve singular, lo que puede relacionarse además con la construcción discursiva de la figura de Néstor y de su liderazgo político, su estampa popular lo acerca a una función *ilustrativa* (se trata de un líder que se confunde con el pueblo hasta volverse inseparable de él). En efecto, si por un lado tiende a ejercer cierto paternalismo sobre sus subordinados, al mismo tiempo el personaje puede sentarse a jugar una partida de ajedrez al final de un ajetreado día de trabajo con un soldado raso o dedicar tiempo para calmar las angustias del joven escriba que estructura la narración de la película. La propia voz de San Martín propondrá esta tesis en uno de los pocos momentos en que asume la narración de la película a través de la *voz over* con la lectura de una carta dirigida al “pueblo de Cuyo”, antes de emprender la marcha a Los Andes:

Debemos trabajar en conjunto para coronar la expedición. Cuando mañana partamos, muchos dejaremos atrás mujeres e hijos. Pero lo haremos con más alegría que tristeza, porque el resultado de tanto sacrificio, de tanta ausencia, no será otro que la libertad. No hay palabras suficientes para ponderar nuestros desvelos, todo se debe a ustedes, que con sus propias manos, con sus bienes, con sus dineros, crearon un ejército desde el barro mismo para beneficio de todo un continente. Triunfaremos porque no hay tirano por más fuerte que sea que pueda callar la alegría de un pueblo libre (min. 10:50).

El montaje de la escena intercala la voz de San Martín con imágenes de personas de todas las edades y sexo realizando tareas y trabajos de manera colectiva, que ilustran las palabras del General. La apelación a la alegría del pueblo como impulso vital de la gesta sanmartiniana remite al discurso de Cristina Fernández, que ha hecho de la alegría en la militancia casi un *ethos* propio de su praxis de gestión. El film de Ipiña recupera efectivamente esa figura semántica que había desaparecido del panorama del cine nacional, como sostienen tanto Prividera como Gonzalo Aguilar, uno de los pocos conceptos que ambos autores comparten en sus

respectivos ensayos sobre el Nuevo Cine Argentino⁹¹. “Aquí San Martín ya no es el héroe que conquista la libertad para su pueblo, sino *con* el pueblo”, destaca Scarcella (2012: 55), quien sabe detectar los signos que construyen este personaje colectivo como un actor central de la revolución. “Abundan las escenas en las que aparece⁹² como sujeto de hacer (hombres y mujeres que trabajan, fabrican uniformes, levantan la cosecha, etc.), pero también como sujeto de pasiones (hombres, mujeres, soldados y negros que se divierten en una fonda) y, finalmente, como sujeto de privaciones (allí donde son asesinados, violados o despojados de sus bienes por los realistas)”, describe el autor quien concluye que “el ejército de este San Martín es el propio pueblo” (Savoini y De Olmos, 2012: 58).

Otros detalles parecen directamente incrustados para relacionar la figura de San Martín con la de Néstor Kirchner: cuando el personaje que oficia como narrador del film, que en su vejez cuenta a un periodista la experiencia que vivió de joven con San Martín –relato a partir del cual se estructura la película, aunque el *enunciador omnisciente* intercala la *focalización interna* desde este personaje con la *focalización cero*⁹³–, revela una de las “libretitas” donde el General anotaba todas las cuentas (min. 22), no se puede menos que recordar los legendarios cuadernos donde el ex mandatario supuestamente llevaba las cuentas de todo un país, según los relatos periodísticos de entonces.

Hay otras singularidades más sutiles que marcan la inscripción de la película directamente en la “era K” y tienen que ver con el punto de vista desde el cual se narra, identificado con ese joven amanuense del General, llamado Manuel Esteban de Corvalán –aunque significativamente en toda la película se lo identificará simplemente como “muchacho”–, que remite al militante juvenil de la actualidad, una figura central en la construcción política de las gestiones de Cristina Fernández y también de la aparición del kirchnerismo en el cine de ficción reciente con la película *El Estudiante* (2011), de Santiago Mitre, e *Infancia clandestina* (2012), de Benjamín

⁹¹“En los films de los noventa, el pueblo falta”, postula Aguilar (2004:144), que relaciona el hecho a la “degradación del espacio público” practicado durante esa década (2004: 139).

⁹²La cita hace referencia al “pueblo”.

⁹³Ver categorías de Gerard Genette: la focalización cero es aquella en la que el narrador sabe más que el personaje, la focalización interna es aquella en la que el narrador sabe lo mismo que el personaje. A éstas se agrega la focalización externa en la que el narrador sabe menos que el personaje.

Ávila⁹⁴. Ese joven aprendiz no es además cualquier joven, se trata de un hijo dilecto de la aristocracia que se rebela en contra de los mandatos paternos y sociales para sumarse a la gesta libertaria de San Martín: una escena basta para detectar la presencia de los conflictos del presente en esa subtrama, cuando el joven –vestido ya con el uniforme militar– se enfrenta a su padre para anunciar su decisión de marchar junto a las fuerzas populares (minuto 15:24).

“Ese hombre le ha metido a usted ideas en la cabeza”, le responde el padre sin nombrar a San Martín: “Primero me saca a los negros, luego me quita pedazos de mi tierra y ahora se lleva a mi hijo. ¡Vea, en esta casa no hay San Martín, ni guerra ni revolución que valga! (...) si se va de esta casa no vuelva, porque deja de ser mi hijo”, enfatizará el patriarca, mientras el encuadre cambia de ángulo para registrar en primer plano la respuesta del joven, mirando con decisión a los ojos de su padre: “Así será entonces. Prefiero ser un *guacho*, antes que tener un padre *godo* como usted”, le responderá. Si al calificativo *godo* lo cambiamos por *gorila* o más aún por *neoliberal*, se obtendrá un diálogo que podría ilustrar la discusión en cualquier familia de la alta burguesía porteña o de la aristocracia rural argentina ante un hijo que anuncia su decisión de militar por el kirchnerismo, una representación indirecta de su visión del mundo.

De hecho, se podría decir incluso que la película se detiene tanto en la gesta de San Martín como en el proceso de maduración y aprendizaje de ese joven amanuense a través del cual podemos ver cómo la política y los ideales atraviesan y transforman no sólo a una personalidad, sino los lazos más íntimos y las instituciones más arraigadas en la sociedad: el sacerdote que acompaña la campaña llegará a renegar de la autoridad papal en una charla con él, donde ensayará una interpretación heterodoxa del legado de Jesús (min. 1:18:00).

Como vimos también, los propios discursos de San Martín remiten a tópicos centrales de la agenda política del kirchnerismo, donde el concepto de igualdad entre todos los hombres resulta nodal: el momento más emotivo tiene lugar con la arenga final a las tropas antes de la batalla, donde la cámara se posicionará entre los soldados para identificar al espectador con la mirada de estos hombres comunes (cuya variedad de razas es registrada por el montaje en primeros planos),

⁹⁴Ver artículo “El kirchnerismo en el cine de ficción argentino” a ser incluido en RUIZ, S. y TRIQUELL, X (2018) *Imágenes en Conflicto: Construcciones Audiovisuales de la Conflictividad Social en la Argentina Contemporánea*.

mientras el General emite un discurso que dice:

Son la esperanza de la América, todos y cada uno de ustedes lleva consigo lo más importante: la libertad. 300 años de masacre y de barbarie tiñen a nuestra tierra de sangre. Pero hemos venido a decir ¡basta! ¡Se acabó! (...) Les dejaremos una tierra digna de ser vivida, donde puedan sembrar, crecer y prosperar, libres de toda cadena. Donde cada hombre pueda decidir su destino sin importar su color, su linaje, su procedencia, ni ¡qué carajo! Porque todos somos iguales ante el Supremo, así como somos iguales ante la muerte. Porque cualquier hijo de mujer merece ser libre de una vez y para siempre. ¡Seamos libres, que lo demás no importa nada! ¡Viva la Patria!” (min. 1:12:00).

La política y la pasión, entonces, como vectores de transformación de los lazos tradicionales de la sociedad y de las personas en pos de una gesta libertaria que vuelve a una comunidad actora de su propio destino: ideas que quedan resumidas en el penúltimo plano de la película, cuando se vea el resultado de la entrevista realizada al narrador, un artículo con el título “Los que hicieron la Patria”, bajo el que figura una fotografía con el amanuense ya anciano sentado en el centro y rodeado de sus vecinos de la comunidad.

Más allá de la ligazón que pueda tener con el kirchnerismo, el Belgrano de Pivotto es a su vez héroe construido según los paradigmas de su presente político: los primeros quince minutos de hecho están dedicados a sentar la posición ideológica del personaje en los conflictos que propone la diégesis, con una clara caracterización de tono “progresista”. Una celebración organizada en su honor en Tucumán sirve para posicionar de entrada a Belgrano en las diferencias de clase de su tiempo, pues allí rechazará tanto los saludos del gobierno central de Buenos Aires como las distinciones de la Iglesia y las alabanzas de la aristocracia: a cada uno les cantará sus hipocresías en la cara con poca diplomacia, y reivindicará la entrega de los soldados, así como también los derechos de los indios.

Un comerciante expresará incluso un desprecio de clase bien actual, luego de cuestionar la empresa libertaria del pueblo llano, al afirmar que “a ellos (por los soldados e indios) sólo les importa quién les dará de comer mañana, y los que les damos de comer somos nosotros (...) y siempre les vamos a dar de comer, ganen los Realistas o gane la Revolución. Por eso celebremos, que pase lo que pase el pueblo siempre tendrá qué comer”. A lo que Belgrano responderá, con evidente ironía: “De

todas maneras, la lucha valió la pena... nunca se sabe, tal vez en el futuro no tengamos patronos tan generosos como usted” (min. 8:45).

Organizada como una larga revisión de la gesta patriótica de Belgrano (Pablo Rago) a través de un diálogo del personaje consigo mismo, en un presente que lo ubica en sus últimos días en su lecho de muerte –donde se construye el *narrador* del relato: un Belgrano abandonado, desilusionado y en la pobreza–, el film propone al héroe como un utopista fuera de su tiempo histórico, un incomprendido tanto por sus enemigos como por el triunvirato, las autoridades eclesiales y las aristocracias provinciales: hasta sus propios compañeros de armas o incluso su amante María Josefa cuestionan sus proyectos y decisiones. “Buscamos un hombre nuevo, un mundo nuevo. Eso, ¿ves? otro mundo es lo que queremos”, le dice Belgrano a Josefa en la cama compartida, a lo que ella responde con el más crudo escepticismo al asegurar que ni ricos ni pobres creen en eso: “¿Igualdad? Nunca va a haber igualdad ¿Independencia?, ¿Para qué?, ¿Qué cambia? Es cambiar de patrón nomas, el mismo látigo con diferente mano”, le espetará. “Ellos van a ser sus propios patronos: los indios, los mulatos, los criollos, hasta los ricos”, replicará Belgrano en un discurso eminentemente igualitario (min. 29:14).

En este sentido, el Belgrano de Pivotto se diferencia del San Martín de Ipiña porque su estampa popular está dada por su capacidad para sacrificarse por un país soñado para un futuro incierto más que por su ligazón a un pueblo del presente: contra viento y marea, el personaje sacrificará todo por sus sueños libertarios, en los que dejará dinero, propiedades, salud, amor y familia. De hecho, sus falencias más evidentes –su gusto por las mujeres o su tendencia a desentenderse de la paternidad– quedarán justificadas por el *enunciador*, una y otra vez, por su entrega a la gesta libertaria: el conflicto central de la película se estructura así según el dilema que vive el héroe de sacrificarse por una visión propia que no es compartida ni por sus mismos aliados contra la posibilidad de organizar una vida más o menos normal, sea pactando con las clases dirigentes, sea formando una familia con María Josefa o María Dolores Helguero.

Por otro lado, es preciso notar que los únicos reconocimientos firmes que recibe Belgrano son los de su tropa (encarnados en la figura de Lamadrid) y sobre todo de los indígenas –como ya desde el inicio se deja en claro cuando un miembro de los pueblos originarios irrumpe en la fiesta de la aristocracia para ofrecerle un facón artesanal para que se

“cuide, tatay” (min. 9:30)–, representantes en la *diégesis* del pueblo llano, que establecen con él una relación de liderazgo paternal clásico: Belgrano sería así un líder visionario sin el cual el pueblo quedaría perdido a merced de los intereses espurios de los comerciantes, los hacendados o el triunvirato de Buenos Aires que responde a España. Sin embargo, el mismo personaje en el presente del film, enfermo, derrotado y en la pobreza más absoluta, se cuestiona una y otra vez todas sus decisiones, con lo que el enunciador propondrá una dicotomía entre aquella figura heroica que todos conocemos y su triste final, abandonado por el pueblo y por la dirigencia del país.

Resulta significativo que San Martín sea el encargado de restaurar la dignidad del personaje en una cumbre en la que ambos compartirán pensamientos, visiones y achaques varios: allí, el héroe inmaculado sancionará positivamente no sólo las decisiones estratégicas de Belgrano, sino también su gusto por las jovencitas menores de edad, al comentar que él mismo se acaba de casar con una mujer de 15 años. “Buenos Aires no nos va a mandar nada porque gente como usted y yo, molestamos”, afirma San Martín. “Ya nadie habla de repartición de tierras, ni de los derechos de los indios, ni de la abolición de la esclavitud, ya nadie habla de nada”, responde Belgrano, ante lo que el General redobla la apuesta: “Vaya a sacarle a los ricos uno solo de los esclavos que tienen, y son todos iguales. Vaya a pedirle un aliciente para la Patria, ¡va a ver qué le contestan!” (min. 42:29). Vemos aquí una ligazón directa con los conflictos del presente: antes, como ahora, la igualdad entre los argentinos parece depender de la capacidad de un líder popular de obligar a las clases altas y dirigenciales a resignar un poco sus privilegios para redistribuir los derechos y los recursos; algo que como vimos también está señalado con menos énfasis en *Revolución, el cruce de los Andes*.

Ya en el final, será Terranova –que acompaña a Belgrano en prácticamente toda la narración, acaso con el objetivo de orientar la mirada del espectador, pues al final la *focalización interna* cambiará a su mirada– quien terminará de brindar el reconocimiento que tanto merece el héroe, pues si antes cuestionó sus decisiones estratégicas y hasta personales –como su desentendimiento del futuro de sus hijos– al final, cuando yazca derrotado en su lecho de muerte, será quien tomará a su cargo la narración del film y con su memoria representada en recuerdos intercalados en un montaje paralelo –con una banda de sonido *over* dominada por violines que aumentan de intensidad– reivindicará la gesta histórica del personaje, y terminará alcanzándole la bandera argentina

cuando Belgrano pida por su hija, confirmando su condición de ser el padre de la Patria (min. 1:13:54).

La reconstrucción del primer izamiento de la bandera marcará incluso un mandato implícito hacia el destinatario en el cierre del film: “Soldados de la Patria, juremos vencer al enemigo interior y exterior, y la América del Sur será el templo de la independencia y de la libertad. Y en fe de que así lo juráis, decid conmigo ¡Viva la Patria!” (min. 1:16: 43), dirá Belgrano como legado final para el destinatario, tras lo cual el film pasará a sus últimos planos: una mano que deja de apretar la bandera contra su pecho como señal de muerte, y la imagen en plano general del personaje en su juventud alejándose del lecho en profundidad de campo, donde su cuerpo ya se interna en la oscuridad insondable de la muerte. Un cierre que termina de asentar la construcción de la citada figura del “héroe trágico”, incomprendido por su tiempo, pero reivindicado finalmente por la Historia.

Conclusiones

Como habíamos previsto al inicio de este estudio, aun cuando no podamos postular una interpretación directa, mucho menos unívoca, de los films elegidos sobre la experiencia política que tomamos como referencia del análisis, sí estamos en condiciones de afirmar que cada una pone en juego diferentes ideas y concepciones del mundo que se relacionan con el tiempo político que las atravesó. La figura del líder en las películas de José de San Martín y Manuel Belgrano comparten en efecto características centrales con los liderazgos que los presidentes Néstor Kirchner y Cristina Fernández les otorgaron a sus respectivas gestiones. Tanto San Martín como Belgrano son presentados como líderes que se enfrentan no sólo a los poderes exógenos del país sino también a los internos, a las aristocracias porteñas o provinciales, a las que les quitan bienes o privilegios para sustentar sus cruzadas libertarias y promover una mayor igualdad en la sociedad de su tiempo. Hay entonces una similitud en la representación de las gestas de ambos héroes patrios con los lineamientos de las gestiones de Néstor y Cristina en cuanto a su relación con los poderes concentrados, así como también con sus políticas de ampliación de los derechos ciudadanos. Conceptos como igualdad, libertad, soberanía e independencia, o la pasión y la alegría en la práctica de la política resultan centrales en ambos films, así como también en los discursos públicos y la gestión de ambos mandatarios.

Se trata además de liderazgos de eminente sesgo popular, ya que el San Martín de Ipiña se singulariza justamente por esa característica, que ostenta como ninguna otra versión cinematográfica de la historia: se presenta a un líder que se mezcla con el pueblo, al punto que su Ejército del Norte está formado por personas comunes que se unen detrás de su gesta (y la propia película recupera esa figura semántica del pueblo que había desaparecido del NCA, al construirla como un personaje colectivo). Mientras que el Belgrano de Pivoto sólo es reconocido por los indígenas y su tropa por su decisión de enfrentar a los poderes institucionales y económicos de la época, característica que se corresponde con aquella “heroicidad trágica” que autores como Prividera postulan al describir el relato épico construido por el kirchnerismo respecto de sí mismo: se trata en efecto de un líder incomprendido por su tiempo histórico, que muere en soledad y en la pobreza más absoluta luego de entregarlo todo en pos de un sueño que ni sus contemporáneos más cercanos comprenden enteramente, pese a lo cual el tiempo lo pondría en su justo lugar como todos sabemos. Una interpretación del liderazgo político que tanto Néstor como Cristina han promovido en sus discursos públicos.

Las representaciones ficcionales de los máximos emblemas de la historia nacional se vuelven así uno de los espacios más fructíferos para pensar el modo en que se buscó interpretar a un movimiento político que aún sigue marcando a fuego el presente argentino, y que será prenda de disputa de un conjunto de discursos sociales que pugnarán por ubicarlo en un lugar preciso de la historia.

Bibliografía

AGUILAR, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*; Editorial Santiago Arcos, 2da edición, Buenos Aires.

JOST, François (2002), *El ojo cámara: entre film y novela*, Catálogos, Buenos Aires.

NATANSON, José (2014), “Las ficciones de lo real”, en diario Página/12, 24 de noviembre de 2013, Buenos Aires.

PRIVIDERA, Nicolás (2014), *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino*, editorial Los Ríos, Argentina.

SCARCELLA, Daniel Carmelo (2012), “Estado, Nación y héroes nacionales: las narraciones de San Martín y Manuel Belgrano en el cine contemporáneo”, en SAVOINI, Sandra y DE OLMOS, Candelaria (comp.):

Cómo nos contamos, narraciones audiovisuales en la Argentina del Bicentenario, Ferreyra Editor, Córdoba.

TRIQUELL, Ximena y RUIZ, Santiago (2014), "La dimensión política de los discursos sociales", en *De signos y sentidos*, número 15, ediciones UNL, Santa Fe, pp. 125-138.

TRIQUELL, Ximena, DELL'ARINGA, Cecilia, y SCHÖENEMANN, Luis Eduardo (2012), *Contar con imágenes. Una introducción a la narrativa fílmica*; segunda edición, Editorial Brujas, Córdoba.

Filmografía

Belgrano (Sebastián Pivotto, 2010)

El Grillo (Matías Herrera Córdoba, 2014)

Lula, el hijo de Brasil (Fabio Barreto, 2010)

Néstor Kirchner, la película (Paula de Luque, 2012)

NK: El documental (Israel Adrián Caetano, 2013)

Revolución, el cruce de Los Andes (Leandro Ipiña, 2011)

Martín Iparraguirre

Es Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Nacional de Córdoba y magíster en Gestión de la Comunicación Política por la Universidad Católica de Córdoba. Se desempeña como editor de las secciones de Cultura y Política Nacional del diario *Hoy Día Córdoba*, y como crítico cinematográfico en diferentes espacios. Es Profesor Asistente de la Cátedra de Análisis y Crítica Cinematográfica del Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes de la UNC.

Memorias de una Muchacha Peronista:
Construyendo verosimilitud en la ficción. La función testimonial
de las imágenes

Luján Ailen Martínez
Ayelén Mufari

Memorias de una muchacha peronista (Quiroga y Robino, 2012) es una serie argentina de televisión ganadora del primer concurso del plan de Fomento de series de ficción del INCAA TV año 2011. Consta de trece capítulos de una duración de 26 minutos cada uno. La historia que se desarrolla a lo largo de la serie se centra en Elvira González, que inicia su carrera como periodista radial en 1944. La acción se desarrolla en torno a la actividad de la radio, uno de los medios más importantes de comunicación de masas en la época. En cada capítulo se trabaja sobre los acontecimientos históricos, políticos y sociales más importantes sucedidos durante un año del intervalo 1944-1956 y que guardan relación con la persona de Juan Domingo Perón y su gestión, develando la dificultad y las implicancias que se ponen en juego al momento de difundir las noticias cuando éstas tienen el poder de torcer el curso de los hechos. El relato presenta un grupo de personajes con distintas inclinaciones políticas, que debaten entre sí dentro de la radio y junto a diversos personajes políticos que ocasionalmente visitan el lugar.

La vida personal de Elvira y su concepción del mundo se plantean como ejemplo y disparador para establecer un paralelismo con las grandes discusiones de la época sobre el divorcio, el rol de la mujer casada o el voto femenino, entre otros. La protagonista funciona como un emblema de la mujer independiente que avanza contra los estereotipos de la época, y que con su juventud y formación quiere triunfar en el ámbito profesional. Siendo de clase media trabajadora y teniendo que ayudar a sus padres, Elvira pelea contra las disposiciones políticas y los prejuicios sociales por el rol de la mujer autosuficiente y capaz, que puede ser madre y sustentado de su hogar a la par de cualquier hombre y con las mismas capacidades.

El elenco transita este período histórico desde el departamento de noticias de una radio, en donde se devela el proceso de construcción de esas noticias y los conflictos ideológicos y comerciales que se ponen en

juego. Al medio llegan información, rumores y personas con intereses encontrados que ponen en jaque al personal sobre lo que puede decirse o no, lo que conviene o no, y lo que es correcto o no, según quién cuente la historia y desde qué posición.

En este contexto, asistimos a una lectura posible de la historia nacional a través de la memoria de la protagonista y sus vivencias, a través de su mirada, lo cual evidencia una estrategia discursiva. La serie se construye a partir de puestas en escena y materiales de archivo ahondando en los modos de instituir la verosimilitud: los personajes participan de los hechos históricos nacionales y esto se logra mediante un montaje paralelo entre las puestas de ficción y las filmaciones periodísticas de época. Los sujetos contemplan los acontecimientos plasmados en imágenes de archivo, y construyen en este acto la idea de que están presentes allí. De tal modo que Elvira y sus acompañantes simulan desde un set en la Buenos Aires moderna su participación en la historia; y lo hacen justamente observando los documentos del pasado que atestiguan lo ocurrido.

Dirigido a una audiencia contemporánea, se exhibe una etapa de la vida nacional, cultural y política a través de un conjunto de imágenes existentes, que en este contexto se vuelven para nosotros un modo de construcción de memoria: las imágenes, los textos, los audios, las conversaciones, los testimonios. Estos documentos y marcas que dejaron los hechos en la sociedad ocupan en el tiempo, quizás, el lugar de los recuerdos.

Es por ello que nos interrogamos: ¿de qué manera *Memorias de una muchacha peronista* construye memoria a través de una representación bajo una pretensión de verdad? ¿Es posible establecer una analogía entre un discurso audiovisual donde los personajes viven los hechos contemplando documentos que los testimonian, y nosotros, espectadores jóvenes, que también vemos construida la memoria a través de imágenes que heredamos del pasado?

Sobre la representación

El tono general de la serie trabaja bajo la consigna del drama: se abordan situaciones trágicas y hechos complejos, que se alivianan con personajes afables y momentos de humor.

La estructura de la serie se presenta de la siguiente manera. Respecto a la apertura de cada capítulo podemos encontrar dos formatos:

- Apertura con imágenes de archivo de la ciudad de Buenos Aires representativas del periodo abordado por la serie.
- Apertura con una secuencia ficcional que plantea un acontecimiento relacionado con la vida de los personajes de la radio, y que se vinculará con el momento político y social que atraviesa el episodio. Sobre la imagen se imprime una gráfica que da datos de referencia sobre la ubicación, la estación y el año.

A continuación, se desarrolla una secuencia de títulos, en donde se mezcla material de archivo original con imágenes producidas para la serie y procesadas para simular una estética vintage. Es destacable la utilización de titulares de diarios que hacen referencia directa a los temas que van a ser eje de ese año y por lo tanto del capítulo. A lo largo de la secuencia se sobrepunen los créditos de realización de la serie, y al final sobre una fotografía de archivo se sobrepunen a modo de nombre del capítulo los hechos a tratar por este, el número de capítulo y el año que abarca.

En la puesta en escena es observable la intención de construir verosimilitud sobre la época, es por ello que el trabajo estético final de la imagen, abarcando desde el arte hasta la corrección de color, están pensados en pos de dicho objetivo.

Todas las imágenes de ficción se desarrollan en una única locación: la radio. Es allí donde todo ocurre, tanto la evolución de las historias propias de los personajes como el desfile de la historia argentina que se abarca en la serie.

Los sucesos históricos que pretende abordar son relatados a través de distintos recursos. En primer lugar, el recurso mayormente utilizado es exponer los acontecimientos en los diálogos que se establecen entre los personajes al momento de construir las noticias en la radio. En segundo lugar, podemos observar el uso de material de archivo como recurso narrativo. Este es utilizado de maneras diferentes: por ejemplo, del material de archivo se pasa a una puesta en escena en donde los personajes están observando estas imágenes con un proyector dentro de la radio, o mediante un montaje que fusiona una puesta en escena en donde vemos un locutor relatando una noticia en la cabina de emisión y las imágenes de archivo que pasan a ocupar el total de la pantalla, involucrándose además las sobrepresiones de los titulares de diarios que se expusieron en la secuencia de títulos. La voz de dicho locutor, al

pasar a sonar en off como acompañamiento de las imágenes de archivo, es procesada para evocar la calidad en que se escucharía en una radio hogareña. Entonces, el relato posiciona al espectador primero como un observador de la construcción de esa noticia sobre los hechos históricos, para después pasar a ser observador de lo construido.

Por último, en blanco y sobre un fondo negro se deslizan los créditos finales con una tipografía de la familia Courier New.

El mecanismo de la construcción

Paulinelli cita a Aprea para trabajar la idea de que existe cierta comparación entre los procesos de rememoración y producción de imágenes:

La imagen está en el lugar de lo representado. La memoria trae al presente algo que ha sido. Similares operatorias. El cine une estas dos posibilidades. Muestra imágenes y nos reenvía a un trabajo de memoria en la evocación a que remite. No son solamente las imágenes que muestra en cuanto rememoración, documentación. Importa algo más: “es la capacidad del relato cinematográfico para dar sentido a los acontecimientos que se exhiben”. (Paulinelli, 2006: pág.14)

Hablar del pasado habilita diversas formas posibles de construcción. Cuando un relato involucra acontecimientos históricos como sucede en la serie, en donde el orden de lo político y lo social tiene una importancia fundamental, se pone en juego una construcción de la memoria colectiva. Hechos reales se ponen a merced de la interpretación subjetiva de un realizador, que actualiza los hechos desde su propia perspectiva al narrarlos. En *Memorias de una muchacha peronista*, el relato se focaliza en las vivencias de Elvira y cómo ella atraviesa personalmente el contexto político y social de la época. Este tipo de relato histórico protagónico termina funcionando como un testimonio del posicionamiento de Elvira con las circunstancias históricas que la rodean y afectan. La elección consciente de Elvira, como la protagonista que vive e interpreta los hechos cobra relevancia en el contexto en el que se desarrolla la acción, que es la radio, que es el lugar en donde se crean las noticias, y donde se elige qué comunicar, cómo y por qué. Esta mujer militante debe enfrentarse a los puntos de vista de sus compañeros, en donde ya no se puede leer una postura como acertada o errónea. Las ideologías personales aquí obligan a poner en juego estrategias para conservar las propias voces en la radio,

o hasta para conservar la autogestión del medio entre otras cosas. Lo que se vuelve relevante en este contexto es que la serie está poniendo sobre la mesa algo que es propio de cualquier representación, el mecanismo de la construcción. Elvira y sus compañeros recortan la realidad desde su labor en la radio y la transmiten a sus oyentes, tienen intereses diferentes que a veces encuentran puntos similares y a veces se distancian, pero obedecen a una necesidad superior que organiza todos los discursos en uno solo. Al mismo tiempo la serie en sí implica un proceso de construcción y representación en donde los realizadores llevan a cabo una lectura de los hechos acontecidos en la historia, quedando en evidencia sus propios procesos de subjetivación y mecanismos de interpretación, marcando la existencia de una mirada, o múltiples miradas posibles, que se conjugan en un discurso final, su obra.

En la dificultad que tiene el realizador para reconstruir un hecho al que no tiene acceso físicamente, se comprueba que la estructura resultante de la representación no parte de la nada, sino que las tendencias culturales de cada época influyen en las formas concretas de construcción de realidad del periodo. Sin ahondar en el contexto de producción de la serie, lo que importa destacar es que el cine, o el audiovisual como tal, nos permiten ver distintos puntos de vista sobre los hechos históricos, diversos relatos que terminan construyendo o configurando memoria que los espectadores pueden o no hacer propia.

Sobre la temporalidad de las imágenes

Según Roland Barthes (1990), cada fotografía carga con el estigma del tiempo, en tanto hace énfasis en el noema “esto ha sido”. En la fotografía confluyen dos tiempos, el “esto ha sido” y “el esto será”. Desde esta perspectiva cada imagen involucra una doble temporalidad, que a su vez, en relación con otras imágenes dentro de un discurso, da lugar, particularmente en *Memorias de una muchacha peronista*, a la creación de nuevas imágenes que a su vez ponen en jaque esta doble temporalidad, desde el vínculo que se establece en la representación entre imágenes del pasado e imágenes del presente hasta las imágenes resultantes que son esta serie particular, que también provoca como tal una interpretación en el espectador, y una lectura de este discurso como algo que es (en el presente, en el momento de producción de esta serie, año 2011) y que será.

En *Memorias de una muchacha peronista*, las imágenes de archivo se vuelven un apoyo que complementa el espacio de la ficción, un apoyo que construye y brinda el contexto necesario para el desarrollo de la acción dramática. Cada capítulo inicia con una secuencia de imágenes de archivo que develan los paisajes y prácticas de la época en distintos entornos, como por ejemplo el mercado central en el capítulo ocho. Luego se pasa a la radio, locación única en donde se desarrolla toda la serie. Las acciones que siguen entonces cobran sentido a partir de estas imágenes previas. De esta unión entre las imágenes del pasado y del presente, se obtiene como resultado un universo diegético coherente en donde esas imágenes del pasado conviven con las del presente estableciendo una especie de puente temporal. Por un lado tenemos las imágenes del pasado, cuyas características estéticas dependen necesariamente de las características del soporte en que han sido registradas y de su impronta documental; y por el otro lado, tenemos las imágenes del presente, digitales, cuya estética los realizadores no pretenden mimetizar con las anteriores desde el punto de vista técnico; se puede percibir una clara diferencia entre éstas y las anteriores, dejándonos ver que existe una construcción, en donde conviven dos tiempos diferentes que se unifican en el relato para construir el entorno de la ficción, para construir el acontecimiento. Este breve análisis de este recurso de la representación nos lleva a pensar necesariamente en que así como las imágenes, por sus propias características, construyen un espacio-tiempo determinado desde dos temporalidades distintas, así también confluye la mirada del presente y del pasado, la mirada del realizador que decide el montaje en donde edifica su discurso a partir de imágenes creadas con tal fin y de imágenes preexistentes que a su vez implican o traen su propia mirada puesto que fueron creadas con otros fines, recortadas desde otras perspectivas. Confluyen entonces aquí esas miradas, todas, las del pasado con sus propias intenciones y las del presente, que toman a las anteriores y les otorgan nuevos significados, inscribiéndolas en nuevos discursos.

Al querer capturar la realidad, el fotógrafo desea preservar los fenómenos en el tiempo y en el espacio. Observado desde esta perspectiva, la fotografía es un sistema de representación bidimensional del tiempo. Mientras el arte crea imágenes que pueden despertar por analogía el peso de la memoria, en la fotografía la función de la memoria es más evidente, ya que crea fantasmas que reflejan fragmentos embalsamados de realidad. Como la historia, la fotografía, gracias a su

poder de registro, propone la posibilidad de tener acceso a las vidas pasadas. (Quintana, 2003: pág. 139)

Con esa confluencia de imágenes se crea un discurso que rememora y escribe los hechos desde lo particular a lo general a través de la historia de vida de Elvira. Ella y sus compañeros viven los hechos del pasado, viven en el pasado, pero a su vez son una creación del presente, los actores encarnan a estos personajes para una ficción ambientada en 1944-1956; observan material de archivo registrado por fuera de la intención ficcional, observan e interactúan con material de archivo registrado en el momento en que ocurrían los hechos, material que carga con las huellas de su tiempo.

La capacidad del medio cinematográfico para reproducir una situación, su fuerte poder referencial, imprime en la imagen la huella de algo que ocurrió y puede acabar constituyéndose como una verdad. *Memorias de una muchacha peronista* construye memoria entonces utilizando imágenes de archivo que tienen la impronta de la imagen documental, colmando al relato de legitimidad en tanto se apela a imágenes producidas con la intención de funcionar como referencias concretas de los hechos en sí mismos. Imágenes que significan más allá de la ficción, imágenes que desde una lectura presente sobre el pasado, tienen una función testimonial de un pasado al que ya no podemos acceder si no es a través de la rememoración, de la reconstrucción y de la memoria, sobre la cual se construirán discursos, que a su vez, serán asumidos por la memoria colectiva.

En el interior de la diégesis, los personajes no son conscientes de que viven en un espacio-tiempo que es la confluencia de dos tiempos extradiagéticos: el del material de archivo y el del presente en el cual se produjo esta ficción como tal y las imágenes exclusivas para tal fin. En la representación, los personajes interactúan con los hechos, porque teóricamente están ahí a medida que estos suceden, ahora, ya sea por una decisión de producción o por una decisión estética; la manera en que estos personajes se relacionan con los hechos es a través de la observación o la interacción con imágenes del pasado. De esta forma, los personajes, en realidad, forman parte de estos hechos a partir de la posibilidad narrativa que les otorgan estas imágenes documentales, las observan y analizan, y ellas funcionan entonces como el trasfondo de este espacio de ficción. De la misma manera, el realizador observa estas imágenes, y desde el presente genera a partir de ellas una lectura del pasado, rememora hechos históricos y construye memoria sobre los acontecimientos, a la par de que

construye su historia de ficción. En este contexto, el espectador de nuestra generación observa las imágenes de archivo del pasado, observa las construcciones actuales de ese pasado, y las incorpora a su conocimiento sobre los hechos. A su vez, esta incorporación debería conllevar una lectura crítica y personal de los acontecimientos. La memoria de los hechos apela a la evocación de recuerdos, recuerdos que son imágenes de los hechos y no el hecho en sí mismo. La memoria se vuelve una imagen de una imagen, y aquellos que no vivieron ese pasado tienen al menos los documentos que lo atestiguan, los documentos que ocupan su lugar, que lo asumen, en la imposibilidad de la distancia espacio-temporal.

Bibliografía

AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M., (2005), *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Buenos Aires.

BARTHES, R., (1990), *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona.

MOLFETTA, A. (2011), "La representación que recupera el pasado: Modos del relato y de la enunciación en la memoria de la militancia y de la dictadura" en LUSNICH, A. L; PIEDRAS, P., (ED.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Nueva Librería, Buenos Aires.

PAULINELLI, M. (2006), *Cine y dictadura*, Comunicarte, Córdoba.

QUINTANA, A., (2003), *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*, Quaterns crema, Barcelona.

Filmografía

Memorias de una muchacha peronista (Quiroga Omar y Robino Alejandro, 2012)

Luján Ailen Martínez y Ayelén Mufari

Son realizadoras independientes. Se encuentran terminando sus estudios en la Licenciatura de Diseño y Producción Audiovisual en la Universidad Nacional de Villa María. Durante el año 2015 formaron parte del equipo de investigación *Narrativas imaginables en la ficción televisual argentina post-ley de Servicios de Comunicación Audiovisual*, de la misma casa de estudios. Actualmente participan del equipo de investigación *Memorias de la resistencia. Estrategias de sobrevivencia de las mujeres detenidas por razones políticas en Argentina, durante el período 1976/1983*.

