

CHÁVEZ MAC GREGOR, *Entre territorios, estética y política: subjetivación, subjetividad y experiencia revolucionaria*, Ciudad de México, UNAM, 2010. En el desarrollo de su lectura Chávez menciona el texto de Gérard Bensussan "La política y el tiempo: en torno a Derrida y el mesianismo", quien a propósito de las "reelaboraciones mesiánicas del siglo XX" debidas a autores de origen judío como Franz Rosenzweig, Ernsrt Bloch, Emmanuel Lévinas y Walter Benjamin señala el modo en que aquellas se alejan de toda teleología o exaltación del progreso histórico, cfr. [www.jaacquesderrida.com.ar/comentarios/bensussan.htm](http://www.jaacquesderrida.com.ar/comentarios/bensussan.htm), última consulta 18/04/2010. En relación a lo apuntado anteriormente en torno al concepto de "vanguardia cultural" en Susan Buck Morris, podríamos pensar el *Situetazo* como un hito de la articulación entre arte y política en el que las estrategias de extrañamiento formal características de la vanguardia cultural (de las cuales las siluetas no dejarían de ser partícipes en su emergencia en la trama urbana) se entrelazan con una ruptura del decurso normalizado de la historia-esto es, con un acontecimiento- que abre un nuevo tiempo ajeno a la rigidez ideológica del progreso. Por decirlo de otro modo, es como si la especificidad (que no la autonomía) de la vanguardia cultural de la que hablaba Buck Morris alumbrara o se transmutara en una nueva comprensión de la política como acontecimiento, radicalmente opuesta a la política como programa.

<sup>36</sup> Quizás nadie lo expresó mejor que León Ferrari en su texto "El arte de los significados" (1968), cfr. L. FERRARI, *Prosa política*. Op. cit., p. 27.

<sup>37</sup> Georges Didi-Huberman ha mostrado, desde una perspectiva arqueológica, la relación entre la temportalidad anacrónica de la huella -en tanto manifestación antropológica- y la imagen dialéctica benjaminiana, cfr. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, París, Les Éditions de Minuit, 2008, pp. 11-14.

<sup>40</sup> Desde una postura pragmática y universalista, Susan Buck Morris ha vinculado la fuerza mesiánica de Benjamin con la alusión al concepto de generación como un segundo nacimiento -en este caso colectivo- en el que lo personal y lo político confluyen en "la materialización de un campo de acción transitorio", S. BUCK MORRIS, "La seconde fois comme farce... Pragmatisme historique et présent inactuel", Alain BADIOU y Slavoj ZIZEK (eds.), *L'idée du communisme*, Clamecy, Lignes, 2010, p. 106 -la traducción es nuestra-. Este segundo nacimiento, en el que las siluetas de los desaparecidos alumbraban una nueva generación, encuentran su versión más radical -una suerte de inversión política, histórica y cultural de la maternidad biológica- en la afirmación de las Madres de Mayo según la cual ellas fueron paridas por sus hijos.

<sup>41</sup> Chávez Mac Gregor vincula la concepción de lo mesiánico en Benjamin con la articulación de ese concepto y los de hospitalidad y justicia (una justicia infinita e incalculable, no reducible a la aplicación del derecho) en Derrida, descubriendo en ella una estructura de la experiencia que incorpora una matriz revolucionaria ajena a la racionalidad del progreso, "que es política y hace política", *Op. cit.*, p. 41.

<sup>42</sup> En realidad, la crítica de Rancière al modelo pedagógico del arte y su exaltación del modelo estético no respondían sino a un desarrollo de lo elaborado en un trabajo seminal del autor sobre la figura del "maestro ignorante" Joseph Jacotot, capaz de enseñar aquello que ignoraba. En él, Rancière arremeta contra el "orden explicador" de la pedagogía tradicional, que parte de y reproduce la desigualdad de las inteligencias en su promesa de eliminarla, cfr. J. RANCIÈRE, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Barcelona, Laertes, 2002.

---

## ESTUDIOS

# SENTIDOS HISTÓRICOS Y SUBJETIVIDAD EN EL CINE ARGENTINO DE LA POSCRISIS

POR Natalia Tacchetta

[...] toda la cuestión radica en saber quién posee la palabra y quién solamente la voz.  
J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*

### Contar la crisis (todo film es político)

El cine se ha convertido en un lenguaje cada vez más legitimado para dar cuenta de los acontecimientos históricos tanto a través de textos reflexivos que trabajan sobre la propia condición de posibilidad del cine como documento histórico, como de aquellos que redefinen sus capacidades figurativas o vanguardistas en un ejercicio permanente. A través de la materialidad audiovisual del cine, desde mediados de la década del 90, los realizadores de lo que se consideró el Nuevo Cine Argentino (NCA) intervienen en la esfera pública justo en el cruce de lo social, lo cultural y lo político.

En un sentido general, todo film es político -por el contexto en que se inserta, la lógica de representación que propone, los temas que aborda, los lineamientos ideológicos más o menos explícitos que la enunciación construye-, pero los films del NCA se volvieron políticos en un sentido menos convencional: hicieron evidente que la intervención cinematográfica puede romper con el *continuum* que caracteriza las visiones oficiales, reafirmaron que la memoria reinscribe el pasado en el presente y se convirtieron en testimonios de las insatisfacciones del presente. En este sentido, si el problema político consiste -al menos en parte- en pensar cuáles son las formas de intervención en el Estado, qué noción de pueblo y nación subyace en el imaginario compartido, qué ideas de comunidad y sujetos históricos se vuelven posibles, las represen-

taciones cinematográficas logran iluminar estas dimensiones de lo público, pues, por el hecho de construir maneras de comprender la espacio-temporalidad, vehiculizan –incluso a su pesar– “reclamos” compartidos.

Tal como Lewkowitz propone, el “que se vayan todos” del 2001 implica la apertura de un tiempo en el que se vuelve necesario “pensar sin Estado”. Esto conlleva a su vez “[el] agotamiento de la subjetividad y el pensamiento estatales”,<sup>1</sup> pues el Estado se vuelve estéril como sustrato de experiencias. Sin el Estado como supuesto –aunque subsista como realidad– se vuelve necesario repensar el espacio público y los modos de experiencia política y sentido histórico que, ya no guiados por la matriz progresiva, articulan maneras posibles de instalarse en lo público respondiendo, ante el desfondamiento, con la discontinuidad y la representación y, ante la idea de destitución, con prácticas artísticas renovadas.

*Estas premisas funcionaron como los puntos de partida del NCA desde sus orígenes y, aunque nunca dejaron de modificarse, desde la crisis que queda al descubierto en el 2001, operan en lo que podría denominarse “cine argentino de la poscrisis” (CAP), como puntos de fuga para pensar nuevos modos de construcción artístico-política.*

Desde fines de la década del 90, aparecen personajes habitantes de los márgenes (de la ciudad, de lo social), ejercicios de memoria distintos del hegemónico, personajes arrastrados por la contingencia y argumentos que desafían la lógica de construcción dramática más frecuente. La revisión de los films de estos últimos diez años, arroja ciertas coincidencias temáticas que iluminan el modo en que el cine de la poscrisis plantea sentidos históricos alternativos y formas artísticas de dar cuenta de la experiencia de lo circunstancial y lo múltiple. El “espacio vacío” dejado por la centralidad del Estado obliga a reevaluar los medios estéticos y discursivos con los que se puede, si no reconstruir lo público, al menos intervenir en el “pensamiento postestatal”.<sup>2</sup> En este sentido, repensar los modos en que el cine argentino ha dado cuenta –más o menos conscientemente– del quiebre y la complejidad de este proceso, podría instar a evaluar los films y los cineastas como fuentes y agentes de la historia.

Cuestionar la lógica sustentada por lo que el Estado representa, implica hacer a un lado la narrativa única sostenida por ella y habilitar alternativas. Si el sentido histórico consiste en imponer una lógica razonada sobre la historia, dejar de pensarlo a la luz de cierta idea de necesidad, implica aceptar la existencia de un patrón contingente que no intenta comprender el curso de los acontecimientos de modo teleológico, sino que funciona como una nueva

matriz desde la cual entender el curso de la historia y sus actores. A partir del modo en que representan diversos aspectos del presente y construyen cierta relación con el pasado y el futuro, los films del CAP plantean sentidos históricos, ya sea por el abordaje más o menos explícito de la cuestión de la memoria, el tratamiento y construcción de esquemas axiológicos, la representación del malestar circunstancial, la negación de una lógica temporal determinada o la preeminencia de las ideas de contingencia, casualidad y fugacidad de la experiencia.

A la luz de estas breves consideraciones, se pueden pensar ciertos núcleos semánticos (des)configurados por la nueva experiencia antiestatal que han sido plasmados en la producción cinematográfica desde el año 2002. Una selección de films podría dar idea sobre los modos de repensar el sentido histórico, nuevas formas de subjetivación y modos renovados de habitar el espacio público. En este sentido, *Bolivia* (terminada en 2001 y estrenada en 2002) de Adrián Caetano y *El bonaerense* (2002) de Pablo Trapero permiten pensar la extranjería y la soledad; *Los quantes mágicos* (2004) de Martín Rejtman, y *Camá dentro* (2005) de Jorge Gaggero representan problemas de clase y personajes-tipo de una suerte de “subjetividad desfundamentada”; finalmente, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *La mujer sin cabeza* (2008) de Lucrecia Martel abordan la historia, sus narrativas y su vínculo con el presente. Estos films se instalan en el espacio público como nuevos modos de comprender el despliegue de lo político, reafirmar la memoria como praxis colectiva que redefine la temporalidad, poner en evidencia que ya no hay una narrativa integradora sino modos que responden a la incertidumbre y que cada estilo conlleva elecciones que tienen implicancias ontológicas, ideológicas y epistemológicas.

### Filmar al extranjero

Para Jacques Derrida, el extranjero es el torpe para hablar la lengua. Se vuelve indelencso al presentarse como un “bárbaro”, casi un atásico que debe pedir hospitalidad en una lengua que le es ajena. En este sentido, la recepción del extranjero es casi el asesinato de su extranjería, y la acogida, su propia muerte. En *La hospitalidad*, el filósofo franco-argelino piensa el modo de acoger al extranjero sin asesinar, justamente, su ser extranjero, lo que conduce a pensar la hospitalidad en los términos de una paradójal relación con el Otro, una extraña dialéctica entre identidad y alteridad. Para Derrida, entre la ley incondicional de la hospitalidad ilimitada y las leyes de la hospitalidad en tanto

derechos y deberes siempre condicionados y condicionales, se produce una aporía, pues no hay cultura ni vínculo social sin hospitalidad como principio deseable y ordenador, pero su contrapartida es la necesidad de asegurar un cierto "en casa", una garantía de lo "propio". Entre lo propio y lo impropio se mueven los exiliados, los deportados, los refugiados y los expulsados que no sólo están en un suelo en el que no han nacido ni poseen la lengua que los recibe o los rechaza, sino que acarrear el desarraigo y la nostalgia de sus muertos. En *Bolivia*, Freddy muere (en el) extranjero.

Freddy llega a Buenos Aires para trabajar, juntar algo de dinero y traerse a su esposa y sus hijas de Bolivia. Enseguida, ¿Tenés papeles? y la violencia de la pregunta que subraya su situación de tránsito, de no-pertenencia. Freddy es el no-argentino como otro indiferenciado: "No soy peruano, soy boliviano", dice. Si bien el film no construye la mirada de algo así como "los argentinos" ni hay un planteo de "la sociedad", pone en escena un pequeño pero representativo microcosmos social. Con pocos actores profesionales, *Bolivia* construye el ambiente de un bar-restaurante de Pasco y Estados Unidos con un puñado de clientes hijos, quienes, entre el boxeo y el fútbol, se vuelven tan solitarios como Freddy, pero nunca tan invisible como él. Lejos de intentar no matar la extraneidad del boliviano, estos argentinos destacan la condición de extranjero de Freddy como defecto o debilidad. Paraguayo, peruano, negro, Freddy, el boliviano, es nombrado sin contestar ni defenderse. Está arrojado a la pasividad total del extranjero.

A la noche, lo detienen sólo por "merodear", una de las contravenciones contempladas sobre los inmigrantes, por la que la policía puede detener a alguien por sus características físicas, la forma de vestir o el color de su piel. Mientras uno de los policías revisa descuidadamente su bolso, el otro pregunta: "¿de dónde venís?", "¿qué hacés?", "¿de paso por dónde?", "¿dónde tenés los documentos?", "¿trabajás?", "¿Sabés que no podés trabajar, no?" "Hablame despacio y claro". Freddy repite una y otra vez su gesto monolingüe con tono fingido y claridad forzada. "Si te vuelvo a ver por acá, te llevo preso". Sin dinero suficiente para pagar una habitación, Freddy paga un café que se convierte en una suerte de pasaporte para pasar la noche. La condición de tránsito y desprotección desplaza el problema a otro tiempo que llega con su muerte al final. Un segundo, un silencio y un disparo lo arrojan a una muerte que no conlleva reproche jurídico, sino un cartel: "SE BUSCA COCINERO-PARRILLERO".

La película se filmó en el formato Súper 16 y se amplió a 35mm, blanco y negro, lo que da a la imagen una granulidad asociada convencionalmente a la

estética documental. El impacto emocional se refuerza como producto de un realismo desgarrado tanto a nivel narrativo como por un dispositivo audiovisual que parece, paradójicamente, negar la realidad. La estética documentalizante y la ambigüedad moral de todos los personajes se vuelve incómoda a tal punto que el final trágico es casi liberador. El espectador asiste no sólo a la dificultad de construir una vida en el extranjero, sino a la necesidad del nativo de impedirlo. La xenofobia del Oso, el argentino que asesina a Freddy, parece vincularse más a los problemas económicos, la soledad y la cerveza, que a principios reflexionados. El relato no es una radiografía latinoamericana, sino una historia pequeña que retrata las pulsiones infartantes de un montón de destinos en crisis.

El "Zapa", en cambio, no es tanto extranjero como huérfano y *El bonaerense*, relato de aprendizaje, desafía la relación entre la representación y el imaginario dejando de lado la demanda por el gatillo fácil, la corrupción policial o el submundo de *la bonaerense* como institución. Con un personaje que empieza y termina igual (lo peor) y una estética "neorrealista" –actores no profesionales y escenarios naturales–, el film excede lo individual y se extiende por lo social y colectivo. Zapa parece renegar poco de su orfandad –sería un gesto de voluntad demasiado grande– y es arrastrado por las circunstancias sin más deseo que, eventualmente, acostarse con la instructora, Mabel. Zapa/Mendoza, el bonaerense, es sólo un joven sin voluntad que mira el mundo de los policías como si mirara un *western* norteamericano. Construyendo obsesivamente su punto de vista, el film esquiva el reproche de la verosimilitud para centrarse en una suerte de inocencia del personaje, muy incómoda para el espectador.

Si las imágenes cinematográficas se inscriben en el mundo desdoblándose, duplicándose y hasta intensificándose, *El bonaerense* logra que las coimas, los "extras", los travestis, los cabarets, los empresarios y todos los pequeños grandes actos de corrupción cotidiana den paso a la historia de un joven sin mundo ni destino. Al principio, es cerrajero y abre cajas fuertes por encargo; al final, lo hace para el subcomisario con lo que se gana su confianza. Entretanto, el vínculo con la violencia urbana está tan naturalizado que el personaje pierde perspectiva sin volverse culpable. La única que lo acusa es Mabel, pero Zapa ahora es Mendoza y tiene que cumplir órdenes, aunque le cuesten un tiro en la pierna. El film construye un nuevo realismo que desliga la potencia de las imágenes de su carácter referencial y su posibilidad veritativa y se vuelve verdadera por los tiempos muertos, el retrato de una cotidianidad lenta y vacía, y las escenas de sexo doloroso, sudoroso y maloliente.

La orfandad se diluye en una nueva familia como cualquier otra, con gritos, enojos, gestos de solidaridad, pero también pistolas, bautismos de fuego y tiros al aire. El protocolo de la comisaría, el tedio de la celda, los planos cercanos, los colores cálidos, el viaje, un tipo macanudo, da lo mismo tener 32 que 28, “¿Sabés dónde te metés? Bienvenido a la Bonaerense. Que Dios lo ayude...”, el entrenamiento y “Señores, son una larva”, “Un policía sin arma no es un policía” y “Ojos abiertos y muzza...”. El Zapa es un personaje como otros del CAP. Se pierde en el Gran Buenos Aires con calles muy transitadas, ruido, sangre y muerte. El tema es la iniciación y la pasividad de Zapa que abandona el pequeño pueblito de provincia para convertirse en un extranjero en el conurbano.

### Filmar la clase

Con más o menos consciencia, films como *Los guantes mágicos* o *Gamma adentro* plantean modos de subjetividad tan al margen como los anteriores aunque en otro sentido, pues el intento de supervivencia se convierte en cierta forma de la lucha de clases y la extranjería se traslada al ámbito abúlico de una suerte de adolescencia o al tedio de un transcurrir que, simplemente, transcorre. La violencia de *Bolivia* y *El bonaerense* se convierten ahora en el fondo sobre el que la subjetividad atraviesa permanentes procesos que no alcanzan plena forma. Para dar cuenta de la incerteza, la perplejidad y la desolación, los registros plasman una fluidez desubjetivante que sólo deja espacio para lo extraño, la contingencia y la casualidad.

En *Los guantes mágicos*, Alejandro, un remisero de pocas palabras con un fuerte vínculo con su Renault 12, simplemente, no cambia. Se mantiene imperturbable avanzando por circuitos concéntricos que lo conducen siempre al mismo lugar, un pub, un trago, bailar solo. Por su vida entran y salen personas que denotan la misma tristeza y soledad: su vieja novia, Cecilia; su nueva novia, Valeria; el nuevo novio de Cecilia; Susana, la esposa de Piraña y el hermano de éste, Luis. Piraña es el único que no se ve atravesado ni por la “depresión orgánica o emocional” de la que tanto se habla en el film y, casi literalmente, se los va comiendo a todos.

El film es un encadenamiento de situaciones imotivadas que comienzan con el azaroso encuentro con Piraña y terminan con el intento de descifrar lo que su viejo Renault 12 podría estar diciendo. Se trata de un relato ligero con un humor muy particular sobre la imposibilidad de construir un proyecto sin

que se vea obstaculizado por los extraños conocidos por casualidad, los antidespresivos, la tristeza, la mala suerte y hasta el clima –el cargamento de guantes mágicos llega en pleno verano–. El humor se nutre del *pathos* de los personajes para contar la vida de un grupo de personas que simplemente no intentan sobrevivir, apenas, viven. El tono adormecido de los personajes construye un antirrealismo que funciona como una intensificación de la conciencia del espectador que, curiosamente, se esfuerza por no sentirse reflejado. La temporalidad que se construye es la de una “nada” que flota e imposibilita toda idea de destino y vínculo duradero. Los personajes viven un “hoy” lavado y melancólico. No hay idea de pasado ni futuro en el film, pues las elipsis arrojan a todos a un ciclo donde la depresión, la soledad y una versión *light* del discurso *psí* se van contagiando de personaje en personaje, en invierno o verano.

Los personajes de *Los guantes mágicos* son grises para los negocios redondos, los diagnósticos caseros y las visitas al spa. Son un reflejo estilizado de la clase media de la poscrisis que da muchas vueltas, pero se queda siempre en el mismo lugar. El modo de hablar de los personajes se convierte en un dispositivo que pone en evidencia la propia lógica sonámbula de clase y se vuelve un mecanismo de distanciamiento a partir del cual pensar la propia subjetividad. El texto se construye de los pequeños gestos de un grupo social mínimo que funciona como una familia donde el papel de adultos se va trasladando de unos a otros sin recalar nunca en Alejandro. No es casual que no haya hijos en este microcosmos, pues se instala entre ellos una esterilidad sustentada a fuerza de planes fracasados, clases de yoga, ansiolíticos, alcohol y un heavy metal indescritible. Los parlamentos recurren permanentemente a salidas inconexas, un irritante tono monótono y frases repetidas en torno a la depresión y el trabajo (“Me gusta porque los dos estamos en el transporte de pasajeros”, dice Valeria, la azafata, a Alejandro, el remisero).

Tal vez en todo film haya una escena que resulta representativa de la tesis que sostiene. Si así fuera, en *Los guantes mágicos*, sería la escena en la que Cecilia, la vieja novia depresiva de Alejandro, se levanta de la cama, atiende el teléfono y sin esperar respuesta, dice lo siguiente para cortar luego enseguida: “Ah, Susana, sos vos... Me acabo de levantar y en realidad no sé para qué; me hubiera quedado durmiendo todo el día, pero algo me despertó, un ruido, algo, no sé... Siempre hay algo que te despierta, si no es un ruido, es un pensamiento que se te cruza por la cabeza. O si no, uno se despierta por causas naturales. No sé qué voy a hacer hoy. Tengo todo el día por delante y después la

noche, y después mañana viene otra vez el día siguiente. Todo empieza de nuevo”.

Los microrrelatos se conectan casualmente y, entre las recomendaciones a base de Alplax y Valium, la comunidad de *Los guantes mágicos* se ve atravesada más por el azar que por los proyectos compartidos. En el contexto de una Argentina que comenzaba a salir muy lentamente de la crisis, a pesar de sus mecanísmos de distanciamiento, la mirada de *Los guantes mágicos* se asoma a la disolución de los vínculos sociales apoyados en ideas fuertes de comunidad. En el GAP, los personajes se vuelven más o menos conscientes de este proceso y a los cineastas les tocó representar esa zona de intersección entre la violencia como lazo social, el resquebrajamiento de la idea de algo así como un “país”, la marginalidad de todo lo que no fuera Buenos Aires y la desesperanza de la clase media.

Frente al normadismo de numerosos films del GAP, en *Cama adentro* hay lugar para personajes que solamente quieren quedarse: Los cineastas argentinos no sólo optaron por dar representación a quienes no la tenían en el cine anterior, sino que también mostraron qué pasó con aquellos que sí la habían tenido. Venida a menos, la “señora” de clase medio-alta de *Cama adentro* también se inscribe en este conjunto de representaciones nuevas y se convierte en una mirada original sobre el discurso de clase.<sup>3</sup> El film construye un mundo femenino de pequeños rituales cotidianos que van desde la compra del “multiuso” a la visita a la peluquería. Las dos imágenes con las que comienza el film ofrecen el tono exacto: la mucama haciendo las tareas domésticas y la señora intentando vender una tetera de porcelana inglesa en un local de compra-venta de usados. Desde entonces, estas aparentes contradicciones se convierten en el principal recurso irónico del film, esto es, una suerte de lucha de clases a pequeña escala en la que los roles se mantienen e invierten al mismo tiempo. El campo de batalla es un piso enorme con la elegancia de otra época que se convierte en el refugio frente a la crisis económico-afectiva.

El film construye la crisis con diversos elementos: la pregunta de Dora por su sueldo (“¿Sabe qué día es hoy, señora?”), el intento de Beba por resolver su situación económica vinculándose con la venta de cosméticos por catálogo, la visita al ex marido para pedir un préstamo. Sin embargo, no es hasta que Dora decide finalmente abandonarla, que Beba asume su situación y que el film empieza a desmontar su juego de apariencias. Recién entonces las máscaras de Beba se derrumban: ya no puede mantener los partidos con “las chicas”, ni

darse el lujo de no empeñar unos aros. Entre el cuidado de Beba por conservar las apariencias y la lucha de Dora por encontrar otro trabajo, el film da cuenta de clases y roles a partir de detalles interesantes: la revisión de las mucamas al salir de un *country* –desde la imagen de la cámara de seguridad en blanco y negro, sin sonido–, los muebles del departamento hundidos, la nueva situación de Beba, desalineada, empastillada y encarrando la imagen de la decadencia que, sin lugar a dudas, podría ser una pariente no tan lejana del personaje de Graciela Borges en *La ciénaga*. Lo irreal de la anécdota se completa con un tono irónico cuyo gesto político más firme es evidenciar la inter-nalización de los roles: aun con la situación virtualmente invertida, Dora siempre es “Dora” y la señora, “la señora”. La construcción espacio-temporal es precisa: es un barrio céntrico de la capital y es noviembre de 2001.

Mientras “la señora” abandona el enorme departamento, Dora alcanza a poner baldosas en la mitad de su living; mientras Beba debe deshacerse de algunos muebles que no entran en el pequeño lugar que pudo alquilar, Dora la recibe en su casa con cama adentro. Las crisis las arrinconan, las diferencias culturales se vuelven cada vez menos visibles y las estrategias para aparentar/ocultarse se vienen abajo como las paredes de un piso que ya no se puede mantener. Como la crisis se les metió “adentro”, se quedan afuera tomando el té, naturalizando los lugares que les tocan y cristalizando su funcionamiento social.

### Filmar la desmemoria

En relación con la experiencia argentina de la última dictadura, se ha vuelto explícito el vínculo entre la producción y circulación de representaciones de los centros clandestinos de detención y la construcción de la memoria colectiva de la represión. Este proceso ha involucrado aceptar el estrecho lazo que existe entre memoria y representación, la evidencia de que toda construcción discursiva conlleva una recuperación memorística y la importancia fundamental de prácticas de representación no institucionales que plantean la posibilidad de modos alternativos de construcción de la memoria. Según el historiador italiano Enzo Traverso, se asiste hoy en día a una obsesión por la memoria. En este sentido, la última dictadura se ha convertido en el punto cero de la memoria colectiva argentina y *Los rubios* puede leerse como un intento por aprehender aquello que los especialistas denominan “pasado reciente”.<sup>4</sup>

Con una articulación compleja, *Los rubios* construye un modo de acercarse al pasado para producir cierta afirmación sobre la historia a partir de la fundación de un sentido histórico alternativo y personal. Ante la dificultad de confiar en metanarrativas, el texto se insituye como una forma de representación que habilita a la cineasta y su actividad como variantes performativas de subjetividad. Liberado de la presión de la objetividad y abocado a la construcción de un referente que no es otro que la propia memoria, el film se convierte en un desafío para la dupla memoria/historia a partir de la representación de acontecimientos históricos, agentes y procesos en imágenes visuales que presuponen una gramática y una sintaxis particulares.

*Los rubios* tensa la relación ficción/documental como una provocación o un intento por descubrir cómo la generación de Albertina Carri, la de los hijos de desaparecidos, puede acercarse a su pasado siendo éste también el de sus padres. Esto implica asumir que el texto puede convertirse en el soporte de un ensayo sobre la subjetividad que se construye y deconstruye, haciendo del texto un espacio de introspección, operación de la que se desprende el objetivo narrativo del film: producir un relato posible sobre la ausencia. Se trata de una ficción documental sobre la memoria privada y no sobre "La Memoria" de un país y sus muertos. Tampoco es una película sobre "la militancia", sino sobre los recuerdos fragmentados de una mujer adulta que se acerca a su universo infantil y arroja una dura mirada sobre las responsabilidades familiares.

En *Los rubios*, la ficcionalización de hechos y personajes atraviesa varias instancias: los recuerdos de Albertina en sus primeras vivencias en el campo adonde fue a vivir con sus tíos junto con sus hermanas; el "hacer el film" por la realizadora y su equipo; el gesto irónico de ponerse las pelucas rubias; y el desdoblamiento repetido de Carri. La directora se acerca a sí misma en la piel de Analía Couceyro –una actriz que se presenta oportunamente mirando a cámara– y se asoma a su infancia con la puesta en escena de muñecos Playmobil. El espectador asiste a un texto que incluye su propio rodaje, presentando otro tipo de evidencialidad, otro modo de entablar relación con una verdad posible.<sup>5</sup> No se muestra ni representa un fragmento de realidad, sino que se asiste a una representación sin referente, a la huella de una huella.

El sujeto performativo parece estar a uno u otro lado de la cámara al poner que el sujeto-Carri se construye de un modo doble: en el cuerpo de una actriz frente a cámara y en su propio cuerpo "detrás/delante" de cámara. Carri logra desviar la problemática de la objetividad y la veracidad hacia el hecho de

la comunicación misma y de su respuesta afectiva a la realidad. Desconfía de los testigos y devuelve una indagación personal sobre la memoria y el tiempo a la vez que interroga a la historia y los medios para producirla. *Los rubios* es una ficción que apunta a cierto fragmento del mundo histórico tensionando con rebeldía la tríada representación/realidad/memoria. Produce una "visión" posible sobre su dolor de "hija" construyendo un relato a base de recuerdos fragmentados y fantasías infantiles. El carácter evidencial se desplaza a los aspectos subjetivos del discurso dando mayor importancia a la experiencia de la cineasta y del "hacerse" en esa experiencia como una *performance* sobre la (des)memoria.<sup>6</sup>

*Los rubios* desanda el documental tradicional y, de la combinación de diversos recursos, se desprende la intención de subjetivizar el proceso de recordar de la directora a tal punto de que es esa misma construcción de subjetividad (como sujeto que se acerca al pasado histórico) el tema principal del film. La escisión de Analía/Albertina permite cierto distanciamiento reflexivo y es, en algún sentido, un modo de "estar dos veces". Carri establece una relación muy fuerte con su "hacer" el discurso trabajando sobre las condiciones de posibilidad del texto. En este sentido, la participación de una actriz profesional como su doble refuerza esta necesidad de cuestionamiento sobre la verdad y la realidad que rige todo el film. Con la misma premisa, las entrevistas se usan en escorzo para cuestionar las "pruebas" y el "acceso" a la realidad: algunos de los entrevistados –como la vecina que atiende al equipo tras las rejas de su ventana o el testimonio de otra vecina de sus padres cerca del final– no saben si quiera que están hablando con Carri mientras hablan de ella. Frente a estas "testigos", que recuerdan a Carri padre y Caruso como "los rubios", Carri hija despliega una mirada impiadosa a partir de la cual los construye en su película. El film no le dice al espectador qué sentir por medio de la música, ni qué pensar por medio de un relato en *off*, sino que le propone que imagine con ella, que (no) recuerde, que invente. El duelo toma la forma de una infancia interrumpida y una mudanza al campo, pero también la de una directora de cine que se asoma a sí misma y se representa, y la de una hija adulta que reprocha a sus padres que no la hayan llevado a la plaza.

La relación entre historia y memoria es un campo problemático que pone en evidencia que el trabajo sobre el pasado se instala en el espacio público y toma formas diversas en función de premisas culturales determinadas y las conveniencias políticas del momento. *La mujer sin cabeza* se instala sin duda

en la relación entre el par historia/memoria y la dimensión política del arte problematizando categorías tanto estéticas como políticas. En la perspectiva de Walter Benjamin, el pasado ausente del presente –que se vuelve objeto de la memoria– es el que hay que considerar, no como un dato “natural”, sino como frustración, injusticia y violencia. La obligación de recuperación de ese pasado se vincula con un imperativo moral antes que epistémico en Benjamin y la tarea del historiador, la comunidad y el artista es la de detectar lo muerto en las pineladas de vida. Benjamin se refiere a la historia de los oprimidos como un permanente estado de excepción<sup>7</sup> y así denuncia que el pensamiento político se ha acercado a la explotación y la dominación como partes de un proceso positivo cuando, para volver a contar la historia, hay que instalarse en la contingencia que mira al pasado. A la luz de estas consideraciones, la dimensión política del arte implica no sólo el no-olvido, sino la deliberada interrupción de un “tiempo homogéneo y vacío” para que el “tiempo ahora” haga estallar el *continuum* de la historia.

Como los fotogramas de un film, los fragmentos de la historia benjaminiana se montan sobre un discurso que no intenta el aplastamiento de la catástrofe, sino la evidencia de la misma y que no da por superado el conflicto, sino que lo expone como estrategia textual fundamental. Questionando la visión unilateral y arbitraria de la verdad, el presente y la historia, *La mujer sin cabeza* permite pensar al menos dos cuestiones: la función histórico-redentora del recuerdo y el montaje como mecánica de construcción de sentido. Es decir, se puede ver de qué modo la temporalidad que se construye y el modo de narrar del film dan cuenta de una intervención que es a la vez estética (cinematográfica) y política. El procedimiento del montaje, el más intrínsecamente cinematográfico, es el que puede romper con la linealidad del tiempo homogéneo y vacío, lo cual permite pensar al cineasta como agente que, con sus medios, intenta restituir algo del pasado olvidado.

*La mujer sin cabeza* es un relato “extraño” a partir de un punto de partida trivial: a Vero, una mujer de la clase medio-alta del norte, le suena el celular en medio de la ruta. Producto de la distracción del momento, atropella a algo o alguien. Amaga bajar, pero no lo hace y arranca sin mirar atrás. A partir de entonces, está perdida, camina como adormecida sin reconocer casi nada de su vida cotidiana: se aloja en un hotel sin saber para qué, baja a desayunar cuando es de madrugada, se escapa de su marido al verlo, se sienta como una paciente en su propio consultorio, no reconoce el nombre de su hija cuando la

nombran. Poco después confiesa: “Maté a alguien en la ruta; me parece que atropellé a alguien”. Su esposo la tranquiliza diciéndole que mató a un perro, pero un cuerpo –que “puede ser una persona o un ternero” – aparece atascado en el canal. Cuando Vero intenta volver sobre sus pasos, ya no hay registros de nada: no están ni la ficha de registro en el hospital, ni las placas que se hizo después del choque, ni los rastros del accidente en el auto, ni el registro de su ingreso a la habitación 818 del hotel.

*La mujer sin cabeza* escapa a la representación de la violencia militar durante la dictadura, poniendo en escena la complicidad colectiva y la solidaridad de clase. La película muestra cómo alguien puede desaparecer sin que queden rastros de sus responsables. Al plantearlo en el contexto contemporáneo, el reclamo vuelve sobre el tiempo presente con nuevas formas. Sin homologar a los desaparecidos con las formas de marginación actual, el film aborda los mecanismos de silenciamiento y desmemoria que podrían estar reinventándose y expone los procedimientos de negación de un país. La temporalidad que surge del film se liga al fragmento y da cuenta del desastre de que “todo siga así”. Pretende una redención a partir de su forma catastrófica, pues la propia mecánica “historiadora-artística” de Martel podría estar dirigiéndose a las ruinas de la historia para “recoger sus escombros”. Lo hace por medio de una narración no-clásica que rechaza la comodidad de la representación canónica.<sup>8</sup> En el film, no hay lugar para una visión tradicional de la historia, ni un modo clásico de contar, ni la construcción de una instancia de enunciación que se mantenga al margen. El pasado se lee en *La mujer sin cabeza* como un ahora penetrante y profundo que, desde su forma fragmentada, se hace eco del tiempo de shock.

*La mujer sin cabeza* se escribe desde el desencuadre, el fuera de foco, los planos de angulaciones extrañas, las imágenes reflejadas en vidrios o espejos y los planos vacíos. El espectador asiste a la representación de la aniquilación del acontecimiento como si la cineasta quisiera hacer desaparecer la experiencia de la desmemoria y el olvido, evitando presentarla y explicarla de un modo claro. Para dar cuenta del fin de un tipo de experiencia (cinematográfica), realiza dos operaciones: construye el punto de vista de una clase y muestra a “una mujer sin cabeza”. Por un lado, la exposición invisibiliza y desaparece a los empleados del hospital a quienes sólo se les ve el rostro en escorzo y sólo se oyen sus voces, muchas veces fuera de campo; apenas se ven las empleadas domésticas de la casa de Vero; del remisero, sólo se oye su voz; la secretaria de Vero aparece en

un plano alejado y fuera de foco: los ayudantes del vendedor del vivero son una imagen difusa: el jardinero aparece desenfocado, entre otros ejemplos. Por otro lado, muchas veces Vero es, literalmente, una mujer sin cabeza: ocurre cuando para en la ruta al principio del film y la cámara permanece dentro del auto viéndola caminar sin cabeza; cuando se encierra en el baño para escapar a las preguntas del marido y aparece sin cabeza reflejada en el espejo; cuando está en el club y un empleado le tira agua para refrescarle la nuca.

El film rompe con las convenciones y libera las energías creativas del espectador, habilitando la posibilidad de transformar la realidad. Esta es la tarea del escritor/cineasta comprometido con el pasado y el presente, que impone a la memoria como facultad primera. La propia técnica cinematográfica del film propicia una nueva percepción sensorial y hasta una nueva consideración de la experiencia. El film construye un espectador que abandona la pasividad contemplativa convirtiéndose en una suerte de puente entre el arte y la realidad, o entre la pasividad de la vida cotidiana y la fantasía revolucionaria, que puede proyectar desde la experiencia estética a la transformación política de la sociedad.

¿Cómo se instala *La mujer sin cabeza* en lo político? Buscando la confrontación que aún el principio de la interrupción con el procedimiento del montaje. El descubrimiento justamente se produce por la interrupción de la lógica clásica reconocible, aceptable y digerible. En este sentido, *La mujer sin cabeza* permite pensar no sólo la mecánica historiadora benjaminiana a la luz de una idea de historia compleja que rastrea los vacíos del bloque histórico y los resitúa de la coyuntura al centro, sino que la práctica historiográfica encuentra un *analogon* en prácticas cinematográficas que revolucionan el discurso convencional.

### Algunas aproximaciones a la relación cine/política

Pensar la dimensión política del arte implica prestar atención a la lógica de representación, la construcción de instancias de enunciación y la eventual capacidad de intervención a partir de indagar sobre los múltiples estratos significantes. Según Jacques Rancière, la voluntad política del arte se manifiesta en estrategias y prácticas muy diversas que no implican solamente variedad de medios escogidos para alcanzar determinado fin, sino que "testimonian además una incertidumbre más fundamental sobre el fin perseguido y sobre la configuración misma del terreno, sobre lo que la política es y sobre lo que hace el

arte".<sup>9</sup> Es en este sentido que es posible pensar producciones del CAP en tanto inmersas en un contexto convulsionado por las tensiones políticas y la necesidad de politizar diversos ámbitos del mapa cultural trazado por la desarticulación de narrativas integradoras, una fuerte crisis institucional, la violencia como reemplazo del lazo social y un cuestionamiento general a las ideas de comunidad y continuidad.

Si se acepta que el arte es político porque pone inexorablemente en evidencia los estigmas de la dominación o porque "pone en ridículo los íconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social",<sup>10</sup> es inevitable considerar la relación entre estéticos y política que queda plasmada en los films que se han mencionado. Siguiendo a Rancière, podría decirse, el arte es político en la medida en que enmarca formas del espacio-tiempo que implican ideas de comunidad o separación, de adentro y afuera. En el CAP, los films son políticos en tanto dan visibilidad nueva a ciertos sectores de la trama social, a maneras diversas de hacer y sentir lo común. Los films ponen de manifiesto que la política no es en sí el ejercicio o la lucha por el poder, sino la configuración de un espacio como espacio político. Los films no sólo configuran espacios, sino que delimitan esferas de la experiencia en las que inauguran planteos sobre "objetos comunes" y nuevos sujetos representados.

Para Rancière, la estética es el sistema de divisiones de lo sensible (tiempos y espacios), de lo que sienten y hacen los individuos de una comunidad. La política es la lógica de esta distribución que, como el CAP, imagina y (re)distribuye tiempos y espacios, sujetos y objetos, dándoles visibilidad o invisibilidad. Interrogar la relación entre arte y política implica atender a esta distribución de lo sensible aceptando que las prácticas estéticas intervienen en esta distribución de lo que se da a ver, de los espacios y tiempos que se ofrecen y de que quiénes los usan. Lo común, la comunidad, surge de esta distribución a la que el CAP aporta suspendiendo la representación convencional, creando nuevas experiencias, desplazando la atención a lo contingente, construyendo narrativas no uniformadas ni legaliformes, revalorizando la importancia de la dimensión estética en la reconstrucción del vínculo historia/memoria, visibilizando sujetos y objetos poco tranquilizadores y desafiando la subjetividad instituida producto de una crisis institucional general. Se trata de obras que reconocen la tensión entre modos de visibilidad e inteligibilidad, que evidencian las formas de dominación e instan a la reconfiguración de la vida colectiva.

Si, como quiere Rancière, la política “se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo”.<sup>11</sup> Los cineastas de la poscrisis, profundizando ciertas formas de representación y modos estéticos más distanciados, vanguardistas o clásicos, ampliaron el espacio de lo político y de la participación que lo artístico tiene en él, al tiempo que configuraron nuevos lugares de experiencia y nuevas posibilidades de intervención. Las prácticas artísticas son formas del hacer que inscriben nuevos sentidos de la comunidad en la esfera pública, pues es justamente allí donde se articula la relación estética/política y a partir de donde pueden pensarse las obras como intervenciones y los artistas como sujetos políticos con la capacidad de invención necesaria para pensar lo real.

La lógica de los acontecimientos producidos por los continuos cimbronazos sociales, la modificación de la idea de lazo social, la naturalización de la violencia y la crisis institucional encuentra en las ficciones de la poscrisis un régimen de verdad a partir del cual inteligir lo contemporáneo. Estas ficciones son ordenamientos de lo simbólico y generadores de nuevos espacios para evaluar lo que se hace y lo que se puede hacer, lo que la política configura y lo que el arte puede ser y hacer. En esta tensión habitan los no-representados y los silenciados a los que el cine tiene la capacidad de resituar en el espacio visible para incluso rehabilitar la idea de “ciudadanía” como resultado del desacerdo en el orden de lo sensible que es el espacio eminente de la acción artístico-política.

Las representaciones y la naturaleza de sus imágenes son fundamentales para comprender el espacio democrático dejado por el desplazamiento del Estado. El arte, el cine, son los lugares de una dimensión primaria de la experiencia del mundo, aquella en que se definen las relaciones fundamentales que determinan la inclusión y la exclusión. El CAP se convirtió, en algún sentido, en el espacio-tiempo de una crítica contra la narrativa hegemónica y la política dominante a partir de estilos que se rehusaban a convertirse en simples ejercicios de rememoración. A partir de la interrupción de los modos naturalizados de contar las partes de la totalidad y de la torsión de la parte sin parte, las representaciones de la poscrisis argentina se instituyen como modos de *ocupar* lo político. Los films se mueven en el espacio de la política y los cineastas crean formas de intervención que cuestionan la distribución de lo dado, interpelan a lo real y ponen de manifiesto que el terreno del arte

puede ser el medio de subjetivación política de los anónimos, quienes, al transformarse, se abren a la experiencia de la discontinuidad y la dimensión estética de la identidad y la libertad.

#### Notas

<sup>1</sup> LEWKOWICZ, I., *Pensar sin Estado*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 10.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>3</sup> Los nuevos modelos de familia que se instalan en el cine argentino desde *Pizza birra faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1997, estrenada en 1998), *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000, estrenada en 2001) e incluso las ficciones televisivas como *Dikupas* (Bruno Stagnaro, 2000 –producida por Ideas del Sur y transmitida por Canal 7–) y *Tumberos* (Adrián Caetano, 2002 –producida por Ideas del Sur y transmitida por América TV–), hablan de otros modos de composición del vínculo social. *Camá adentro* sigue esta misma dirección y la disgregación familiar queda fuera de cuadro (un marido que se complace y pasa algo de dinero sin obligación y una hija que parece haberla abandonado a la que nunca encuentra por teléfono) para dar lugar a la familia que componen Beba, la “señora” y Dora, la empleada con cama.

<sup>4</sup> Se entiende “pasado reciente” como ese momento que se sustenta en un régimen de historicidad basado en coetaneidad entre pasado y presente. Esta coetaneidad se da por la supervivencia de los actores y protagonistas del pasado para dar su testimonio y la experiencia de una memoria vivida por los historiadores. Así se consigna en FRANCO, M. y LEVIN, F., “El pasado cercano en clave historiográfica”, en *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007.

<sup>5</sup> El espectador que el film configura no se parece al de *Papá Noñ* (2000) de María Inés Roqué, ni al de *M* (2007) de Nicolás Prividera, pues Garri plantea cierta restitución, mientras Roqué parece encerrada en la espiral melancólica de la imposibilidad del duelo y Prividera, en el reproche a la justicia y el reclamo a la sociedad civil.

<sup>6</sup> Entre la trama y advertencia, *Los rubios* construye sus “pruebas” a partir de la ficcionalización de hechos y personajes. Para pensar la articulación entre estas instancias, es interesante recordar la secuencia en que Analia Couceyro se presenta como la actriz que va a interpretar a Albertina Carri o aquella en la que Albertina y su equipo reciben el fax del Comité de Precalificación del INCAA y, al leer los motivos del rechazo del subsidio, entienden que “como generación, esta no es la película que ellos necesitan”.

<sup>7</sup> Con esta expresión, que proviene del ámbito jurídico antiguo, se alude al momento en que se suspende el derecho para garantizar precisamente su propia continuidad o existencia.

<sup>8</sup> Se considera "representación canónica o clásica" a la que primó en la representación cinematográfica, aproximadamente, hasta mediados de la década del 50. Se caracteriza por tener personajes psicológicamente definidos, estructura paradiigmática de tres actos, final cerrado, fuerte causalidad conducida por el personaje protagonista, relaciones espacio-temporales motivadas por el realismo, narración omnisciente, altamente comunicativa y moderadamente autoconsciente. El estilo se caracteriza porque la técnica está abocada a la transmisión de la información, que alienta al espectador a construir un tiempo y espacio coherentes y consistentes con la acción y en el que el espectador reconoce convenciones intuitivamente. Entre la abundante bibliografía sobre el tema, podría consultarse un texto básico como el capítulo sobre "La narración clásica" en BORDWELL, D., *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.

<sup>9</sup> RANCIÈRE, J., *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 54.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 3.