

Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad.
N°14. Año 6. Abril 2014 - Julio 2014. Argentina. ISSN: 1852-8759. pp. 43-53.

Estéticas de una nación: representaciones y narrativas sobre el Bicentenario argentino en los cortometrajes *25 miradas – 200 minutos*

Aesthetics of a nation: representations and narratives about the Bicentenary argentine in shortfilms
25 looks - 200 minutes

Esteban Dipaola*

Universidad de Buenos Aires
estebanmdipaola@gmail.com

Resumen

El artículo realiza un análisis de las estéticas y los discursos sobre el bicentenario argentino a partir de los cortometrajes "25 miradas – 200 minutos". Desde ese punto de partida, el objetivo es analizar las modalidades de ficcionalización y representación de la historia de la nación argentina y las variaciones de relatos sobre la historia y lo nacional que se configuran en el contexto de tiempos globales y postmodernos. Para esto se expone una comprensión de la experiencia histórica, en sus niveles estéticos y políticos, partiendo de tres ejes de análisis: a) figuración del pasado; b) representación de la memoria; c) apelación a sensibilidades y emociones.

Palabras clave: bicentenario; narrativas; memoria; estéticas; cine.

Abstract

The article analyzes the aesthetic and discourses on the Argentine Bicentenary from the films "25 looks - 200 minutes." From that starting point, the objective is to analyze the modes of representation and fictionalization of the story of the nation Argentina and its changes taking into account the national history in the context of global and postmodern times. For an understanding of this historical experience, its aesthetic and political levels, the essay is based on three pillars of analysis as follows: a) configuration of the past, b) representation of memory c) appeal to sensibilities and emotions.

Keywords: bicentenary; narratives; memory; aesthetic; cinema.

* Dr. en Ciencias sociales, Investigador asistente de CONICET - Jefe de Trabajos Prácticos en la Fac. de Ciencias sociales, UBA.

Estéticas de una nación: representaciones y narrativas sobre el Bicentenario argentino en los cortometrajes *25 miradas – 200 minutos*

Introducción

En el año 2010 se celebró en Argentina el Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810 que determinó, a través de un Cabildo abierto, la finalización del régimen virreinal español, estableciéndose el gobierno de la Primera Junta. Los festejos, organizados por el gobierno nacional conducido por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner y por distintos gobiernos provinciales, si bien tuvieron epicentro en diferentes provincias del país, tomaron marcada centralidad en la celebración llevada a cabo a todo lo largo de la Avenida 9 de Julio (fecha que indica la declaración de la Independencia en el país, en el año 1816) y que tuvo una masiva concurrencia durante los días que van del 21 de mayo al 26, siendo el día 25 de mayo la fecha clave.

Los eventos en la mencionada avenida consistieron en espectáculos artísticos y musicales, en los que cada día de celebración cerraba la noche algún artista de renombre popular entre el público argentino. También había diferentes entretenimientos y *stands* con productos regionales y prácticas propias de la cultura de las provincias de la Argentina. Se trataba, en definitiva, de componer una narrativa histórica de los 200 años, que además se respaldara en las formas sensibles del tiempo presente; una conjunción de relato tradicional y experiencias contemporáneas que, principalmente, se focalizaban en las políticas públicas del actual Estado argentino. De esta manera, la simbología sanmartiniana se mezclaba con la propia de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo que representaban los avances del gobierno nacional en materia de Derechos Humanos. El grupo de danza-teatro “Fuerza Bruta” completaba la lógica estético-emocional de esa gesta mediante cuerpos danzantes en el aire, que cumplían la proeza de magnanimidad de una “Nación libre”.¹

Este contexto presentaba una estética y una sensibilidad particular: el gobierno como organizador y representante de la sociedad civil argentina y esa sociedad civil por deducción conviviendo en la lógica posmoderna del pastiche y el *kitsch*. Esto hace posible una apertura del compromiso ciudadano que ya no debe registrar un conocimiento certero de la historia política, sino inscribir y distribuir la eficacia sensible de sus propios relatos. Así, el pastiche y el *kitsch* devienen maneras de participación que si bien pueden considerarse menos comprometidas que las de antaño, no por ello carecen de validez. Y en todo caso son parte de prácticas artísticas que reactualizan las escenas de la cultura presente (Amícola, 2000).

Esa congregación de una sensibilidad postmoderna² apta para los tiempos globales y de redes del

protagonizado por el grupo “Fuerza bruta” se contó con la asistencia en palco preferencial de varios presidentes del continente latinoamericano.

² Entendemos el pastiche y el *kitsch* -y la forma parodia que de ello se expresa- como características esenciales de los tiempos actuales que definimos como posmodernos. Fredric Jameson (2005) comprende en esa tríada pastiche-kitsch-parodia las condiciones necesarias de la producción estética en el capitalismo tardío, cuya lógica cultural él también entiende como “posmodernismo”. Por esto, es necesario replantear esta categoría y no soslayarla como si en ella se negaran conflictos y luchas propias del mundo global –es ésta, en parte, la visión de Terry Eagleton (1998)-; pero donde Eagleton acierta buscando reponer el conflicto político y de clases como condición de las sociedades capitalistas, Jameson ajusta y completa al explicar que esos conflictos se configuran ahora sobre lógicas culturales distintas y relatos que retoman los principios de la modernidad para transfigurarlos en experiencias diferentes. De la misma manera entiende las continuidades y discontinuidades entre modernidad y posmodernidad David Harvey (2008), pero especificando además que en la posmodernidad el capitalismo transfiguró su modo de acumulación, pasando del modelo rígido de la sociedad industrial al flexible más propio del capitalismo consumista. Por eso la cultura postmoderna es *kitsch*: no retorna a lo moderno sino para volverlo otro. Como sintetiza Jameson, “el posmodernismo es un trabajo con superficies”, indicando con ello que ya no hay una identidad sobre la cual reposar.

¹ Debe mencionarse, además, que para el espectáculo de cierre

presente es una de las propuestas más interesantes que se vislumbran de esa estética festiva que involucró al Bicentenario en la República Argentina. Porque además esto se expresó acompañado de una recomposición del relato histórico de la Nación. Diferentes personajes de la historia nacional que se representaban desde posiciones conflictivas, fueron reinterpretados como héroes. Esta reinscripción estética de la historia del país permitió componer una reelaboración del presente: las tragedias que el país ha sufrido desde sus inicios, aquellas con las cuales fue gestando su nacimiento como nación, desde las guerras de unitarios y federales, desde la “conquista del desierto” hasta la última dictadura de 1976-1983 con su cierre en la Guerra de Malvinas, contrastan con el presente liberado y democrático que el acontecimiento festivo del Bicentenario representa. En síntesis, una estética que inhabilita las ficciones de una determinada representación histórica para tejer las síntesis de un nuevo relato.

Entonces, esta estética del relato expresada en los acontecimientos propios del Bicentenario nos conlleva a pensar sobre la lógica de tres ejes de análisis que deben evaluarse de acuerdo a las nuevas representaciones. En primer lugar, analizar las formas estéticas mediante las cuales se representa el pasado. En esa misma línea, interrogar sobre los conflictos –también estéticos– de representación de la memoria. Finalmente, observar qué presencia y experiencias de apelación a emociones y sensibilidades se expresan en estos contextos. Siempre aludiendo al plano de organización estética del relato es que se pretende llevar adelante las consideraciones de este tipo de análisis.

Para la propuesta no es pretensión quedarnos exclusivamente en planteos generales acerca de los acontecimientos propios de la celebración del Bicentenario de la República Argentina, sino interpretar una de las formas desde las cuales la ficción histórica compuso sus distintas figuras estéticas y representativas para organizar las experiencias de esos relatos. El interés particular se concentra en el análisis estético-argumental –siguiendo siempre los ejes anteriormente expuestos– de los cortometrajes del Bicentenario que el Gobierno nacional, a través de la Secretaría de Cultura de la Nación y la Universidad Nacional de Tres de febrero, encargaron para la ocasión a 25 artistas (mayormente directores de cine) y que se titularon en conjunto: “25 miradas – 200 minutos”.

Los cortometrajes: tramas y perspectivas de la memoria entre las imágenes

Los cortometrajes incluidos en “25 miradas – 200 minutos” se dividen en tres DVD que, por lo general, se distribuyeron en forma gratuita a través de diferentes medios. Lo primero que uno se entera al ver los DVD es que mediante un intertítulo de presentación se declara que todos los participantes como autores de los cortometrajes contaron con absoluta libertad para la realización de los mismos.

En ese aspecto es importante notar la disparidad en referencias estéticas e ideológicas de los realizadores, lo cual también se evidencia como disparidad en los resultados obtenidos de los cortometrajes, donde se entremezclan algunos realmente buenos e interesantes en su propuesta de vincular estética e historia y otros de bajo nivel que reproducen formas estereotipadas de relatos que además no se sostienen en una composición narrativo-estética que amerite ser detallada.

El análisis que aquí me preocupa proponer se interesa por interrogar ciertas generalidades de representación y crítica que, a pesar de estos desniveles mencionados, posibilitan comprender lo que anteriormente se enunciaba respecto a la recurrencia de provocar la emergencia de un relato que recomponga las miradas sobre el pasado y la memoria y además intervenga sobre las nuevas narrativas de la sensibilidad y las emociones y afectos del tiempo presente.

Esto posibilita, además, una comprensión de las lógicas a las que se puede recurrir para analizar una trama que vehiculice los propios razonamientos aquí esbozados. Por ejemplo, en el cortometraje titulado *Pavón*, de Celina Murga, se expone la incertidumbre del mito del origen para la Nación Argentina.³ En el relato, a partir de la relación entre dos primos que, teniendo diferencias políticas, deben volver a verse para dividir la herencia de un viejo almacén de pueblo, se introduce la incertidumbre histórica de la batalla de Pavón. El hallazgo de un manuscrito que revelaría lo que realmente ocurrió en aquella batalla que aparen-

³ Buena parte del siglo XIX en Argentina estuvo marcada por la disputa política entre Unitarios y Federales. Mientras los primeros bregaban por la centralidad porteña como organización de la Nación Argentina, los Federales, cuya figura principal fue Urquiza, pretendían que la organización política del país no se decidiera ni centralizara en Buenos Aires. La batalla de Pavón del 7 de setiembre de 1861, en este sentido, es emblemática, porque es el enfrentamiento definitivo entre Mitre y Urquiza, y es el acontecimiento histórico que sitúa el comienzo de la Argentina como nación política.

temente da nacimiento a la República Argentina funciona como el mito actual que mantiene el lugar imprevisto de la incertidumbre. De ese modo, se busca representar el pasado desde una figura mítica como es la batalla de Pavón, pero dejando irresuelto ese mito que, en definitiva, revela lo incierto que es el origen de la Argentina como nación federal.

Asimismo, esa configuración de la incertidumbre termina de cristalizar en la ficcionalización que propone en su corto *El espía*, el director Juan Stagnaro. En éste, José de San Martín es sometido a un interrogatorio al arribar al país, y de esta forma la *figura del padre* de la patria es expuesta como la imagen de un foráneo, un espía que, empero, llevará adelante la liberación de América Latina.

Comprender los vínculos de estos relatos en los cortometrajes es lo que debe colaborar con formas de pensar las modalidades mediante las cuales las narrativas históricas producen su inscripción en nuestro presente.

Michel Maffesoli (2009) afirma que la ética contemporánea se define a partir de individuos que expresan y componen sus lazos mediante los afectos y emociones que involucran en sus acciones cotidianas. Una nueva ética de los placeres, el goce y los cuerpos que habilita una novedosa experiencia de lo fugaz e instantáneo. Eso es lo que Maffesoli entiende como la “estética cotidiana” del tiempo actual: un vivir juntos compartido de acuerdo a instancias y posibilidades de goce junto a *otro*. Siguiendo esta consideración: “la socialidad, la del ‘mundo de la vida’, no se reduce a un social que pueda deducirse por simple razonamiento. Ésta reposa sobre la repartición de imágenes. Lo que está en juego es del orden de lo emocional” (Maffesoli, 2009: 43).

Considero que en esa experiencia condensada entre afectos y emociones, es posible inscribir la lógica estética de los relatos actuales, no quedando fuera de esto el propio relato histórico y, específicamente, aquel que emerge entre los acontecimientos del Bicentenario en Argentina. Esto indica que la recomposición del relato de lo nacional se comprende e involucra con una nueva estética de la sensibilidad que apela a las emociones y los afectos como forma de congregación de las personas. De hecho, es también ésta la estética que elige el “kirchnerismo” para apelar a sus militantes: la referencia a “el amor vence al odio”, surgida, precisamente, con posterioridad a los festejos del Bicentenario es una ejemplificación de esto que enunciamos.⁴

⁴ La imagen más difundida y característica de los festejos del Bi-

Por supuesto que buena parte de la literatura universal y, singularmente, la argentina se ha suscrito a esa apelación a las emociones mediante los relatos épicos.⁵ Pero la particularidad de la estética del kirchnerismo es que comprende las lógicas postmodernas de enunciación y reinscribe esa apelación en una experiencia signada por un vivir juntos que no podría suscribirse más que afectivamente, tal como lo expresara en los aspectos teóricos Michel Maffesoli.

En el kirchnerismo si se continúa apelando al pueblo y a lo popular, esto se realiza mediante una nueva estética de la apelación que recurre no al afecto al líder, sino al proyecto, al modelo, en definitiva, a la experiencia de vida que cada individuo libremente vive. “El amor vence al odio” identifica ese vivir juntos –en tanto apelación a la retórica de un pueblo– con la experiencia hedonista de cada uno. El kirchnerismo así encarna –se hace cuerpo y emoción– en cada uno de sus votantes, en cada uno de sus militantes. No niega la política, pero tampoco la estética y, en ese plano, es claro que comprende las dinámicas propias del mundo global en el presente.

Por esto, se afirmaba antes que se busca pensar las dimensiones estéticas mediante las cuales se reelabora el curso de una historia en el presente. Inscribir las ficciones de la nueva representación es lo que se procura, y para ello debe entenderse con claridad epistemológica la condición de la ficción que enunciamos, es decir, no se trata de exponer algo menor valorativamente a una Historia que aparecería como verdadera, pero es obturada por un nuevo discurso ficcional, sino comprender que toda historia se narra en el curso de sus ficciones y que éstas se constituyen bajo el manto de un determinado esplendor de la experiencia cultural y social de una determinada época.

El nacimiento de una nación: representaciones del destino trágico

Una arqueología de las experiencias presentes singularmente debe partir de una comprensión que

centenario en la Avenida 9 de julio, es una del día 25 a la noche, donde luego de un breve discurso de Cristina Fernández ante una multitud de personas, ella se abraza fuertemente a Néstor Kirchner, quien la acompañaba en el escenario, y se emociona y pone a llorar. Esto indica una cristalización estética expuesta como apelación a lo emotivo.

⁵ La literatura fundante en Argentina –como puede ser *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, o también *Martín Fierro* de José Hernández– establece los pilares de esta narrativa épica.

revele que en cada época y en cada contexto político, ideológico, histórico, cultural, económico y social se expresan emociones y sensibilidades acordes a ese estado de experiencia. Justamente en ese plano es posible admitir que las sensibilidades y las emociones —así como también los cuerpos— reinscriben modalidades de comprensión y de presencia de la historia, del pasado y de la memoria. No existe memoria sin singulares emociones que la vuelvan presente para retornarla cuerpo en la historia. Los acontecimientos del Bicentenario, siguiendo esas definiciones, se entienden como “lugares de memoria”, según expusiera la idea Pierre Nora.⁶ Es decir, se trata de símbolos materiales o ideales que inscriben miradas sobre la historia y que cristalizan en la memoria colectiva con específicos efectos.⁷ En el caso de los actos propios de la celebración del Bicentenario, los relatos emergentes compusieron una narrativa y una mirada sobre el pasado que no prescinde de sus particularidades estéticas, sino que utiliza como complemento ello para organizar el órgano sensible de una memoria conjunta. Esa memoria es sensible y emotiva y, por ello, nos agrupa y hace posible un trabajo arqueológico con los restos provenientes de los relatos de nuestra historia como país. Esos restos se aprecian en una narrativa de un destino trágico, de luchas y violencias que ahora encuentra su experiencia refundante.

En esa línea, no resulta casual el cortometraje con el que se abre “25 miradas – 200 minutos”. Se trata de uno dirigido por Adrián Caetano, en donde se recurre a la buena inocencia de la niñez para exponer la tragedia del héroe nacional. Es *El héroe que nadie quiso*, y es una pregunta la que organiza el relato. Una pregunta narrativo-histórica contextualizada en la imaginación infantil: ¿Cómo construir un héroe?

El corto ficcionaliza un concurso de una escuela primaria pública, en el cual los niños deben hacer un

trabajo sobre alguna temática relativa al Bicentenario, y a dos de ellos en el sorteo de temas les toca “La batalla de Quebracho”, algo que desconocen, pero averiguan por internet que se trata justamente de la batalla más olvidada de las guerras independentistas. En la misma murió un solo soldado. Desde ese lugar de la muerte única, los niños organizan su preocupación: “pobre hombre”, dicen los dos niños implicados en el proyecto y en esa expresión de pena hallan el sitio preciso del héroe: “muerte o patria, y eligió muerte”, dice uno de ellos.

En la inquietud por construir un héroe y en la experiencia de la imaginación infantil, Adrián Caetano consigue articular la trama de la memoria con la sensibilidad: la guerra es un juego de niños y ellos descubren al héroe olvidado por toda una historia que aclamó a los vencedores y sepultó a sus vencidos. Pero en el héroe de la batalla de Quebracho nos encontramos con el verdadero sacrificio, pues como concluyen los propios niños “una guerra con un solo muerto es más importante que aquellas otras en las que mueren muchos”.

Sobre la fragilidad infantil se recupera un héroe perdido, e inmediatamente se contrasta ese lugar con la sabiduría de la experiencia, esto es, el conocimiento que apela a quien ha traspasado los años. Pero la búsqueda es similar, reponer *lo otro* del relato histórico: insistir en la memoria de *lo olvidado*.

En *Mercedes*, de Marco Carnevale, la protagonista, interpretada por la actriz China Zorrilla, ocupa el lugar de la desmitificación mientras el periodista e historiador Pacho O’Donnell subraya las expresiones de la entrevistada. Pero ese defecto narrativo se soslaya en la propiedad desmitificante que asume el personaje de Mercedes. La lógica consiste en contrarrestar los principios y pilares sobre los que se sostuvo siempre la Historia Oficial, para encarnar en la voz de Mercedes otro tipo de relato. Es destacable también que la voz desmitificante es asumida por un personaje femenino: en una historia oficial contada en la representación masculina, que el nuevo relato se sostenga en la presencia femenina es un indicador de transformación.

Sobre el final, Mercedes dice: “yo sigo viva porque quiero ver cómo termina esta Argentina, quiero ver el final, un final que por lo que se puede ver no llegará, porque la Argentina sigue y sigue”. Y en el final del corto, Mercedes agrega: “Ese 25 de mayo llovió... y había paraguas”. Tenemos dos cuestiones fundamentales del relato en este punto: primero, una apelación a la sensibilidad, esa idea de una Argentina que pese a sus problemas, crisis, desafíos, etc. siem-

⁶ Los tres tomos de la obra colectiva dirigida por Pierre Nora, *Les lieux de memoire*, fueron publicados por Gallimard entre los años 1984 y 1992.

⁷ Un lugar de la memoria es un conjunto conformado por una realidad histórica y otra simbólica. Según Nora, cuando un personaje, un lugar o un hecho es constituido como lugar de la memoria es que se está desentrañando su verdad simbólica más allá de su realidad histórica. Se trata de constituir un conjunto simbólico y advertir la lógica que las reúne. Los llamados lugares de la memoria no se reducen a monumentos o acontecimientos memorables; a objetos puramente materiales, físicos, palpables y visibles que generalmente son utilizados por los poderes públicos. Pierre Nora especifica que “lugar de la memoria” es una noción abstracta, puramente simbólica, destinada a desentrañar la dimensión rememoradora de los objetos que pueden ser materiales pero sobre todo inmateriales.

pre sigue hacia adelante y nada parece poder detenerla. La apelación a una heroicidad fundamental, la de toda una nación. Por otro lado, también encontramos la dislocación del procedimiento desmitificante. Si la historia de manuales representaba el momento fundacional de la Revolución de Mayo como un día de lluvia y una multitud frente al Cabildo con paraguas; sin embargo ello siempre era desmitificado a partir de la corrección contextual-histórica que indicaba que no existían los paraguas para la época y que tampoco había sido un día lluvioso. En el relato del cortometraje se sitúa esa doble referencia y se rompe con la propia desmitificación: sí llovió y sí había paraguas. La apelación a la memoria, entonces, se condiciona en el modo de una narrativa que no busca condiciones de verdad sino de validez y aceptación.⁸ Esto quiere decir, que las figuras de la historia crean una “división de lo sensible”, es decir, no se ocupan de una representación de los hechos, sino de las distintas formas posibles en que se distribuyen los acontecimientos políticos⁹ (Rancière, 2013).

Desde esa búsqueda desmitificante se procede, a su vez, a una puesta en crisis de los modos de representación. Cuestión que traspasa los debates de la política y de la estética y que asume en el cine y en la historia sus propios entreveros. En *Restos*, de Alberta Carri, la directora retoma el problema adelantado en su filme “Los rubios” (2001): el problema de la representación del pasado y la puesta en crisis del propio dispositivo fílmico para interrogar ese pasado. La pregunta que organiza las tramas de la memoria en este caso particular es: ¿cómo representar lo perdido? El cortometraje se introduce en el cine político-militante de los años sesenta y setenta en Argentina. Muchas de esas películas se perdieron, fueron quemadas o sumergidas en lavandina: “la mayoría desaparecidas”, dice la voz en off, proponiendo la equivalencia con las desapariciones de militantes. Ese relato gira en torno a la figura de un actor que ocupa el papel de

cineasta militante, pero no para organizar su representación sino para admitir la imposibilidad de la misma: el militante ya no está, el cine militante no está: ¿cómo recuperar esa memoria?

La apuesta central de Carri se sustenta en ese punto, puesto que mediante el relato de la voz en off precisa una inquietud fundamental: el proyecto de la identidad colectiva, del grupo que optaba por el cine como una forma de militancia y de transmisión de sus ideas e ideologías, de puesta en práctica de sus valoraciones políticas y sociales, frente a una recuperación de algunas de aquellas películas de militancia ahora bajo la figura de autor. Porque ahora, en esa recuperación de la memoria, son películas de cineastas, de personas concretas que hacían cine, y ya no tienen relación con su origen de militancia y congregación política grupal.

Entonces, ¿cómo entender esos traspasos de la memoria? ¿Cómo reinaugurar sus narrativas? Todavía tenemos las imágenes para resistir e insistir parece concluir Carri. Y, más precisamente, es como si su decisión fuera la de inscribir la memoria en una naturaleza, despojarla de sus peculiaridades sociales y culturales y resituirla en un instinto animal. El cortometraje comienza con la imagen de un hombre desnudo en medio de la naturaleza, haciendo ruidos y gestos guturales, y la voz en off que dice: “Acumular imágenes, ¿es resistir? ¿Es posible devolverles ahora el gesto desafiante?”. Esa pregunta indicativa, que además nos introduce en el problema de la representación del pasado, toma su consistencia y respuesta en el final, cuando otra vez la imagen del hombre desnudo en un ámbito natural se hace presente y la voz en off concluye afirmativamente: “acumular imágenes es una forma de la memoria”.

Con estos tres primeros cortometrajes apreciamos esa intencionalidad arqueológica que expresa condiciones estéticas y políticas. La experiencia de la memoria y del pasado solo puede apelar a las sensibilidades y las emociones, cuestionando las formas usuales y exponiendo de esa manera *otras formas* de narrar la historia. Por esto resulta interesante la noción de “lugares de memoria” y, más aún, si la conectamos con esa experiencia de lazo social como forma afectiva y emotiva del vínculo que sostiene Maffesolli. Esto es, los “lugares de la memoria” se vitalizan por la inscripción de nuevos afectos; otras emociones que resitúan las miradas y posibilitan contemplar de maneras diferentes los destinos de la historia. Desde ese único héroe que rescatan los niños del cortometraje de Caetano, transcurriendo en las propiedades des-

⁸ Es posible también retomar en este punto la tesis de Hayden White acerca de la relación entre narración e historia y entre historia y ficción, donde, dicho de manera muy sintética y sin abrirnos espacio a una discusión epistemológica en este artículo, el autor entiende que la distribución de los tropos del discurso hace posible la emergencia de relatos que solo en su condición narrativa son validados como históricos (White, 2010).

⁹ Es posible insistir en este punto recurriendo a una cita del propio White: “El posmodernismo extiende el proyecto modernista de desmitificar el pasado hasta incluir el mismo ‘conocimiento histórico’ en que esa desmitificación se basó. (...) El posmodernismo considera al conocimiento histórico mismo como algo ‘inventado’” (White, 2010: 153).

mitificadores de la voz de toda una historia que especularmente se presenta de nuevo, para no quedar representada, hasta ese conflicto de la memoria cuando queda desnuda ante sus imágenes, como se desprende del trabajo de Albertina Carri.

La mirada y la voz

Esa arqueología de la memoria y de la sensibilidad, se hace más específica con los distintos cortometrajes. Dos de estos inscriben dicha articulación en la mirada y en la voz.

Primero el cortometraje de Inés de Oliveira Cézar, *Guillermina P.*, transfigura la dimensión del viaje en un ejercicio de la mirada histórica. La directora retoma los principios de aquello que maneja muy bien y ya realizado en sus largometrajes: recurrir a la narrativa mitológica para organizar un relato del presente. Una estudiante de la carrera de Letras (Pilar Gamboa) —que además relata en off sus propias búsquedas e inquietudes— con una cierta pasión por la literatura de viajes. En esa lógica dramática introduce la tradición de la mitología y, con precisión, organiza la narrativa sobre la Independencia y la Revolución de 1810 como un relato de viajes.

Esa idea de un viaje en la inquietud de Guillermina Paz, es la que permite establecer la modalidad de la crónica, es decir, una organización del tiempo que, singularmente, nos lleva al momento de la Revolución; la interrupción de todo orden temporal, la irrupción de lo nuevo. Pero esa idea de transformación, puesto que en el viaje iniciado por Guillermina se revela curiosidad, está articulada en la narrativa del milagro. No es la revolución lo milagroso, sino la mirada actual, la mirada del ciudadano común argentino que se enfrenta al relato de la Revolución como algo dado y sin objeciones. La directora encuentra el orden de otra mirada en la narrativa de las literaturas de viaje, mediante ese foco en la curiosidad: “Guillermina P. una mujer argentina que quiere saber de qué se trata”, expone el último intertítulo del corto; y con eso resitúa la mirada, organiza otra sensibilidad del vínculo actual con el pasado y con las narrativas asignadas a la memoria.

Si en Oliveira Cézar es la mirada, en el cortometraje dirigido por Sabrina Farji la articulación entre memoria y sensibilidad estará dada por *la voz* (que es además el título del corto). Aquí, un comienzo con el Himno Nacional Argentino interpretado por Elena Roger nos ubica en contexto. A partir de allí la voz de

la actriz y bailarina mostrará el curso del cortometraje. La inmigración como aquello desde lo cual venimos y la violencia como la referencia permanente de lo que nos ocurrió sostiene la tensión narrativa.

“Yo soy nieta del inmigrante”. Con esa referencia se inaugura una posición respecto a la representación del pasado. Pero si el pasado se representa en esa idea, la narrativa de la memoria, por su lado, es una repetición de la frase que dice: “Yo nací en una época violenta”. Esta frase se repite con insistencia asumiendo la marca de una memoria de 200 años sujetada sobre el cuerpo desgarrado. La inmigración es violencia del desarraigo, pero desde esa violencia original se asume la voz de la memoria: la dictadura de 1976-1983, Malvinas, el voto femenino, la semana santa de Alfonsín, el menemismo, etc. transitan las narrativas de una memoria desgarrada y doliente sobre la que se organiza la trama histórica de una nación como la Argentina. En definitiva, la Voz que encarna la figura de Elena Roger —es decir, la corporeización del Himno— expresa las múltiples voces de 200 años de historia que adquieren unidad en la figura del pueblo. La voz, en fin, es el desgarramiento de todo un pueblo argentino atravesado por las marcas de su memoria.

Giorgio Agamben (2009) afirma que la voz tiene su origen etimológico en la raíz de la vocación. La voz evoca algo, representa una vocación y un sacrificio, lo posible de una salvación. En este sentido, puede asumirse la narrativa de la memoria con su raíz en la voz/vocación en este cortometraje: en el final las imágenes nos disponen a un nacimiento crepuscular, y otra vez Elena Roger como cuerpo-Himno, ahí la voz evoca lo nuevo, lo distinto, lo naciente: “O juremos con gloria vivir” —concluye—.

Los restos: memoria(s), sangre y tragedia

Esta inquietud por inscribir la historia nacional en los restos de una memoria trágica que fue forjando la tradición de todo un pueblo, también tiene matices y órdenes de representación en algunos otros cortometrajes que componen el conjunto de “25 miradas – 200 minutos”.

En *Malasangre*, dirigido por Paula Hernández, se retoma la problemática de la representación, y desde ello se organizan las imágenes que deberían traer a presencia una historia de represión con sus continuidades y rupturas. El eje es la dictadura de 1976-1983, pero el objeto es más amplio. Hernández

decide intervenir en la sensibilidad y emoción de una sociedad que, en muchos momentos, ha preferido “limpiar” la sangre de su historia. Así, la representación se centra en el seguimiento de la cámara y de la narrativa a una empleada de ordenanza que limpia la mugre, los desperdicios y la sangre que otros dejan, hasta que llega al lugar pleno de una representación de la violencia y la represión institucional a lo largo de muchos años. En pantallas de TV se observan varias represiones: la dictatorial, pero también la que llevó a la muerte del maestro Fuentealba.¹⁰ Frente a toda esa sangre y muerte se desprenden las continuidades y rupturas de una tradición nacional en la que la sensibilidad se ha corregido en el ocultamiento. La empleada de limpieza es representada –puede interpretarse– como el lugar que una sociedad asumió como opción: observar la violencia en silencio y limpiar sus restos.

Esa forma de alusión a una historia signada por la violencia, las luchas, las represiones y la sangre que, sin embargo, fue opacada hasta su aparente (in)visibilidad, también en esta serie de cortometrajes encuentra sus referencias específicas. Una de estas referencias es *Posadas*, dirigido por Sandra Gugliotta. La directora elige contar una historia como forma de representación de un hecho puntual del pasado reciente en Argentina: la dictadura militar transcurrida entre 1976 y 1983. La opción, entonces, es referir e intervenir la memoria a partir de la dimensión del trauma. La dictadura más terrible que sufrió el país relatada cinematográficamente a partir de las derivas para escapar de la persecución militar de una madre junto a su pequeña hija.

El relato se sitúa en el año 1978 y comienza con el registro “alegre” de la madre colgando, junto a su hija, ropa en la terraza. Desde allí observa la presencia de un “grupo de tareas” en la calle y decide abandonar la casa. Junta algunas cosas y entierra otras en el patio –esto expresa una particularidad de la memoria sobre nuestro pasado: se escondían fotografías, libros, papeles y cualquier objeto que pudiera ser indicio para un grupo de tareas. De ese modo, puede leerse que la memoria sobre la dictadura es una excavación

sobre los restos que se ocultaron en aquel momento en un tiempo presente—. Madre e hija huyen de la casa y luego de algunas peripecias en territorio urbano deciden marcharse en micro rumbo a la ciudad de Posadas. En medio de la ruta el transporte es detenido para una requisita militar y ello aproxima el desenlace donde unos mínimos gestos entre la madre y otra mujer que está viajando en el mismo micro permiten comprender que esa otra señora deberá asumir el papel de madre de la niña durante la requisita. De esa manera, la madre es detenida-secuestrada por el grupo de militares, pero su hija continúa viaje junto a la otra señora. La madre cumple su sacrificio para salvar a su hija. Se interpela así a una memoria desgarrada por su historia reciente, y se recurre al lugar emocional de una relación tan fuerte –en cualquier imaginario popular– como la de una madre y su hija. La dictadura de 1976-1983 produjo el desgarramiento más profundo de los 200 años de historia nacional, y la trama narrativa de esa memoria se centra en el despojo más cruento de un vínculo.

(In)actualidades

En otros dos cortometrajes también se buscan referencias más específicas, pero con una decisión fundamental que es involucrar los acontecimientos presentes, la actualidad de las circunstancias y del contexto económico, social, cultural y político de la Argentina. Primeramente se puede hacer referencia al corto dirigido por Pablo Fendrik, *Hija del sol*, en el cual el director elige situarse en una condición del presente: la violencia sobre los desposeídos, los marginados, los que no tienen nada que perder. Con ese foco, desplaza el relato sobre el pasado y la memoria de 200 años para resituarnos en este presente obtenido. La violencia a la que somete la narrativa de Fendrik (frecuente en sus filmes) pretende evidenciar la potencia de una situación injusta anclada en nuestros tiempos actuales. 200 años también son ahora, pareciera decir el autor.

Ese presente expone la ficción de una joven embarazada a punto de parir, que con un arma en la mano roba un radiograbador de una casa y en su huida toma un taxi donde en el trayecto también robará al propio taxista, se tiroteará con policías y obligará al chofer a continuar manejando para su huida, dirigiéndose hasta el astillero, según le indica la propia mujer. Cuando llegan al astillero y viendo la situación límite de la joven, el taxista la sube a un bote, y en

¹⁰ Carlos Fuentealba fue un maestro que se desempeñaba laboralmente en la provincia de Neuquén. Durante una huelga del gremio estatal de la provincia, en el marco de un corte de ruta implementado como medida de protesta, la policía provincial, en ese momento bajo el mando del gobernador Jorge Sobisch, reprimió a los trabajadores, dando muerte el día 4 de abril de 2007 a Fuentealba, quien desde ese momento se convirtió en símbolo de las luchas gremiales de los docentes en todo el país.

medio del río colabora con el parto, donde la hija de la joven nace bajo los rayos del sol. Pero no se trata de la estetización metafórica del nacimiento de una nación, bien al contrario, Fendrik muestra la violencia actual, la desigualdad y la injusticia que todavía están presentes como deuda de 200 años.

De otro modo y con otras lógicas y apoyándose en los movimientos e impresiones que posibilita el montaje, la insistencia en las “deudas” del presente también se halla en el cortometraje de Lucrecia Martel, titulado *Nueva Argirópolis*. Particularmente, el cortometraje no elude la referencia a representar nuestro pasado, pero lo hace mostrando el presente, lo actual. Martel construye con destreza la narrativa de una memoria, y, especialmente, la narrativa de la memoria –quizás fundamental en 200 años– de los pueblos originarios. La directora visualiza los pueblos originarios ahora, con sus problemas y su vínculo con la naturaleza y la sociedad argentina actualmente y sin ninguna pretensión de denuncia o representación y juzgamiento moral de las partes. De esta forma, Martel hace posible una mirada sobre la historia del Bicentenario que se completa de actualidad. La estética despojada de intervención ideológica explícita es la que permite esta representación del pasado desde una memoria presente. Se indica, sin ninguna valoración o prejuicio, que los pueblos originarios están ahora, y eso, incluso, permite revisar la linealidad histórica sobre la cual todavía nos empecinamos en pensar lo originario.

Montajes de la historia

La estética se define en sus montajes, pero también a partir de estos se conjuga como narrativa política. “25 miradas – 200 minutos” no representa un compuesto homogéneo, sin embargo, traduce síntomas de los relatos sobre lo nacional. El objetivo del presente artículo se centró en enseñar tales síntomas a través de sus formas representativas y de las elecciones estéticas que esas formas adquirían. Así, resulta notoria la presencia de una perspectiva anclada en lo trágico y en las disposiciones de luchas y batallas y distintas heridas que sellaron la memoria de toda una cultura nacional. Un montaje de la Nación Argentina sostenido en la trama de continuidad de la presencia permanente de la tragedia.

Esa visualización de la historia también aparece en cortometrajes de este conjunto de menor nivel estético-narrativo y técnico y que, mayormente, recu-

ren a visiones estereotipadas de lo argentino. Una historia contada a partir de los usos exclusivos del *cliché* y del sentido común respecto a lo que define lo nacional. Ideas relativas a que los argentinos somos intolerantes, también vagos por naturaleza y esencia y eso acreditado como una “falla de origen”, referencias a que los argentinos repiten siempre la misma historia (entendida como los mismos errores) y por esto mismo no progresan, etc. Formas estereotipadas de crear un relato sobre lo nacional y que, en cierta manera, son desafiadas críticamente con la reutilización humorística de los mismos estereotipos en el cortometraje *Chasqui*, dirigido por Néstor Montalbano y protagonizado por Diego Capusotto. El humor permite asumir el riesgo de otro tipo de sensibilidad y de mirada. Se despoja de la solemnidad para representar el pasado y eso posibilita cuestionar incluso miradas presentes. Cuando un granadero de San Martín irrumpe a los gritos diciendo: “este país no tiene solución, el problema de la Argentina son los argentinos”, se replica desde el humor el lugar común de una sensibilidad de clase media que reproduce el discurso como si la Argentina fuera una ajenidad. A su vez, la figura de San Martín es útil para centrar un eje de la historia nacional a partir de la trascendencia de un nombre, pero que en el cortometraje de Montalbano alcanzó la gloria simplemente porque no le obsequiaron un mate que hubiera cambiado su destino.

De todos modos, aquí se optó por construir el análisis a partir de las problemáticas que inaugura la representación del pasado y sus cruces con la memoria, porque ello establece condiciones más propicias para pensar las sensibilidades y las emociones en sus tejidos estéticos respecto a la mirada histórica que expresó el Bicentenario argentino como acontecimiento cultural, social y político.

En ese sentido, el montaje indica una manera de organización de la trama, pero también una disposición de los lugares, es decir, de esos lugares de la memoria que también son lugares de los afectos y de las emociones y que, en definitiva, son los que propiamente determinan los modos en que se organiza y cristaliza un relato sobre lo nacional.

De esta manera, más que insistir con versiones y visiones estereotipadas y carentes de fundamentos analíticos claros sobre la representación de lo argentino, los cortos que seleccionamos en el artículo como imágenes de los relatos sobre la Argentina permiten componer perspectivas y miradas que, en última instancia, son diagramas de atribución de una estética de la nación Argentina. Montajes de todo un país que

en ese curso de imágenes hace posible los recorridos de su propia historia, así como también las elipsis sobre las que también se representa un estado singular de la experiencia.¹¹

En síntesis, toda historia de una nación se sostiene sobre sus discursos y cada historia, además, está atravesada por imágenes. En otras palabras, las imágenes se concretan como experiencia de esa historia. En otro de los cortometrajes de “25 miradas – 200 minutos”, Leonardo Favio recurre a las imágenes del pueblo y recrea los montajes y las estéticas del peronismo: las imágenes son siempre las del pueblo y el pueblo es alegre. Entonces, en ese giro Favio hace reaparecer como espectros las imágenes de sus propias películas para articular la representación del pasado en una memoria de los pueblos. Aquí también estamos en presencia de un “lugar de la memoria”, pues son los pueblos los que traman la memoria, los que definen los acontecimientos. Esa es la idea que impulsa a Favio y que sus imágenes otra vez registran, esta vez de acuerdo al efecto de la repetición: toda su obra filmica se impulsa con los discursos que organizaron la memoria y el pasado de la Argentina. Favio experimenta, de ese modo, otro tipo de sensibilidad:

gestar una experiencia en donde las imágenes representen la historia de, quizás, uno de los directores más importantes de la cinematografía nacional, pero siendo una historia realizada sobre las derivas de una memoria de 200 años. Es decir, Favio introduce las imágenes de sus propios filmes en el contexto de producción de una memoria que no le pertenece sino que es la de toda una nación.

Por eso es peculiar e interesante la noción de montaje para comprender este tipo de sensibilidad y apelación emotiva de las diferentes perspectivas del relato nacional en las estéticas del Bicentenario argentino. Pues lo que prevalece es la composición dramática de toda una trama atravesada por imágenes, que en tanto posibilitan el ejercicio de una narrativa histórica, es decir, procesos de ficcionalización que entrelazan la memoria y las sensibilidades, afectos y emociones, son también imágenes que ya no responden ni corresponden a alguien particularmente, sino que se inscriben como parte de una retórica más acerca de lo nacional y de eso que adquiere su síntesis en la idea –lugar de la memoria– que identificamos en conjunto como la Argentina.

¹¹ Esta misma idea de montaje la elaboro para analizar las tradiciones del cine político en Argentina, en el artículo: “Las formas políticas del cine argentino: montajes, interrupciones y estéticas de una tradición”, en: Revista *Aisthesis* Nº 48, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010, pp. 128-140.

Bibliografía

- AGAMBEN, G. (2009). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- AMÍCOLA, J. (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- DIPAOLA, E. (2013). *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*. Buenos Aires: Letra viva.
- EAGLETON, T. (1998). *Las ilusiones del posmodernismo*. Barcelona: Paidós.
- HARVEY, D. (2008). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- JAMESON F. (2005). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- MAFFESOLI, M. (2009). *El reencantamiento del mundo. Una ética para nuestro tiempo*. Buenos Aires: Dedalus.
- RANCIERE, J. (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- WHITE, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.

Citado.

DIPAOLA, Esteban (2014) "Estéticas de una nación: representaciones y narrativas sobre el Bicentenario argentino en los cortometrajes *25 miradas – 200 minutos*" en Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES, N°14. Año 6. Abril 2014 - Julio 2014. Córdoba. ISSN: 1852.8759. pp. 43-53. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/303>

Plazos.

Recibido: 10/03/2014. Aceptado: 25/03/2014