

Andrea Bolcatto

«Heredarás a tu padre y a tu madre»

Sobre mandatos y tiempos
en los vínculos de cine y política
en Argentina (1994-2015)

~

**Tesis para optar al título de Doctor
en Ciencias Sociales de la Universidad
Nacional de Entre Ríos.**

Director: Dr. Eduardo Rinesi

Paraná, Entre Ríos. Octubre de 2018.

*Quién va
a una guerra
por ideales?
quién lleva
a su familia
por ideales?*



*Yo no soy igual que mi
padre; así, digo, no soy un
caballo por innel*



→ come out



*Empezaste a caminar
por la arena pensando
que era el desierto
donde estaba tu padre,
no era así...*



*Ellos
nos legaron un mundo
como librando de un hierro
al rojo...*

Andrea Bolcatto

«Heredarás a tu padre y a tu madre»

Sobre mandatos y tiempos
en los vínculos de cine y política
en Argentina (1994-2015)

~

**Tesis para optar al título de Doctor
en Ciencias Sociales de la Universidad
Nacional de Entre Ríos.**

Director: Dr. Eduardo Rinesi

Paraná, Entre Ríos. Octubre de 2018.

A lxs que luchan, resisten y sueñan.

Agradecimientos

Al momento de pensar en agradecimientos me asalta la tentación de dejar la página vacía, porque me produce un vértigo feroz tan solo intentar hacer un repaso por tantos años de estudio, desavenencias políticas, académicas y personales. Esta tesis, como todas, tuvo una gran dosis de trabajo en soledad, mascullando temas y problemas, pero también, como todas, paradójicamente no podría haber salido a la luz si no fuera por el esfuerzo de tantas y tantas personas a mi alrededor.

En lo institucional y académico, agradezco al Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER), en las personas de su comité académico y sus directores Carlos Gómez, Alberto Petracca y Claudia Kozak, esta última, cuya comprensión destaco muy especialmente, a su personal y, fundamentalmente, a los profesores, colegas y amigos. A la UNER y la Secretaria de Políticas Universitarias, que me proporcionaron la Beca de Cuarto Nivel y la Beca Doctorar, permitiendo realizar mis estudios de posgrado costearo la mayor parte de las necesidades económicas.

A las Facultades que me cobijan hace tantos años, a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) y a la Facultad de Trabajo Social de la UNER, en las que aprendí a componer mi profesión de docente e investigadora.

A mis colegas del Departamento de Ciencia Política de la UNL, Magdalena Candioti, Esteban Kaipl, Daniel Comba, Milagros Sosa Sállico, Marina Martínez, y, fundamentalmente a mis colegas y amigos, Jimena García Puente y Gastón Souroujón, que han sido siempre generosos al momento de conversar tanto las cuestiones teóricas y prácticas de la tesis, como los más nimios inconvenientes.

A mis compañeros y compañeras de los equipos de cátedra de Teoría Política II, Sociología y Problemática Política, que me apoyaron con sus contribuciones y desde la tarea cotidiana.

A Hugo Quiroga, quien con tanto afecto me acompañó, alentó y confió en mí en todos estos años.

A mi querida Cecilia Lesgart, apasionada politóloga, por las charlas teóricas y de las otras, el respeto y la confianza, más allá de mis limitaciones, siempre referente en las reflexiones políticas y en la vida.

Al grupo inicial de estudio, Claudio, Mariú y Vivi, y muy especialmente a Vivi, compañera de desvelos, lecturas, angustias y alegrías.

A Héctor Manni, por cruzarse mágicamente en mi camino y ayudar a que mi presencia hoy sea posible.

A Natalia, amiga entrañable, mi duplicidad, mi imagen espectral, que –aún con su pesimismo– nunca dejó que cayera en la desolación de la tarea, y deposita mágicamente en mí más de lo que puedo hacer.

A los estudiantes que me enseñan todos los días a luchar por la Universidad pública, gratuita, de calidad e inclusiva, y que se encargan de advertir y poner las alertas necesarias cuando la tarea se rutiniza y tiende a ser vana.

A mi director, Eduardo Rinesi, que tan paciente y cálidamente atendió cada una de mis consultas, dudas y preocupaciones, con el cual aprendí a finales de los '80 a construir colectivamente en la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario, luego a comprender en sus clases una Sociología Política encantadora, y –en todos los ámbitos– a sacudir las estructuras de una ciencia política muchas veces vetusta y otras miope para pensar los fenómenos sociales, históricos y políticos en su complejidad, y, siempre, un profesional incansablemente atento a la relevancia teórica y a la sensibilidad práctica.

A mis amigas Silvi, Ani, Lidia, Laura B., Sole, Adriana, Laura M., Maripi, Marianela S., por el acompañamiento, aliento, paciencia y alegrías en cada encuentro, y en tan distintas situaciones.

A Marisa, que acompañó mis angustias, síntomas e inhibiciones (e hizo lo que pudo), fundamentalmente en mis largos meses de recuperación física y emocional.

A Marcela, que me acompaña con mucha paciencia en esta prematura vejez o madura adultez, en un camino de la vida distinto, tan complejo como bello.

A mi gran familia, mi mamá Perla, mi papá Teco, Mamamila, Pablo, Luci, Nico, Lore, Nacho, Magui, Julia, Mateo, María, Bruno, Simón, Olivia, Greta, Cora, Nina, Mirta y Roxana, que me cobijan y curan desde el amor y la palabra.

A la China, que cuidó atenta y amorosamente la presentación final.

Todos me han nutrido, acompañado, esperado, abrazado y, por ello, les agradezco.

A todos y todas los que han sido parte de esta tarea y no los he mencionado, les pido disculpas por la omisión.

Índice de Contenidos

Resumen	08
Summary	10
INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO 1. Cine y política. De tiempos, derivas y fronteras	27
1.1. (Re)pensar la política	29
1.1.1. Sobre la política	33
1.2. Derivas de cine y política	39
1.2.1. Cine Político	45
1.3. Reconstruyendo el camino y las categorías	49
1.4 En busca de propósitos y contextos temporales	24
CAPÍTULO 2. Consideraciones Teórico-Metodológicas	55
2.1. Estado del arte y/o literatura relacionada	56
2.2 Consideraciones metodológicas	68
2.3. Criterio y selección del corpus	71
2.3.1. Universo y unidad de análisis	71
2.3.2. Criterios de selección	71
2.4. Sobre el período escogido (1994-2015)	73
2.5. Acercamientos a las categorías	75
2.5.1. De las identidades a los mandatos	75
2.5.2. Mandato y política	77
CAPÍTULO 3. Cine argentino: <i>entre</i> el neoliberalismo y el nuevo cine argentino	88
3.1. Políticas estatales sobre el cine	91
3.2. ¿Qué hay de nuevo en el Nuevo Cine Argentino?	96
3.3. Notas sobre cine social y político	100
3.4. Búsqueda de sentidos. Documental y ficción	105
3.5. Cambios de representación y perspectivas estéticas	110
3.5.1. Modalidades de representación y formas narrativas del documental	111
3.5.2. Lo individual, lo subjetivo y lo colectivo	115
3.5.3. Escrituras del yo (o nuevas formas de inscripción del yo)	117

CAPÍTULO 4. Mandatos, representación y ausencias	125
4.1. Configuraciones de las formas de mandato	129
4.2. Modalidades de representación documental	145
4.3. Mirar, habitar, esperar los cuerpos	158
4.4. Extranjería: ajenidad, cercanía y distancias	169
CONCLUSIONES	177
ANEXO. Fichas técnicas y artísticas.	185
<i>Pizza, birra, faso</i>	187
<i>Herencia</i>	189
<i>Potestad</i>	191
<i>Tan de repente</i>	193
<i>Bar el chino</i>	195
<i>El abrazo partido</i>	197
<i>Hermanas</i>	199
<i>XXY</i>	201
<i>Rompecabezas</i>	203
<i>Infancia clandestina</i>	205
<i>HIJ.O.S., el alma en dos</i>	207
<i>Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)</i>	209
<i>Los rubios</i>	211
<i>Yo no sé qué me han hecho tus ojos</i>	213
<i>Inundaciones</i>	215
<i>Nietos (identidad y memoria)</i>	217
<i>El día que bombardearon buenos aires</i>	219
<i>Trelew</i>	221
<i>M</i>	223
<i>Tierra de los padres</i>	225
Bibliografía y fuentes consultadas	227
Revistas de consulta	240
Sitios de consulta y visionado de films	241

Resumen

La presente tesis tiene como propósito general *producir una reflexión política, teórica y práctica acerca de los vínculos entre cine y política en la Argentina contemporánea*. Para acercarnos a este objetivo, nos ocupamos de aclarar que repensamos la política en tanto *lucha por el sentido* y creadora de la comunidad, conjugando razones y pasiones, poniendo en relieve las aristas de lo estético, sensible, litigioso y tensional, en respuesta a las perspectivas que entendemos hegemónicas en el desarrollo de la ciencia política, y que –en muchos casos– han devenido en una noción empobrecida de la política como administración o como forma de “ordenar bien” los asuntos públicos. Como no pretendemos abarcar todos los vínculos posibles entre el cine y la política, damos cuenta de cierta *afinidad electiva*, en tanto el cine y la política constituyen *discursos polémicos*, campos de saber de luchas por el sentido o batallas culturales y simbólicas, discursivas y prácticas. Por eso, analizamos las politizaciones que producen las películas y lo que de político hay en las narrativas audiovisuales.

Repasamos textos clásicos sobre el cine, para reconocer qué cuestiones respecto de la experiencia cinematográfica y las producciones filmicas nos inquietaban. Los films, en sus particularidades y en conjunto, funcionan como discursos que producen sentidos simbólicos y socialmente contruidos, cuyo abordaje exige situarse en la conflictividad discursiva (política, estética y ética). Al momento de interpretar los films, el tiempo y el montaje son cruciales, y hacemos visibles las operatorias, dispositivos o recursos: fuera-de-imagen, lenguaje, mirada, luz, sonido, cámara, planos, cortes, encuadre. Para completar el análisis y sentido del funcionamiento nos auxiliamos con la técnica del *comentario textual filmico* y el *découpage*. De esta manera, pudimos registrar ejemplos de secuencias, escenas, fragmentos, planos sobre el modo en que están presentes las operatorias, dispositivos o recursos señalados anteriormente.

Organizamos las fuentes y escritos desde la confluencia de perspectivas teóricas diversas: teoría política, sociología, historia del cine, análisis de las coyunturas históricas, interpretaciones sobre las películas y sobre el cine contemporáneo.

Como objetivos particulares nos propusimos a) *describir de qué manera han dialogado cine y políticas de Estado en el período 1994-2015*; b) *analizar cómo se visualizan y representan las formas de mandato en las películas argentinas en dicho período*, y c) *caracterizar, dentro del conjunto fílmico seleccionado, los modos de representación de los mandatos en la temporalidad y narratividad propia de los mismos*.

El trabajo tomó un período heterogéneo, y zigzagueó entre un momento neoliberal-conservador (1994-2002) y otro momento popular-progresista (2003-2015), respecto de lo histórico-político. La fecha inicial está vinculada a la promulgación de la Ley de fomento cinematográfico, que, junto con otros cambios institucionales y formativos, fueron abriendo el camino del denominado Nuevo Cine Argentino (NCA), con nuevas expresiones estéticas y políticas, y del creciente poder de las mujeres en lugares decisivos de realización. Uno de los aspectos que nos interesó abordar fue la relación entre lo individual, lo subjetivo y lo colectivo, tratando de desmontar ese trazo fronterizo a partir de encontrar en relatos subjetivos los rastros de lo social, lo histórico y lo colectivo.

El trabajo organizó un *corpus* compuesto por un conjunto fílmico de veinte películas argentinas, documentales y ficcionales, del período 1994-2015, significativas respecto de la temática propuesta, y representativas del NCA. Establecimos las cualidades y particularidades del NCA y del período bajo estudio, y los inscribimos en un arco histórico-político más amplio, para establecer líneas de continuidades analíticas y temporales y, así, mirar los procesos y climas contemporáneos con otra densidad (la impronta del documental social, Cine-ojo, Cinema-verité, Grupo Dziga Vertov, Cine liberación, Cine de la base y Nuevo Cine Latinoamericano).

La clave de lectura o hilo conductor que nos interesó señalar de estos discursos polémicos fue analizar las *formas de representación de los mandatos* y por cómo éstas se visualizan en las películas. Para pensar la noción de mandato, partimos desde la teoría política, ampliando la mirada con algunos elementos sociológicos y psicoanalíticos, que derivaron en la relación de política y subjetividad (o política y construcción de la subjetividad). Los mandatos contienen cierta ambigüedad, dilema y tensión angustiosa, se presentan como deber o legado, como deseo, y como huida o rechazo; y en todo legado se presenta de manera compleja la tradición, traducción y traición. Tomamos la figura del mando y la autoridad entendiendo que la constitución de los sujetos descansa en la Ley, que, a partir de la pluralización de la figura del Padre, se representa en el padre, el Estado, la patria, la historia, las instituciones sociales, los muertos. La institución es una unidad tópico-normativa de poder y la Ley tiene como significado *instituir la vida*.

Ordenamos las películas para su análisis e interpretación en: a) formas del mandato; b) modalidades de representación; c) tipo de films (de memoria, performativos o subjetivos, de urgencia, de pesquisa), y pudimos, siguiendo esta caracterización, componer unidades de sentidos en cada película, y dar cuenta del conjunto.

Dentro de las modalidades de representación, reconocimos en el período la predominancia de las modalidades interactivas, reflexivas, ensayísticas y poéticas en la composición fílmica, donde adquieren relevancia las escrituras del yo autoral (con diferentes formas enunciativas).

En la parte final del texto, proponemos un recorrido transversal, interrogando el film de otro modo, sobre la idea de la ausencia (temporal o final), el lugar de los cuerpos (vivos y muertos), y la extranjería, que nos lleva a pensar el duelo, la pasión, la mirada de los cuerpos y los restos.

Summary

This thesis has as a general purpose *to produce a politic, theoretical and practice reflection about the bond between cinema and politics in contemporary Argentina*. To achieve that goal, we care to clarify that we re-think politics as a *struggle for meaning* and a community creator, conjugating reasons and passions, highlighting the edges of the esthetic, sensible, litigious and tensional, in response of the perspectives that we understand as hegemonic in the development of politic science, and that –in many cases– have become into an impoverished notion of politics as administration or as a form of “tidying up well” the public affairs. As we do not pretend to encompass *every* possible link between cinema and politics, we exhibit a certain *selective affinity*, being that cinema and politics constitute polemic *speech*, knowledge fields of fights for meaning or cultural and symbolic, discursive and practical struggles. That is why we analyze the politization that films produce, and what is politic in audiovisual narratives.

We go through classic texts about cinema, in order to recognize which issues regarding the cinematographic experience and the filmic productions were disturbing to us. Films, in their particularity and as a whole, function as speeches that produce symbolic and socially constructed senses, whose approaching demands to be situated in the discursive conflictivity (politics, esthetics and ethics). At the very moment the films are interpreted, time and montage are crucial, and we visualize the operatory, devises or resources: off-screen, language, view, sound, camera, shoots, cuts, frame. To complete the analysis and meaning of the management, we take aid in the technique of *filmic textual commentary* and *découpage*. In this way, we could register examples of sequences, scenes, fragments, shoots about the way in which the previously mentioned operatories, devises and resources are exposed.

We organize the sources and writings from the confluence of diverse theoretical perspectives: political theory, sociology, history of cinema, analysis of historical situations, film and contemporary cinema interpretation.

As particular purposes, we settled: a) to describe in which way cinema and State politics have dialoged in the period 1994-2015; b) to analyze how are visualized and represented the mandates in argentine films in that period, and c) to typify, in the selected set of films, the ways of representation of mandates in the timeline and the narrative style of them.

The present work took a heterogeneous period, and zigzagged between a neoliberal-conservative moment (1994-2002) and another popular-progressive moment (2003-2015), regarding the historical-political background. The initial date is linked to the promulgation of the cinema promotion Law, which, together with other institutional and educational changes, opened the way to the named *New Argentine Cinema-NCA*, with new esthetic and political expressions, and to the widening power of women in decisive places of development. One of the aspects we were interested in was the relationship between the individual, the subjective, and the collective, trying to disarm that frontier line, finding in the subjective speeches, the social, historical and collective tracks.

This work has organized a corpus composed by a set of twenty argentine films, documentary and fictions, of the period 1994-2005, significant for the proposed thematic, and representative of the NCA. We have established qualities and particularities both of NCA and the period studied, and we signed the up into a wider historical-political arch and, in this way, look the contemporary processes and climates with another density (the stamp of social documentary, Cinema-Verité, Dziga Vertov Group, freedom cinema, cinema from base and New Latin-American Cinema).

The key or unifying thread that we were interested in pointing out from these speeches, was to analyze the *representation forms of the mandate* and how these commands are visualized in films. To think about the notion of *mandate*, we start from political theory, broadening the view with some sociologic and psychoanalytic elements, that ended up in the connection between politics and subjectivity (or politics and construction of subjectivity). The mandates contain certain ambiguity, dilemma and upsetting tension, they are represented as duty or legacy, as desire, and as an escape or rejection; and in every legacy it is presented in a complex way the tradition, translation and betrayal. We take the figure of command and authority, understanding that the constitution of the subjects lies in the Law, that, from the pluralization of the Father figure, its represented in the Father, State, homeland, history, social institutions, dead. Institution is a topic-regulatory unit of power and Law has as a meaning to *institute life*.

We arranged the films for their analysis and interpretation as so: a) forms of mandate; b) modalities of representation; c) types of films (memory kind, performance or subjective way, urgency, search), and we could, following this characterization, compose units on meaning in each film, and take into account the whole.

Between the modalities of representation, we recongnized in the period the predominance of interactive, thoughtful, essay and poetic modalities in the filmic composition, where writtings from the authorial self takes relevance (with different ennunciative manners).

In the final part of the text, we propose a transversal itinerary, questioning the film in another way, about the idea of absence (temporal or final), the place of the bodies (alive and dead), the foreign thing, that leads us into thinking mourning, passion, view of the bodies and remains.



Autoritarias, paralizantes, circulares, a veces elípticas, las frases de efecto, también jocosamente llamadas pepitas de oro, son una plaga maligna de las peores que pueden asolar el mundo... Marta dijo al padre, empecemos por el principio, y parecía que sólo faltaba que uno y otro se sentaran delante del tablero para modelar muñecos con unos dedos súbitamente ágiles y exactos, con la antigua habilidad recuperada de una larga letargia. Puro engaño de inocentes y desprevenidos, el principio nunca ha sido la punta nítida y precisa de un hilo, el principio es un proceso lentísimo, demorado, que exige tiempo y paciencia para percibir en qué dirección quiere ir, que tantea el camino como un ciego, el principio es sólo el principio, lo hecho vale tanto como nada...

José Saramago, *La caverna*.

Introducción

Este trabajo tuvo como preocupación central, desplegada a distintos niveles en sus apartados, reflexionar sobre los vínculos entre cine y política en la Argentina contemporánea, principalmente desde mediados de los '90 hasta principios del Siglo XXI. Este trabajo tuvo como preocupación central, desplegada en distintos niveles a lo largo de los capítulos, reflexionar sobre los vínculos entre el cine y la política en la Argentina contemporánea, desde mediados de los '90 hasta las primeras décadas del siglo presente. En forma más precisa, no pretendimos abarcar todos los vínculos posibles, sino aquello que nos ubicó en la intersección entre las politizaciones que producen las películas y lo que de político hay en las narrativas audiovisuales, demarcando esta lectura analíticamente desde *las formas de representación de los mandatos y cómo están construidas* en aquellas narrativas. Para ello fue necesario empezar por explicitar desde dónde nos posicionamos para pensar la política, cómo los saberes estéticos y políticos se significan, y, de qué modo nos acercamos a una de sus manifestaciones en particular: el cine. Así, revisamos cuáles han sido, a nuestro entender, las perspectivas que hegemonizaron la ciencia política y las perspectivas que nos interesa rescatar, para poder darle volumen a un debate político más enriquecedor. De allí que, como perspectivas hegemónicas en la tradición de discurso disciplinar de la ciencia política, es notoria la preeminencia de los enfoques formalistas, sistémicos y neoinstitucionalistas, que ubicaron a lo racional y formalista en un lugar de mayor jerarquía y como reaseguro del pensamiento político avalado; relegando otros enfoques y dimensiones, como las simbólicas, las simbólicas, pasionales, afectivas, entre otras. De esa hegemonía se han derivado los modos en que las disciplinas –en este caso la reflexión sobre la política– han instalado modos autorizados de análisis y han obturado otros. En ese lugar de obturación, de relegamiento o de margen de las perspectivas hegemónicas es que decidimos situar esta reflexión vincular entre cine y política.

A lo largo del capítulo 1, "Cine y política. De tiempos, derivas y fronteras", desarrollamos esta preocupación vertebradora entre el cine y la política que atraviesa todo el trabajo. Entendiendo que la política es *lucha por el sentido*, y que los discursos o narrativas del cine también se constituyen como *batallas por el sentido* (del pasado, de la historia, de la subjetividad, del poder, de los modos de representación, etc.), es que hay un claro vínculo que nos motiva a su indagación. Dicho de otro modo, definimos ese vínculo como las afinidades electivas (ambas palabras en *italica*) entre el cine y la política en tanto ambos constituyen espacios polémicos y, como afirmamos antes, expresiones de luchas por el sentido y lo simbólico. Siguiendo a Nicolás Casullo, la política y el arte se disputan capitales simbólicos, "la obra artística es una constelación donde habita el mundo descuajado, el conflicto, las sensibilidades ocultas, el desecho, lo impronunciable de un tratado político".¹ En este mismo sentido nos orienta Pierre Legendre al interrogarse sobre si el arte es un decir entre el espectador y lo indecible; lo inhabilable como meollo de la representación de la palabra, a lo que la funda y no a su negación (aspecto muy presente en las películas seleccionadas). La representación de lo que está ausente se hace presente en la *ficción*, sin perder su estatus de ausente.²

Estética y cine, cine y política, dirá Casullo ¿dónde situar líneas divisorias entre estética y política? o ¿dónde deshacer esas líneas divisorias? Jacques Rancière nos advierte que las prácticas artísticas son 'maneras de hacer' que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad, por lo tanto lo sensible está en el centro de los dilemas políticos.³

En forma más extensiva, repensar la política, o recuperar la política es poder incluir aspectos que el dominio en la teoría política había escamoteado. Reducida la política a un conjunto de prácticas institucionales y a la gestión administrativa, se vaciaron los sentidos del poder, escondiendo los conflictos y naturalizando determinados hechos y explicaciones. En cambio, dirá Carlos Vilas, la política conjuga razones y pasiones, suscita amores y enconos y la acción política se llena de sentido en el tiempo. Repensar la política como un campo abierto de tensiones e incertidumbres. Repensar, entonces, dirá Pierre Rosanvallon, en lo inacabado de los órdenes políticos, buscar la cultura política en el *nivel bastardo* de acciones, construcciones y representaciones, y, en ese sentido, salir del mundo de las reglas formales como único análisis posible;⁴ en fin, entender la política, en tanto poner en juego algo de ese *bajo fondo*, y de aquellas dimensiones estéticas, simbóli-

¹ Cfr. Nicolás Casullo, "El milenario camino de una actualidad en debate" en Revista *Confinés* N° 18, Buenos Aires, junio 2006, p. 30.

² El fuera-de-tiempo / fuera-de-campo o lo que queda fuera del marco, al decir de André Bazin "la pantalla no es un marco como el de un cuadro, sino un ocultador que deja percibir una parte del acontecimiento".

³ Cfr. Jacques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política*, Centro de Estudios Visuales de Chile: Señas y Reseñas, Julio de 2009. <http://www.centroestudiosvisuales.cl>

⁴ Pierre Rosanvallon, P. (2003), *Por una historia Conceptual de lo político*, Buenos Aires, FCE.

cas y trágicas un tanto despreciadas, y que, por ello, han quedado en un lugar de cierta vacancia en los estudios políticos.⁵

Hemos orientado este trabajo desde la convicción que la producción teórica y reflexiva acerca de los fenómenos sociales, políticos e históricos no puede asirse desde un único enfoque, más allá del reconocimiento que las diferentes disciplinas tienen y abonan a sus respectivas tradiciones de discurso. Así, la separación de saberes en tanto uno de los legados de la modernidad, se forjó como una de sus consecuencias inevitables, ya que se fue conformando cierta independencia y especialización del conocimiento para poder otorgar una legitimidad necesaria a los distintos campos y comunidades científicas, y a sus avances. Pero este proceso, por otro lado, imposibilitó en muchas ocasiones tener una mirada totalizadora sobre los fenómenos sociales y políticos, una mirada necesaria de encuentro entre los distintos saberes para poder dar cuenta de dichos fenómenos. En este sentido, para el enfoque que nos convoca, Casullo plantea que estética y política viven una reposición de sus dinámicas reflexivas donde mutuamente se aluden otra vez con énfasis. En sus palabras “la desestructuración de repertorios y nichos de conocimientos en lo cultural, en lo artístico, en lo político y en lo académico reanuda la pregunta sobre lo que se hace presente y se ausenta en el plano de los tratamientos de ambos haceres”.⁶

En el transcurrir del trabajo que realizamos hubieron distintos momentos de definición, encuadre y visiones que no siguieron un camino lineal, sino que se fueron orientando porque fuimos encontrando claves más interesantes de lectura, mejores contextualizaciones e innumerables análisis teóricos que incorporamos a los supuestos iniciales, las categorías analíticas y, en consecuencia, el propio desarrollo del trabajo.

Una de las motivaciones fue recuperar acercamientos, estudios y escritos propios sobre cine argentino, y la persistencia sobre la necesidad de una mirada política y social acerca de estas narrativas filmicas. y la persistencia en la necesaria mirada desde la política y los procesos sociales sobre estas narrativas. Otro estímulo para el trabajo derivó de análisis, caracterizaciones y debates, realizados en distintos grupos de investigación sobre los derechos en la Argentina contemporánea, desde lo teórico-conceptual. También fueron de gran estímulo los estudios realizados, desde varios proyectos de investigación colectivos e individuales, en torno a los derechos y su debate en la argentina contemporánea, desde lo teórico-conceptual hasta las variaciones concretas que ocurrieron, el reconocimiento de los actores políticos movilizadores (organizaciones de base, sociales, asociaciones civiles, Estado) y cómo la temática de los derechos fue algo que, recurrentemente aparecía –de distinto modo– en el cine argentino de las dos últimas décadas.

⁵ Aclaramos que se trata de ubicar qué cuestiones predominaron en los estudios dentro de la “ciencia política”. Ello no desconoce la larga tradición teórica de preocupación por las otras dimensiones en una infinidad de obras, desde la estética de Aristóteles, pasando por el acento trágico de Nicolás Maquiavelo, lo pasional en tensión en Thomas Hobbes, la cuestión cultural en Max Weber incluso con su ensayo sobre *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, los elementos irracionales de la democracia de masas, toda la tradición de la escuela de Frankfurt, principalmente Adorno y Horkheimer, Benjamin, (sobre arte, literatura, música, cine), etc.

⁶ Nicolás Casullo, op. cit, p. 30.

En un primer visionado de películas argentinas, ficcionales y documentales la lista era amplia y partía desde 1990 a la actualidad. A esa primera selección había que darle un rumbo, un hilo conductor que justifique una elección coherente y con sentido analítico, y que nos oriente acerca de qué es lo que del cine y la política queríamos abordar. La selección de películas en su totalidad constituyen lo que Marc Ferro denomina 'conjunto fílmico'.⁷ En un primer momento, nos interesó ver cómo en dichas narrativas audiovisuales estaba presente la cuestión de los derechos, en especial los relativos a las 'identidades' en un período complejo en su interior, entre el neoliberalismo (y sus consecuencias respecto al deterioro de la política y el tejido social) y el período inaugurado en 2003, que significaba un viraje sobre el valor de la política, el debate de los derechos y la revisión del pasado reciente en Argentina. Surgía como temática recurrente en las películas cuestiones relativas al derecho a la identidad (culturales, históricas, étnicas, sexuales), y a las identidades en general (fragmentadas, descompuestas, perdidas y resistentes). Pero, como la noción de identidad(es) nos pareció ampliamente analizada en distintas disciplinas y, en consecuencia, decidimos incorporar otras categorías que nos permitiera presentar un trabajo con otra originalidad y desafío analítico. Es entonces que, como derivados y enlazados a la problemática de las identidades, aparecían preocupaciones en dicho conjunto de películas y en las formas de componer sus narrativas, cuestiones como el legado, la deuda, el deber, la huida; en fin, un conjunto de aristas que a nuestro entender nos permitió ingresar la *figura del mandato*. En consecuencia, en ese proceso de relectura y redefinición, de los derechos pasamos a las identidades, y afincamos en cómo se representan las *formas de mandato* en la producción cinematográfica en un período determinado. *Mandato* en tanto deuda, en tanto herencia, en tanto deseo; todos ellos aspectos que hacen a la constitución de los sujetos y a su politicidad (en definitiva, aspectos que hacen a la *política* y a la *subjetividad*).⁸

De modo general, los mandatos constituyen un conjunto de órdenes, pautas y/o disposiciones explícitas e implícitas que imparte alguien o algo que se presupone por encima de quienes reciben, interpretan y/u observan esas órdenes. Aquello/s que se posiciona/n en el lugar del mando, de la autoridad puede considerarse en forma extensiva a diversas figuras que no se agotan en el mando político, según el criterio tomado en este trabajo. Dicho de manera rápida en esta introducción, podríamos afirmar que la figura de autoridad en cuanto a la constitución de los sujetos es la Ley (figurada por el Padre), y, desde los años '60-'70, cuando los órdenes simbólicos se incorporan a el cuerpo teórico de tantas disciplinas (entre ellas el psicoanálisis y la política), esa figura del Padre se *pluraliza*, por lo que podemos postular que la autoridad, el mando, refiere tanto a la ley, el padre, la patria, la historia, las instituciones sociales. Como afirma Enrique Kozicki, "la cue-

⁷ Categoría propia de Marc Ferro (1995), en *Historia contemporánea y cine*, que ampliaremos más adelante.

⁸ En el desarrollo del capítulo 2 en el que abordamos la profundidad conceptual, se avanza sobre esta categoría, desde la teoría política clásica, recogiendo los análisis de Max Weber, Hanna Pitkin, Giovanni Sartori y Cornelius Castoriadis y agregando los desarrollos imprescindibles de otras disciplinas, como la psicología y el psicoanálisis desde las obras clásicas de Sigmund Freud, Jacques Lacan y lecturas complementarias.

stión del padre atraviesa tanto el orden del sujeto como el orden político”,⁹ al tiempo que conceptual y etimológicamente de la *Ley* se deriva el legar, el legado y la legalidad.¹⁰ En consecuencia, podríamos adjetivar a las formas de mandatos como familiares, sociales o históricos, y escoger en consecuencia esa distinción analítica. Pero nos pareció más pertinente e enriquecedor entender el mandato en tanto legado, deber, deuda, deseo y/o huida.¹¹ Además, elegir y profundizar el interés en la figura y formas del mandato nos permitió introducir y afincar en la figura y formas del mandato nos permitió robustecer la propia idea de subjetividad política, en tanto permitió explorar modos aparentemente individuales de inscripción de lo social y político y explorar el “anudamiento de lo subjetivo y de lo social” –tal como propone Legendre– en tanto ver cómo el sujeto se construye y construye su relación con el mundo.

En conjunto, vimos que estos aspectos se presentan con claridad, por ejemplo, en las películas que suelen catalogarse como 'intimistas' y/o 'biográficas', o películas cuyo énfasis está en aparentes memorias individuales, cuando, en realidad, visualizamos las dimensiones políticas e históricas que llevan inscriptas de manera potente (a modo de ejemplo, *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* –Lorena Muñoz y Sergio Wolf, 2003– o *Un tal Ragone, deconstruyendo a pa* –Vanessa Ragone, 2002– en documentales; *Rompecabezas* –Natalia Smirnoff, 2009– o *XXY* –Lucía Puenzo, 2007–, en ficciones).¹²

En distintas películas se transitan temas hondos como la ausencia, el origen, la identidad, el reconocimiento, la extranjería, la separación, las búsquedas de sujetos, de cuerpos, la relación con los otros. Por ejemplo, en los casos en donde está en juego la relación con la ausencia filial y el pasado reciente, hay aspectos del cuerpo presente/ausente, de la representación de esa ausencia, del significado de la pérdida muy interesantes de interpretar. En palabras de Judith Butler, “si (bajo estas condiciones) llegara a perderte lo que me duele no es sólo la pérdida, sino *vol verme inescrutable para mí*. ¿Qué ‘soy’, sin ti? En un nivel descubro que te he perdido a ‘ti’ solo para descubrir que ‘yo’ también desaparezco”.¹³ Claro rasgo presente en *H.I.J.O.S., el alma en dos* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, 2002); *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) o *Nietos. Identidad y memoria* (Benjamín Ávila, 2004). Así, al perder *algo* nos enfrentamos a lo enigmático: algo se oculta en la pérdida, algo se pierde en lo más recóndito de la pérdida. En estos casos el *trabajo de duelo* es doble y complejo, ya que se trata de, como dice la autora citando a Jacques Derrida: “identificar los despojos (los restos) y localizar a los muertos”,¹⁴ saber dónde están, de quiénes son las

⁹ Cfr. Enrique Kozicki, *Hamlet, el padre y la ley*, Gorla, p. 105.

¹⁰ Kozicki cita dos pasajes de Hamlet donde se sintetizan estos rasgos constitutivos del mandato: la deuda y la orden, brevemente: “Acto I, escena 2: Claudio dice ‘tú, Hamlet, *deudo* mío y también *hijo*’; “Acto I, Escena 5: Espectro: ‘escúchame’. Hamlet: ‘Habla. Estoy *obligado* a escucharte’”. (seguir una imperiosa *orden*), op. cit. p. 106.

¹¹ Los aspectos ligados al desarrollo de las categorías se verán en el capítulo 1.

¹² Estas dimensiones están reflejadas teóricamente en las nociones de *documental performativo* (Andrea Molfetta), *modalidades del yo* (Pablo Piedras), *el yo autoral* (Alejandro Stábile), *documental subjetivo* (Clara Krieger), por ejemplo.

¹³ Cfr. Judith Butler, “Violencia, duelo, política”, en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Prometeo, 2006, p. 46.

¹⁴ Cfr. Judith Butler, op. cit.

tumbas. En este trabajo de duelo, la ausencia y la materialidad de las tumbas es un tema sumamente amplio y complejo. A modo de ejemplo, baste ver que una de las explicaciones que Albertina Carri brinda a propósito de *Los rubios* donde evita incluir las fotografías de sus padres, ya que expresa que, como sus padres están desaparecidos, no hay posibilidad de representar esa ausencia y no habrá en el film una mirada tranquilizadora hacia los espectadores, sino la de hacer sentir esa desaparición, como una ausencia irremediable, parafraseando, diríamos, nos los ‘mostramos’ porque están ‘desaparecidos’. Y saber que ahí donde están, están tranquilos y seguros y quietos, y que ahí *se quedarán*.¹⁵

La ausencia también se expresa con el abandono y la separación, temas que vuelven una y otra vez en los films. Por ejemplo, en *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2003), su protagonista nos dice “¿quién va a la guerra por ideales? ¿Quién deja a su familia por ideales?”, una pregunta que contiene desconcierto y enojo, y que se repite en alguna de las historias de los hijos de desaparecidos, esa tensión entre la ausencia y el reclamo. Otra pregunta recurrente es aquella por el origen “¿yo no soy igual que mi padre, no?, digo ¿no soy un cobarde por irme?” (nos dice el protagonista de la misma película). El origen, el padre, la ley, el legado, el sello de la sentencia “las relaciones no cambian, son absolutas: si es tu padre, es tu padre”, por lo que romper con aquello que lo identifica e iguala implica un modo de huida (*El abrazo partido*). La ausencia expresada como la extranjería es otro de los temas recurrentes. En *Herencia* (Paula Hernández, 2001), Olinda, la protagonista mirando su restaurante dice “está puesta mi vida aquí”.¹⁶

Retomando el párrafo anterior, ese *conjunto fílmico* constituyó en el trabajo, el corpus fundamental sobre el cual nos basamos para realizar los análisis e interpretaciones. La composición del mismo, así como los criterios de selección, están explicitados en el capítulo 2, aunque podemos adelantar que se tratan de películas documentales y ficcionales (que esta distinción es controvertida y compleja) argentinas, realizadas entre mediados de los '90 hasta la primera década del Siglo XXI.¹⁷

Antes de avanzar sobre los autores y recursos utilizados, las características del periodo y los cambios en el denominado Nuevo Cine Argentino (NCA) en el contexto histórico y político contemporáneo, quisiéramos dejar planteados los propósitos del trabajo. El propósito general que tuvimos como horizonte de escritura fue el de *producir una reflexión política, teórica y práctica acerca de los vínculos entre cine y política en la Argentina*

¹⁵ Desde otro lugar, la tarea de localizar los muertos se visibiliza en múltiples escritos y audiovisuales, entre los que quisiéramos destacar, en el ámbito local de la provincia de Santa Fe, el meticuloso trabajo de Hugo Kofman (2013) *Mirar la tierra hasta encontrarte* (Santa Fe, María Muratone ediciones). La tarea incansable de búsqueda de los restos, de recuperar lo escamoteado por el terrorismo de Estado y la imposibilidad del trabajo de duelo, se patentiza a propósito del hallazgo de ocho militantes desaparecidos identificados en Campo San Pedro por el Equipo Argentino de Antropología Forense, otorgando un final a la búsqueda de veinticinco años, hasta *Aparecida*, de Martha Dillon (2015).

¹⁶ Estos significados y combinaciones serán parte del trabajo, con especial énfasis en el capítulo 4.

¹⁷ La relación y/o distinción entre películas documentales y ficcionales se trata en otros capítulos, pero advertimos que hay todo un debate abierto al respecto, incluso formas híbridas en las realizaciones cinematográficas como los docudramas o docuficciones. Así también, el cine ficcional adquiere rasgos de documental, dentro de los documentales se recuperan rasgos de la ficción: dramatizaciones, reconstrucciones, citas de fragmentos de films ficcionales, así la tendencia a la *hibridación* se hace más visible.

contemporánea. Los objetivos particulares en este marco son: a) *describir de qué manera han dialogado cine y políticas de Estado en el período 1994-2015*, b) *analizar cómo se visualizan y representan las formas de mandato en las películas argentinas en dicho período y*, c) *caracterizar, dentro del conjunto filmico seleccionado, los modos de representación de los mandatos en la temporalidad y narratividad propia de los mismos*.

En continuidad con los propósitos planteados, las características del período en torno al cine argentino, al contexto histórico-político y a las políticas de Estado, ilustramos algunos pasajes alrededor de las películas en esta introducción que desarrollaremos con profundidad luego. Dentro del período estudiado distintos autores reconocen y conceptualizan una línea temática descrita como: los ‘documentales/films de memoria’, como expresiones del modo en que la sociedad piensa su proceso y se piensa a sí misma, tanto respecto de la historia reciente como de una revisión histórica más amplia.¹⁸ En este sentido muchas de las películas analizadas en el trabajo contienen y ponen en jaque esas memorias, en un juego impreciso donde se apela a encuadres, textos, intertextos, escenas, objetos, recursos de entrevista, banda sonora, que ponen en evidencia el lado sinuoso, borroso o brumoso de ese trabajo de memoria (como un modo de representar la incertidumbre, el debate entre lo subjetivo y lo objetivo, la discusión de y contra los relatos heredados de la generación de realizadores). Así, es que observamos, por ejemplo, que en las bandas sonoras se utilizan versiones de música nacional con otros intérpretes –reversiones–; o sonidos actuales y pasados que se mezclan, componiendo una sensación de vaivén entre fantasía y realidad, leyenda e historia. También vemos que en el uso de testimonios, se apela a la representación de los testimonios superpuestos o en segundo plano (no como afirmadores de un texto determinado) o de testimonios corales, generando ese halo de lo incierto que tiene el recordar y componer momentos de las historias y la Historia. También en las articulaciones usadas en el montaje, donde apelar al fundido en los cortes genera una sensación de progresión y gradualidad, y de cierto entredicho de las memorias; como en el uso de imágenes brumosas: la lluvia y el mar utilizado en los cortes directos en varios films. Asimismo, en general, en las formas de narrar se reiteran los relatos en primera persona de su director/a (*Un tal Ragone, deconstruyendo a Pa*, *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, *M* –Nicolás Prividera, 2007–) y los intertextos, simbolizando un monólogo o diálogo interno (*Tan de repente* –Diego Lerman, 2002–, *Potestad* –Luis César D’Angiolillo, 2001–, *XXY*); con sus diferencias de construcción, de uso de recursos técnicos y estéticos, de la mirada y el montaje, en general se orientan a los denominados ‘documentales/films performativos’ o subjetivos. En fin, reconociendo lo incierto y contradictorio de la traducción y transmisión de tiempos, de generaciones y de memorias.¹⁹

¹⁸ La denominación de “documentales de memoria” la tomamos de Gustavo Aprea (2015), *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*, Buenos Aires, Manantial. La mención de la historia reciente nos liga a películas como *Nietos*, *H.I.J.O.S.*, *el alma en dos*, *M*, *Los rubios*, *Potestad*; y más amplia si consideramos *El día que bombardearon Buenos Aires*, *Tierra de los Padres* o *Trelew*, por ejemplo.

¹⁹ Las referencias a este nexo que de transmisión tiene el mandato lo ampliamos en los capítulos 2 y 3. Dice Steiner en *Lecciones de los maestros*, “tal vez no sea accidental que la semántica de *traición* y *traducción* no esté enteramente ausente de la de *tradición*”. La figura del Maestro (quien lega) puede generar que el discípulo *huya o cometa traición*,

Otra cualidad que tienen las películas de este periodo es la de conectar con las experiencias de desencanto político, descomposición y crisis de la Argentina (ya que como vimos partimos de 1994, en pleno auge del gobierno neoliberal y la posterior crisis de 2001) produciendo los denominados ‘films de urgencia’; allí se inscriben películas como *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1997), *Bar El Chino* (Daniel Burak, 2003), *Inundaciones* (Santa Fe Documenta. Colectivo de video, 2003), *Tan de repente*. No menor es la nota de reconocer dentro de los cambios a la hora de la narrativa audiovisual la consolidación de los denominados films de pesquisa, claramente expuestos en la organización de películas tan diversas como *Trelew* (Mariana Arruti, 2004), *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2004), *M o Yo no sé qué me han hecho tus ojos*.

Por último, nos interesa recuperar el punto de vista de Viviana Rangil (2007) cuando señala, como un rasgo destacado, la consolidación de las directoras o realizadoras. En este sentido, afirma que María Luisa Bemberg ocupa un lugar de privilegio, tanto en su posición de mujer cineasta como en la construcción de una memoria, una historia y una identidad que tiene en cuenta lo personal-social, lo personal-político, lo biográfico-histórico. El trabajo de Paulina Betterdorff y Agustina Pérez Rial²⁰ desarrolla de manera muy interesante el peso que las mujeres habían tenido en los primeros cien años de cine, reconociendo unas quince en puestos de dirección, guión, producción. Esa incidencia cambia desde el año 2000, produciendo una duplicación en una década, y haciendo de ésta una tendencia sostenida. (luego de los nombres Estos antecedentes se resignifican en las producciones de directoras como Julia Solomonoff, Paula Hernández, Albertina Carri, Vanessa Ragone o Lucía Puenzo (realizadoras que escogemos en sus películas y análisis), en las que se pueden ir notando nuevas cartografías de la mirada y puntos de vista.²¹

Volviendo a los pilares del trabajo y, para dialogar sobre las temáticas planteadas, nos re-costamos en diversos autores que nos han brindado diferentes recursos teóricos y analíticos provenientes de un campo vasto de las ciencias sociales y humanas (tanto de la filosofía, la teoría política, la psicología, pensadores de la estética y el cine, que nos permitió situarnos en este vínculo de cine y política, o cine político). También apelamos a textos que fortalecieron la mirada del contexto histórico-político general y de la producción de cine en Argentina en el periodo explicitado, que contiene la complejidad de un periodo heterogéneo, de pasaje del momento neoliberal a otro donde las políticas activas del Estado fueron habilitadoras tanto de la discusión política misma (derecho a la identidad, revisión de la historia, etc.) como del reposicionamiento de la producción del cine documental y ficcional. Como se verá en los capítulos 1 y 2, los distintos autores y perspectivas plantean repensar qué es la política, por qué es el cine, cómo se imbrican los saberes políticos y estéticos, en qué

para rescatar su identidad de un Magisterio carismático insoportable. Los mandatos contienen esta ambivalencia estructurante, esa tensión angustiosa, el deber (el legado o herencia) y el deseo (o emboscada, o huida); la obediencia y el rechazo.

²⁰ Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial (Editoras). *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires, Librería, 2014.

²¹ Viviana Rangil (Editora), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Biblos, Buenos Aires, 2007.

momento y medida el cine latinoamericano y argentino “resurge” a mediados de los '90, con qué perspectivas, continuidades y cambios, etc. De manera más particular en cuanto a qué desarrollos podemos ubicar en las producciones latinoamericanas y argentinas, que precisan más claramente las particularidades del cine y la política. Allí, reconocemos los estudios clásicos y diversos de Gilles Deleuze (1984, 1986), Alain Badiou (2004, 2005), Jacques Rancière (2006, 2007, 2009, 2012), André Bazin (1990), Sigfried Kracauer (2011), Jean Luc Nancy (2001, 2007, 2008) o Paul Ricoeur (2006), que nos permiten inscribir una lectura e interpretación de la construcción y los sentidos de la imagen. Sucintamente, Deleuze en sus dos estudios sobre cine²² plantea que el cine está circunscripto a puentes, fronteras y tensiones que devienen de su impronta cultural. Además retoma otros filósofos para fundar sus conceptos fundamentales (como Bazin o Henri Bergson –2006–), de quien toma la idea de que en el cine hay imágenes-movimientos –en continua variación– como unidades de experiencia. Las imágenes que distingue son: *imagen-acción*, *imagen-percepción*, *imagen-afección*. También sostiene que el tiempo real es quebrado por el tiempo cinematográfico, que hacen variar las percepciones y las categorías mentales (por ejemplo con los *travellings* que sirven para comprimir o dilatar el tiempo). Por último, la operación que cae sobre las imágenes-movimiento es el *montaje*.²³ Asimismo, en cuanto a las modalidades narrativas, resultan de referencia insoslayable los elementos que proporcionan Bill Nichols (1997), Jean Comolli (2002) o Jean Breschand (2004), particularmente sobre las formas de elaboración y distinción de estructuras estéticas, políticas y éticas en torno a los documentales.²⁴

Nos resultó fundamental dialogar con y encontrar argumentos en los escritos de Ana Amado, que nos permitieron reposicionar interrogantes similares a los intereses de este trabajo acerca de cine y política, así como encuadrar nuestras preocupaciones y trayecto analítico. Dentro de otras tantas ideas y argumentos que se desprenden de Amado, están las referidas a los legados y las herencias, el recorrido de épocas y obras que permiten “aludir a las transformaciones de la relación tendida entre el mundo filmado y su referente sociopolítico, histórico y cultural” y la politicidad de los films, más allá de sus estilos y elementos formales y expresivos.²⁵

El conjunto de escritos de Amado nos permitió, además, profundizar y desplegar el cruce con otros autores y otros conceptos, así como la importancia, por ejemplo en la noción de ‘duelo’ que la autora analiza y, nos remitió a a releer a Butler (2006); así como la importancia de lo simbólico, la figura de la ley y la formación de la subjetividad a partir

²² Gilles Deleuze. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984 y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1986.

²³ Para un modo usual, los elementos de análisis de la imagen fílmica que se tienen en cuenta son: 1) encuadre, 2) planos, 3) ángulos de toma, 4) campo, 5) luz, 6) movimientos de cámara, 7) componentes sonoros, 8) articulaciones.

²⁴ Bill Nichols señala las modalidades de representación: a) expositiva, b) poética, c) observacional, d) participativa, e) reflexiva, f) performativa, establecidas en distintos escritos y consolidadas en el campo. Cfr. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona, 1997; y “El documental performativo”, en Berta Sichel (Comp.). *Posverité*. Murcia, Centro Párraga, pp. 197-221, 2006. Trad. Lorna Scott Fox.

²⁵ Cfr. Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires, 2009, p. 11- 12 o “Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, N° 202, Enero-Marzo 2003, entre otros.

de figuras como Legendre (1996) que, como hemos citado anteriormente, también transitamos de la mano de Kozicki (2004) y Claudio Glasman (2006).

También nos hemos nutrido de una serie extensa de artículos, libros y debates, de los cuales el de libro compilado por Viviana Rangil fue fundamental para nosotros. Las ideas e intereses que presenta Rangil tienen muchas similitudes con preocupaciones de esta tesis, ya que la autora afirma, en su introducción, que “se trata de investigar qué relación existe entre el cine como arte y la política como fuerza movilizadora de lo social y cómo se expresa esa relación en el cine argentino contemporáneo”.²⁶ Incluye ensayos que también permiten registrar los postulados del denominado *nuevo cine latinoamericano*, a la luz de los encuentros y disparidades respecto del cine social, de la base y militante de los años '60, alrededor de Octavio Gettino, Fernando Birri, Fernando Solanas, Jorge Prelorán, Raymundo Gleyzer y Tomás Gutiérrez Alea cuando hablamos contemporáneamente de la militancia política a través de la cámara (cine como documento social, cine de la base y cine liberación).²⁷ Estas tradiciones y perspectivas fueron recuperándose (bien para contrariar o, fundamentalmente, para re-visitar y compartir) en producciones de cine documental en el país y en América Latina con marchas y contramarchas, no permaneciendo ajenos a los vaivenes de la historia política del país.

Como cualidad analítica adicional, tanto Amado (2009), como Rangil (2007) y Aprea (2008), entre otros, tienen además la virtud de mencionar en sus escritos, muchas de las películas que también analizamos, de modo que articulan un exhaustivo trabajo teórico, histórico y analítico, en consonancia con el interés de nuestra propuesta.

En los distintos capítulos se explicitará qué autores y perspectivas teóricas fueron incorporadas con el propósito de disponer de una ‘caja de herramientas’ diversa dado que el objeto a analizar presenta aristas variadas y complejas.²⁸

En cuanto al periodo comprendido, histórica y políticamente es muy especial en Argentina, dado que tomamos el pasaje del neoliberalismo de los '90 a un momento progresista, en donde las políticas de Estado, como estrategia pública, trazaron una estética posible diferente, dado que hubo un profundo debate y disputa de los sentidos de lo simbólico, expresado en el concepto de ‘batallas culturales’; aspectos que fueron fundamentales para pensar las incidencias y cristalizaciones de cómo entender las formas de mandato en las narrativas fílmicas. Como ha planteado María Pía López, frente al desarme de la política y a la extendida desconfianza en la vida pública que instalaron los '90:

²⁶ Cfr. Viviana Rangil, op. cit., p. 11.

²⁷ En este punto resultó de referencia insoslayable el trabajo clásico de Roman Gubern (2006), *El cine contemporáneo* y el artículo de Mariano Mestman, (2007), “Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de cine del Tercer Mundo (1973-1974)”, en Susana Sel (Comp.) *Cine y fotografía como intervención política*.

²⁸ Escritos relativos al cine de Amado, Aprea y Sel entre otros, han sido nodales para establecer diálogos afines a la propuesta analítica y teórica. Hay diversos autores que también abrevan de lo que se denomina NCA, como Javier Campo (2005, 2006, 2007), Sebastián Russo (2011), Christian Dodaro (2007), Lior Zylberman (2011) o Rangil (2007) de manera muy atinada y abundante. En los capítulos 1 y 2 encontramos otras perspectivas teóricas insoslayables para pensar la política y la subjetividad, como las de Legendre (1996), Yanis Stavrakakis (2007), Rancière (2006, 2007, 2009, 2012), Kozicki (2004).

Mucho hubo de novedad en el período abierto en 2003 [...] el gobierno buceó en distintas formas de reparación social y también en las posibilidades de volver a las instituciones estatales más vivas y capaces de intervenir... y situó en el centro de los debates públicos las cuestiones más relevantes –entre ellas– la de la justicia, la redistribución del ingreso, la memoria.²⁹

Volviendo a las configuraciones de las narrativas fílmicas y de acuerdo con Aprea, a partir de la década de 1990 se da una serie de hitos que marcaron la aparición de una estética diferente, la discusión en torno a nuevas formas narrativas, el auge de producciones alternativas, nueva generación de directores, técnicos y actores, junto con el reconocimiento crítico y propuestas estéticas novedosas. Surgió entonces, un nuevo tipo de mirada que los nuevos directores generaban sobre la sociedad argentina: en la forma de relato, los estilos de actuación, cotidianeidad de los personajes, miradas fragmentadas, incompletas, etc. Cambios y particularidades en el campo del cine que juegan –como indicáramos anteriormente– en esa tensión neoliberalismo-postneoliberalismo y el cambio en el papel del Estado, las demandas ciudadanas, el debate de los derechos, la visibilización de nuevas preocupaciones.³⁰

En conjunto, en estas últimas décadas se desarrolló una producción cinematográfica (ficción y documental) en forma acelerada en cantidad y calidad, que muchos calificaron como un “resurgir” visualizada en una mayor audiencia, publicaciones especializadas, el vigor de los espacios de festivales y otros circuitos de exhibición, o en los centros de estudios sobre temas vinculados (la Escuela nacional de experimentación y realización cinematográfica (ENERC), la Universidad del Cine en Capital Federal y distintas nuevas escuelas e institutos en otras ciudades del país). Este momento fue denominado por muchos como el escenario del *Nuevo Cine Argentino* (NCA) que tiene un sentido de ruptura y de apertura respecto de las reglas básicas de organización de los relatos fílmicos, un uso novedoso del montaje, la búsqueda estética y política y un importante componente crítico respecto de la crítica en el presente.³¹ La expresión NCA engloba en su interior un grupo no homogéneo de propuestas e intereses. Aún dentro de la pluralidad de sentidos que abriga el NCA hay rasgos comunes como la apuesta por incorporar situaciones ordinarias, personajes comunes y miradas concentradas en realidades que apelan a conciliar obra y espectador.³² Con mayor precisión, lo temporal y espacial del trabajo se circunscribe a Argentina en dos décadas sustanciales entre 1994-2015.³³

²⁹ Cfr. María Pía López. “En el presente”, en Revista *Pensamiento de los Confinés*, N°23/24, marzo 2009, Buenos Aires, pp. 81-84.

³⁰ Cfr. Gustavo Aprea, *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Universidad Nacional de General Sarmiento - Biblioteca Nacional. Buenos Aires, 2008.

³¹ Cfr. Ernesto Babino (2003/2004). “Apuntes para el análisis del Nuevo Cine Argentino”, *La marea. Revista de cultura, arte e ideas* N°21. Ver también “Encuadres de la política en el audiovisual de los 90”, de Christian Dodaro y “Apuntes sobre el boom documental en los años 90”, de Zylberman, entre otros.

³² Por ejemplo, *Pizza, birra, faso* de Caetano-Stagnaro (1997), *Tan de Repente* (2002) y el auge del neorrealismo en varias producciones.

³³ Al respecto, se fundamentan en el capítulo 2 y en forma más exhaustiva, los criterios de dicha elección.

La complejidad del período se manifiesta también en quiebres y discontinuidades claras respecto de períodos anteriores, y que perfilan modos diferentes de producción, temáticas y formas de narrar. Un primer momento, desde los '90 hasta la crisis del 2001, con un escenario social y político de profundo ajuste estructural, crisis y emergencia, donde surgen por ejemplo, en 1996, *La cuadrilla*, germen del *Movimiento de Documentalistas*, en 1999 el *Espacio Mirada Documental* (EMD) y en el 2001-2002 la *Asociación de Documentalistas de la Argentina* (Adoc). A esta sucesión de conformaciones audiovisuales colectivas se sumó el impulso que distintas publicaciones y festivales, como el Festival Internacional e Derechos Humanos (Der-HumALC), dieron a la densidad de la producción cinematográfica.³⁴ Espacios de producción donde se refleja el compromiso con una realidad social convulsionada, compleja, fuertemente exclusiva y en donde el escenario y los conflictos sociales y políticos dotaron de mayor radicalidad. Sin duda entonces, la crisis del 2001 (con el preámbulo del neoliberalismo como antesala) contribuye a la emergencia de estas temáticas y el compromiso militante.³⁵ En el caso de los documentales, al lado del documental militante y/o social es igualmente importante el denominado subjetivo, reflexivo y/o poético. Un segundo momento, posterior a la crisis de 2001 de recomposición del tejido social y político, de puesta en valor de la política, de avance significativo de derechos individuales y colectivos y de la revisión del pasado histórico. Más allá de las variedades de estilo, temas y estéticas, hay un elemento que une estas tendencias: la *búsqueda de una descripción crítica* de un mundo en transformación.

Como plantea Ernesto Babino, entre otros, es necesario comprender este momento del NCA en un contexto peculiar en donde se nota: a) la caída que estas producciones habían tenido en los '80 por el auge y expansión del video doméstico y de la TV por cable que hegemonizaron los medios y el escenario audiovisual, b) la crisis de la exhibición de películas: de 1800 salas de exhibición de películas que había en el país en 1970 se pasaron a 280 salas en 1992; c) los costos de producción y tecnológicos frente a las producciones extranjeras y su circulación.³⁶ Sobre las características del NCA, preocupaciones y temáticas, así como lo heterogéneo de las perspectivas del documental ligado al cine 'masivo', el 'expresivo' y el 'militante'.³⁷

Para poder describir de mejor modo este escenario, profundizamos estas características y cualidades en el capítulo 3 "Cine argentino: entre el neoliberalismo y el Nuevo Cine Argentino", donde destacamos los modos del NCA, las características generales del cine documental, identificamos continuidades históricas y singularidades, las nuevas perspectivas del realizador, la mirada inscripta en un tiempo histórico distinto, experiencias políticas cambiantes y estilos de enseñanza mutantes en el contexto de la denominada segunda modernidad, caída

³⁴ Estas entidades se crean a fin de articular y fortalecer acciones conjuntas de grupos o colectivos de producción documental y, discutiendo problemas comunes, como aunar fuerzas en las acciones que promuevan espacios de producción, de distribución, de enseñanza y de investigación de muy valiosa filmografía en torno a los nuevos derechos y a los modos de construcción de relatos sobre ellos.

³⁵ Una nueva mirada alrededor de los trabajos de Fernando Birri (*cine como documento social*), el grupo de Cine Liberación, los hitos de Raymundo Gleyzer (*cine de la Base* o *cine militante*) y la producción de Jorge Prelorán.

³⁶ Ernesto Babino, op. cit.

³⁷ Ver: González, Sel, Babino, Zylbergman.

de los relatos, descentramiento del sujeto, racionalidades que explotan la Razón moderna, representaciones que se desmoronan, discusión del estatuto de realidad y de verdad, formas de representación, entredichos de la ficción y documental, etc. En conjunto, cuestiones que hacen a un esqueleto, una estructura de relato muy diferente y cuestionadora de cánones preestablecidos que se plasman en la realización filmica seleccionada (y en general).

Sin pretender ser simplistas, ni trasvasar explicaciones inadecuadamente, es importante remarcar que las cualidades que advertimos en las formas de representación de las narrativas audiovisuales (con las distintas aristas que ya hemos mencionado) emergen en un contexto o clima de época cuyos rasgos es necesario abarcar desde múltiples dimensiones. Allí es donde creemos apropiado señalar la cercanía con la hipótesis del texto ya clásico de Siegfried Kracauer, publicado en 1947, que señala la importancia de contar con la "historia psicológica" de una determinada generación o pueblo, para sugerir la influencia que las mentalidades colectivas (en *itálica*), o ciertas tendencias psicológicas dominantes, tienen en el modo de creación y recepción de los hechos artísticos (dimensión a la que se puede acceder a través del cine), sin desmerecer las explicaciones económicas, sociales y políticas que rodean a un determinado momento particular de la historia. En particular el autor alemán está pensando en las "profundas tendencias psicológicas dominantes en Alemania" que influyeron no sólo en ese período sino también después, en lo que denomina la era 'posthitleriana', algunas de cuyas cualidades quedaron plasmadas en las películas producidas entre 1928 y 1933.³⁸

Por lo tanto, dentro de los aspectos y movimientos que ocurren en el denominado contexto de época, ciertamente en el caso argentino, el avance, resurgir o nuevo cine se ha dado en un momento de habilitación de problemáticas puntuales como la revisión del pasado, la discusión sobre los derechos y las identidades, las crisis económicas que llevaron a pensar de modo particular ciertas coyunturas, junto a momentos de revalorización de la política. A lo que se ha sumado la creciente importancia dada a la formación técnica y de realización (creación de Universidades e institutos de formación específicos) y el apoyo del Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA) para la realización a través de fondos y créditos destinados a películas (nueva Ley de Cine de 1994). En conjunto generó un clima para que haya tendencias dominantes o mentalidades, en tanto novedosas formaciones académicas y nuevas perspectivas en una camada de realizadores.

Es en este marco, y como cogeneradores del mismo, se consolidan espacios que específicamente se orientan a una idea del documental como forma de expresión de los nuevos movimientos sociales, en el fervor de las conflictividades sociales de la década del noventa y recogiendo la incorporación de una nueva generación que mira de distinta manera la práctica documental (plasmado, como anticipamos en párrafos anteriores, en los films de memoria, films de urgencia, documentales performativos o subjetivos). Y muchos analistas ponderan ello dado que el cine es un vehículo de construcción de sentido poderoso

³⁸ Cfr. Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 2011, p.9. Allí recoge y analiza films que posteriormente fueron clásicos como: *El Dr. Mabuse*; *El Gabinete del Dr. Caligari*, M; *El ángel azul*, realizados durante la República de Weimar, con el objeto de relacionarlos con la sociedad en la que han sido producidos (además registra una cronología de la producción alemana desde 1910 hasta 1941).

y que “el poder de este lenguaje nos obliga a elevar el valor del cine documental crítico”.³⁹ En el marco descrito es que han surgido producciones ligadas a las temáticas de las fábricas recuperadas, los movimientos de desocupados y otros conflictos urbanos.⁴⁰

El análisis que hacemos en este trabajo se realizó sobre el conjunto fílmico escogido la interpelación sobre la forma de construir sus narrativas, los recursos utilizados, la interpretación acerca de lo que las obras significan, cómo se activan y ponen en debate el núcleo de problemas y temas que analíticamente destacamos. Dicho análisis, interpretación, diálogo y lecturas, sobre el telón de fondo de los vaivenes sociales y políticos, las coyunturas históricas y las políticas estatales que los habilitaron.⁴¹ Como el cine, siguiendo a Eduardo Grüner (2001), se constituye como una trama textual y visual, en donde confluyen vínculos conflictivos de discursos políticos, estéticos, éticos; , el abordaje realizado supuso que nos posicionemos desde esa complejidad. Por eso, es necesario advertir que para el análisis pusimos en juego distintos enfoques, estudios y conceptos que fueron desde el análisis de cada película, la tensión dramática que compone su trama, y de todas ellas en conjunto, identificando categorías analíticas propicias, hasta retomar la noción y función del cine, sus estilos o géneros y la perspectiva política e histórica general. El conjunto de dichos enfoques, estudios y conceptos nos permitió entender mejor la circulación de los distintos discursos y sus vínculos conflictivos, como indicara Grüner, así como ver las películas en tanto "objetos" que no circulan en el vacío.

Para el estudio y encuadre de los films, tomamos distintos teóricos en lo conceptual y metodológico, que están presente a lo largo del trabajo, con especial énfasis en el capítulo 2. Si bien el capítulo 4 refiere al recorrido analítico desde las películas específicamente, desde el principio hay referencias, menciones e introducciones de cada una de ellas, porque no entendemos la teoría escindida del análisis e interpretación más que a los fines de seguir un orden analítico. Por último, decir que en ese último capítulo del trabajo, desarrollamos los aspectos que nos conducen a responder los objetivos planteados y, para ello, examinamos las películas de acuerdo a las formas del mandato, las modalidades de representación y el tipo de película en el contexto del NCA (de memoria, de pesquisa, de urgencia, performativa). Agregamos una digresión que nos hubiese gustado hacer más extensa, pero que puede seguir profundizándose en nuevos trabajos, sobre dimensiones que se reiteraban en nuestra mirada sobre las películas, más allá de cuáles habían sido las intenciones iniciales o explícitas de los/as realizadores, y que refieren al el lugar de los cuerpos (vivos y muertos, la presencia y la ausencia) y a la noción de extranjería (ajenidad y cercanía) de sus protagonistas y situaciones.



³⁹ Cfr. Claudio Remedi, Catálogo del V Festival Internacional de Cine y Video de Derechos Humanos, Buenos Aires, 2003, p.4

⁴⁰ Por ejemplo en *Historias recuperadas*, de Alejandro Barrientos; *Pescadores*, de Silvana Jarmoluk; *Grissinopoli*, de Camardella-Doria; *Fasinpat, fábrica sin patrón*, de Daniele Incalcaterra, todas producciones de Buenos Aires, Argentina (2004). En el contexto de Santa Fe, documentales similares como *Por la conquista del pan. Los piqueteros*, de Matías Mullor; *La última joya de la abuela*, de Del Pozo; *Los nuevos pobres*, de Bekarano-Panza, realizados en Santa Fe (2002).

⁴¹ No se incluyen entrevistas a directores/as en forma directa (salvo un caso), por cuestión de tiempos pero sí como fuente secundaria se incorporan críticas de películas y entrevistas realizadas por otros profesionales.

Capítulo 1

~

Cine y Política. De tiempos,
derivas y fronteras

*“Veo que cuando me ha faltado un propósito político
es invariablemente cuando he escrito libros sin vida
y me he visto traicionado al escribir trozos llenos de fuegos artificiales,
frases sin sentido, adjetivos decorativos y, en general, tonterías.”*
George Orwell, *Por qué escribo*

En este capítulo vamos a explicitar de qué manera entendemos los vínculos entre el cine y la política, sus relaciones, imbricaciones y afinidades que caracterizamos y dan sustento al trabajo. En forma más precisa, no pretendimos abarcar todos los vínculos posibles, sino que, siguiendo a Javier Campo y Christian Dodaro, observamos que en el cine se producen narrativas donde se articulan verdaderas batallas simbólicas, o batallas de sentido. Si bien en el cine y, en concreto en las películas, la mirada de los realizadores es muy variada, dependiendo de sus intencionalidades estéticas e ideológicas, en la realización y en el producto cinematográfico se manifiesta un resultado que incluye un modo de discurso polémico.

De manera que encontramos en el cine y en la política elementos en común que le dan sentido, o, mejor dicho, *afinidades electivas* en tanto que, en ambos, hay expresiones, acciones y discursos que se constituyen en tanto *lucha* por el sentido o *luchas* culturales, simbólicas, discursivas y prácticas, en tanto espacios polémicos.

La lectura que hacemos de ese vínculo, de esta intersección, de esa *afinidad*, se ubica entre las politizaciones que producen las películas y lo que de político hay en las narrativas audiovisuales, y, en particular, nos interesa de esas intersecciones, las demarcada por *las formas de representación de los mandatos y cómo están cconstruidos estos mandatos en las narrativas del cine*.

Para desarrollar esta idea el capítulo contiene los aspectos conceptuales y descriptivos ligados a cómo pensamos la política y cómo se ha posicionado la ciencia política hegemónicamente, cómo los saberes estéticos y políticos –el arte y la política, el cine y la política–

se interpelan, de qué modo nos acercamos al cine como una manifestación particular de la estética y por qué entendemos que el cine no es un mero reflejo o un producto derivado de un contexto histórico-político determinado, sino que el cine produce cristalizaciones complejas respecto del contexto de producción y significación, cristalizaciones a veces más diáfanos y, otras, más espurias.

Además de los puntos de partida teóricos y conceptuales, el capítulo desarrolla precisiones acerca del período escogido para el estudio.

1.1 (Re)pensar la política

Para la perspectiva que deseamos imprimir al trabajo es vital que explicitemos, por un lado, qué aspectos destacaríamos de aquello que denominamos político y, por otro, de qué modo las aristas ligadas a lo estético, sensible, emocional, litigioso y tensional son parte constitutiva de ese político. De allí la importancia que asignamos a este capítulo, donde intentamos desglosar estas inquietudes: razones y pasiones en política; arte y política; cine político; saberes y fronteras; centralidades y márgenes.

En principio, es importante destacar que las perspectivas que hegemónicamente han diagramado aquello que denominamos ciencia política generalmente han tenido que ver con la raigambre y el mandato normativo de enfoques como los de enfoques como los del formalismo jurídico, la perspectiva sistémica y el neoinstitucionalismo, la perspectiva sistémica y el neoinstitucionalismo. Así, es posible reconocer dentro del espacio de análisis político que se propone en el interior de esta disciplina, mayor énfasis y más amplios desarrollos teóricos en temas ligados a las acciones racionales, la estructura del poder político, las normas, las instituciones formales e informales que le dan forma y contenido a los regímenes políticos, que en las dimensiones pasionales, simbólicas, imaginarias, míticas o dramáticas de la política. En la “ciencia política”, las perspectivas críticas más atentas a estas dimensiones suelen quedar excluidas o puestas entre paréntesis frente a los modos habituales de examinar las cosas.¹

Así, en el campo de la ciencia política ciertos fenómenos parecieran encararse como anomalías, cuando en realidad lo que ocurre es que no pueden ser explicados cabalmente desde las perspectivas racionalistas clásicas. Es así como todo aquello del orden de lo imaginario, las creencias y lo emotivo cae irremediabilmente en el espacio de la anomalía, o con gran esfuerzo en el espacio de lo marginal de la disciplina.²

¹ Desde los enfoques hegemónicos de la teoría de sistemas, David Easton, los conductuales y los neo-institucionalistas de la década del '80 en adelante que redundan en esta perspectiva general de la disciplina. Por ejemplo: David Easton. «Some Fundamental Categories of Analysis», en *A Framework for Political Analysis*, University of Chicago Press, 1965, pp. 17-33; Gabriel Almond, Robert Dahl, David Easton y otros. *Diez textos básicos de Ciencia Política*. Ariel, Barcelona, 1992; James March y Johan Olsen. “El nuevo institucionalismo: factores organizativos de la vida política”. *Zona Abierta* 63/64: 1-43, 1993; Guy Peters. *El nuevo institucionalismo. La teoría institucional en ciencia política*. Barcelona: Gedisa Editorial. 2003.

² Asumimos que estos términos no son equivalentes.

Estas dimensiones o elementos, llamados simplificada y genéricamente *no racionales*, que comprenden las creencias, el mito, lo imaginario y lo pasional suelen estar por fuera de la legitimidad del discurso científico. La distinción no es novedosa, sino inaugural en la reflexión sobre la política. Al respecto, Jean Pierre Vernant estudiando el mundo antiguo de la política y la filosofía decía: “El dominio de sí en que consiste la *sophrosyne* parece implicar, sino un dualismo, por lo menos una tensión en el hombre entre dos elementos opuestos: lo que es el orden del *thymós*, la afectividad, las emociones, las pasiones y el orden de la prudencia reflexiva, de un cálculo racional”.³ Desde la modernidad este desencuentro se profundiza, en un proceso de disociación genérica.

En consecuencia, entendemos que *recuperar la política* tiene como uno de sus desafíos ahondar explicativamente en estas dimensiones relegadas y tratar de entender aquello que aparentemente es impredecible (o no decible). Si no fuera así podríamos caer en la tentación de pensar que este desencuentro acerca de la connotación de lo político se aloja la modernidad, que disocia lo antes asociado de manera genérica, separando *physis* y *nomos*, naturaleza y sociedad, individuo y Estado, etc. Sin embargo, sería un equívoco no remontarnos a la tradición antigua, a partir de la cual se inaugura o ubica la “fundación” de la política y la filosofía. Y es allí, en la *polis*, donde la palabra aparece como el instrumento de poder por excelencia, la palabra en cuanto argumentación y discurso razonado. La política y el *logos* adquieren una trabazón recíproca; y ese lenguaje es el de la eficacia de la razón, con sus diversos instrumentos, como la retórica y la sofística.⁴ La razón adquiere una importancia crucial, el *logos* como discurso razonado y el justo medio como aquello que permite “contener” las pasiones desmedidas y perfila la virtud cívica y pública. Ese equilibrio es parte del “racionalismo” de dicha tradición, que está encarnado en la figura de la *sophrosyne* (la moderación, medida y autocontrol) como opuesta a la *hybris* (desenfreno y altanería). Y más aún, esa *sophrosyne* es una virtud que permite refrenar los impulsos, las emociones, las pasiones: el orden del *thymos*. La prudencia y cálculo racional que controla, retiene, persuade esa emocionalidad posible.⁵

Con la modernidad también se legitima la centralidad de la razón, pero la razón moderna avanza por sobre las creencias, y se propone como garantía del pensamiento científico, secular y de progreso. Esta oposición, por ejemplo, está suficientemente analizada por autores como Norbert Elías quien ahonda en los componentes del Estado racional de Occidente,⁶ o en la concepción de la sociología como ciencia “cazadora de mitos”,⁷ o los escritos del propio Max Weber. La lógica científica moderna separa *logos* y *mytho* y la ciencia política

³ Cfr. Jean-Pierre Vernant. *Los orígenes del pensamiento griego*. Cap.IV. V, VI. Barcelona, Paidós, 1992, pp. 61-114.

⁴ Cfr. Aristóteles. *Política*, L. I, capítulo 2, Madrid, Alianza Editorial, 1995: “sólo el hombre, entre los animales, posee la palabra (*logos*). La voz (*phoné*) es la indicación del dolor y del placer; por eso también la tienen los animales”.

⁵ Cfr. Jean-Pierre Vernant., op. cit, pp. 61-71.

⁶ Cfr. Norbert Elías. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. FCE, México, 2011, pp. 333-447.

⁷ En *Sociología fundamental*, Gedisa, Barcelona, 1999, Elías sugiere como el momento en que los hombres empiezan a pensarse a sí mismos en términos de sociedad, a la vez que emergen y se consolidan hacia el siglo XVIII y XIX los “ideales sociales” (como el socialismo, comunismo, conservadurismo). Al tiempo que reafirma que el discurso que se precie de científico es el racional, por oposición a los mitos y creencias que no poseen fundamento válido.

reproduce esa supresión (cuando en realidad el papel de las creencias y el mito político es central en el espacio público, las prácticas políticas y la formación de las identidades).

Una de las virtudes del discurso racional es la de asumirse como objetivable, inteligible, deseable y óptimo; hay entonces una asignación de valor positiva. La modernidad ordena, normativiza, cartografía, prevé, y ello contiene la pretensión de generar un mundo ordenado y con certidumbres.

En términos epistemológicos y de organización de campos de saber, la modernidad constituye *modos de construir sentido*, donde priman el realismo y objetivismo, un espacio-tiempo independientes, lógicas dualistas (sujeto-objeto), regularidades (matematización, normas, cánones, linealidad), uniformidad, formas simbólicas de organización del poder, etc., que obviamente se trasladan a las ciencias sociales.⁸

Tan sólo un ejemplo paradigmático de ello lo constituye el sistema común de medidas, basado en una concepción que convierte al espacio y el tiempo en criterios homogéneos, neutros y lineales con los que, a modo de mínimo común denominador, se definen las diferencias relevantes. Al establecer homogeneidades crea también correspondencias que se expanden a otras órbitas, como por ejemplo las que se establecen entre los valores de libertad e igualdad, criterios de justicia social, de redistribución y de solidaridad.

En la tradición escolástica, podría decirse que la anomalía estaba constituida por todo aquello contrario al orden de la autoridad, en otros términos a la palabra *autorizada*. El sofocamiento de las pasiones debía ser corregido, anulado, o confinado al régimen de la herejía (así como en la tradición aristotélica está tan presente el justo medio y la moderación). En consecuencia podríamos decir que a lo largo de la tradición de discurso de la teoría política está siempre presente la tensión entre pasión y razón. Por lo tanto, fuera de ser algo anómalo para la política, dicha tensión entre el pensamiento racional y el no racional es constitutivo de la misma, y este último elemento es imprescindible para comprender sus fenómenos (solo que largamente escamoteado por el discurso formalista).

En un caprichoso y rápido repaso, podemos ver esta tradición y esta tensión, por ejemplo, clásicamente en la obra de Maquiavelo y el papel de la virtud que reduce el de la fortuna; así como entre las razones y la fuerza hay una idea o trama racionalizada del poder-dominio. Una escisión entre política (virtud) y moral (fortuna). Lo azaroso debe ser contenido, desvía las posibilidades de explicación científica (lo fortuito, la incertidumbre), más ligada a los comportamientos irracionales o emotivos. También en el *Leviatán* de Thomas Hobbes en la lucha por el poder y en el instinto de autoconservación se juegan las pasiones y la razón,⁹ así como en los *Ensayos sobre el entendimiento humano* de John Locke. En la *Teoría de los sentimientos morales* de Adam Smith o en los principios que conforman los distintos tipos de gobierno de Montesquieu (ese motor que los hace obrar); o en la *Filosofía de la Historia* en Hegel (donde explicar la historia era develar las

⁸ Parte de estas ideas se desprenden de los Seminarios de doctorado: "Problemáticas actuales de las Ciencias Sociales", dictado por Osvaldo Iazzetta y "Corrientes epistemológicas clásicas y contemporáneas", dictado por Denise Najmanovich.

⁹ Cfr. Boaventura de Sousa Santos. *Reinventar la democracia. Reinventar el Estado*. Sequitur, Buenos Aires, 2008, pp. 7-54.

pasiones del hombre, su genio y sus fuerzas activas).¹⁰ Pasiones y razones atraviesan las preocupaciones en la obra de Weber, la idea del político que vive *para* la política, la necesidad de sugerir racionalidad occidental a la par que sus desencantos, la tensión entre la legalidad y el carisma, la idea de legitimidad fundada en la *creencia* de validez de los mandatos, la importancia de la dimensión pasional, mencionada por ejemplo como la “parcialidad, lucha y pasión (que) constituyen el elemento político”.

Cabe preguntar entonces, ¿constituyen los saberes y las creencias lógicas irreconciliables? ¿El deseo y la creencia están vinculados? (*creer* que lo que se desea sea *cierto*). Quizás sea como afirma Gastón Souroujon, releyendo a Emilio De Ípola, que “son al fin y al cabo las *creencias* las que suscitan las revoluciones y las movilizaciones, no los *saberes*”.¹¹ La creencia, ya presente en los fenómenos de legitimación del poder, está asimismo presente en cualquier relación carismática, donde siempre se plantea la pregunta sobre quién legitima a quién. Esa transmisión que implica pasar de la oralidad a la palabra escrita, que implica traducir al antecesor, no está exenta de traiciones, ni de tradiciones, nudo fundamental que desarrolla en forma brillante George Steiner.¹² También incluye lo intraducible, ya que hay una polisemia indivisible de las palabras (por ejemplos griegas) frente a la búsqueda de significación moderna. En relación con ello, Castoriadis sostiene que, frente a eso, el traductor moderno está condenado a elegir y preferir dentro de una multiplicidad de significaciones.¹³

Considerando todo lo expuesto, el reduccionismo racionalista ha tenido y tiene un terreno fértil, plasmado en un sin número de perspectivas teóricas. Considerando entonces, esta tensión fundante de la política que se expresa en tan distintos autores desde la tradición antigua a la moderna, muy diversos estudios han planteado repensar el papel fundamental que posee la esfera de lo imaginario, lo pasional y las creencias para interpretar los fenómenos políticos.

Específicamente los imaginarios políticos articulan particularidades, elementos que hacen factible la realización de un momento o régimen específico. Dicho de otro modo, toda constitución política requiere de un imaginario político.

Estas dimensiones, además, han enmascarado a un conjunto de sujetos a lo largo de la historia, fundamentalmente en política al fenómeno de las *masas*, que en el Siglo XIX y principios del Siglo XX adquirió una relevancia crucial.¹⁴ Las *masas* como fenómeno y

¹⁰ Remo Bodei, en *Geometría de las pasiones*, nuevamente pone de manifiesto la dualidad moderna en una variante que recrea un positivo/ negativo, donde la razón alcanza aquel positivo. Y así podríamos seguir haciendo notas más extensas acerca de este elemento fundante de la política.

¹¹ Cfr. Gastón Souroujon. *El peronismo vuelve a enamorar*, 2014, p.40. En este punto, a propósito de los aportes de De Ípola en *Las cosas del creer. Creencia, lazo social y comunidad política*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

¹² Cfr. George Steiner. *Lecciones de los maestros*. México, FCE, 2007, pp. 93-119.

¹³ Cfr. Cornelius Castoriadis. “Nota sobre algunos recursos de la poesía”, en *Figuras de lo pensable*. FCE, Buenos Aires. 1999, pp. 39-40. En dicho texto, el autor sostiene que: “el traductor moderno se ve obligado de elegir dentro de la multiplicidad de las significaciones de *deinós*, y habitualmente elige algo como “maravilloso” o “terrible”, pero el oyente antiguo no está obligado a hacerlo. Escuchaba todo eso conjuntamente, así como el autor lo había pensado conjuntamente. *Deinós* seguramente es lo terrible, pero también es lo maravilloso”.

¹⁴ Cfr. Carlos de la Torre y Enrique Peruzzotti, (editores). *El retorno del pueblo. Populismo y nuevas democracias en América La-*

como categoría pusieron en jaque a aquella idea moderna del individuo universal, racional y homogéneo, al tiempo que expresaron un fenómeno perturbador. Era la aparición de lo anómalo, lo irracional, lo emocional y, en definitiva, lo probablemente violento y disruptivo para el orden establecido.¹⁵ En ese marco de crisis de las perspectivas teóricas y a la luz de las experiencias históricas es que aparecen las perspectivas de Weber (1919), Pareto (1920), Michels (1911) y Le Bon (1896).

Es Weber quien permanentemente pone en juego las paradojas de la modernidad, el avance y el desencanto, que expondrá y vivenciará como procesos inevitables. El autor apelará a las metáforas de la “jaula de hierro” o la “noche polar” para expresar consecuencias con las que el individuo convive (y hasta podríamos decir padece) y a conceptos como los de “burocracia” o “democracia plebiscitaria del líder”.¹⁶ En el contexto del debate ético de la política, y retomando un soneto de Shakespeare, afirmará Weber “lo que tenemos ante nosotros no es la alborada del estío, sino una noche polar de una dureza y una oscuridad heladas, cualesquiera que sean los grupos que ahora triunfen”.¹⁷

Luego, el panorama de la segunda posguerra en el Siglo XX puso a la teoría en un problema para pensar y relacionar la política con los elementos simbólicos e imaginarios. De todos modos, son numerosos los estudios que reivindicaron estas dimensiones. Fundamentalmente desde los ‘70, distintos enfoques pusieron el ojo en la importancia de lo imaginario y simbólico, por la incidencia de distintas figuras como Jacques Lacan (1982), Cornelius Castoriadis (1983), Pierre Ansart (1974), Roger Cartier (1990), Pierre Bourdieu o Bronislaw Baczko (1984).

1.1.1. Sobre la política

Como planteáramos al inicio del capítulo, las perspectivas que hegemonícamente han diagramado aquello que denominamos ciencia política, generalmente han tenido que ver con la raigambre y el mandato normativo de enfoques como los de la teoría liberal clásica, la perspectiva sistémica y el neoinstitucionalismo. Esta última corriente teórico-metodológica se volvió a instalar en la ciencia política a mediados de los ‘80 con el ensayo

tina. FLACSO. Ecuador, Quito, 2008, p. 27. En el Siglo XX adquiere otras formas teóricas, por ejemplo, en la crítica al sujeto del populismo, dice Castañeda “la asociación con la emotividad y la sin razón continúa siendo una de las estrategias más comunes para deslegitimar y satanizar al populismo”.

¹⁵ Aun así, como si no hubiera en toda constitución del orden político, la violencia, el conflicto y las pasiones como necesarias y constitutivas de aquel orden. En este sentido, clásicamente, Wolin indica acertadamente que orden y conflicto son partes constitutivas de la política. Contemporáneamente W. Ansaldi indica en el libro *Tiempos de violencias*, que la construcción de un orden supone violencias de las cuales la institucional, estatal y dominante son menos estudiadas (las violencias de arriba hacia abajo).

¹⁶ Desarrollos que realiza en *El político y el científico*, fundamentalmente en la conferencia “El político como vocación” y en su obra *Economía y Sociedad*. Por cuestiones de extensión del trabajo no nos detenemos a desarrollar en profundidad esta idea, que Lechner, por ejemplo, retoma para denominar a la sociedad contemporánea como el “desencanto del desencanto” en torno a la modernidad que implicó una ruptura con la fundamentación trascendente del orden y la reivindicación de la autonomía de los individuos, que se hacen necesariamente cargo de su propia historia y orden común (de modo similar al análisis de las sociedades autónomas en Castoriadis, “Imaginario griego e imaginario moderno”).

¹⁷ Cfr. Max Weber. *El político y el científico*. Madrid, Alianza Editorial, 2001, p.178.

de March y Olsen,¹⁸ emparentando la idea de institución con reglas y organizaciones formales y pensando en la política desde los regímenes, constituciones, sistemas electorales, partidos y organizaciones, como plantean muchos “lo que la ciencia política siempre ha estudiado”.¹⁹ Así, es posible reconocer dentro del espacio de análisis político mayor énfasis y desarrollos teóricos en temas ligados a las acciones racionales, la estructura del poder político, las normas, las instituciones formales e informales que le dan forma y contenido a los regímenes políticos, entre otros.²⁰

En el mismo sentido, las dimensiones pasionales, simbólicas, imaginarias, míticas o dramáticas de la política, u otras perspectivas críticas de la centralidad de la razón quedaban excluidas o puestas entre paréntesis frente a los modos habituales de examinar la reflexión disciplinaria. Como planteara Carlos Vilas, *recuperar la política* es de algún modo “rescatar para la política cuestiones que por mucho tiempo se escamotearon”.²¹ Porque el dominio en la teoría política había sido el de vaciar de sentido el poder, escondiendo los conflictos y tomando casi como un hecho naturalizado que el poder político es equivalente sólo a las instituciones formales, la economía y el derecho, reduciendo así la política a esas prácticas institucionales y a la gestión administrativa. En cambio, dirá el autor, la política conjuga razones y pasiones, suscita amores y enconos, y la acción política se llena de sentido en el tiempo. De allí que quedaron devaluadas dimensiones como las afectiva, expresiva y estética.²²

Es interesante rescatar ciertas perspectivas políticas que tensionan precisamente la pregunta *¿qué es la política?*, ya que también de allí hay derivas acerca de qué hablamos cuando decimos *recuperar la política*. Así, Javier Franzé nos dice que hay dos modos fundamentales de comprender esa pregunta o de responderla: 1) entender la política como creación racional; 2) entender la política como administración. La segunda opción es la que se vincula con una concepción reduccionista, ordenancista, en el sentido de aspirar a “ordenar bien” los asuntos públicos, en una concepción de orden incluso más bien conservadora. La distinción no radica en la posibilidad de autonomía o no (heteronomía), ya que en ambos casos la política podría fijarse sus propias normas, sino en el modo de entender en el primer caso (u opción) como creadora de la comunidad, de los sujetos y ámbitos.

¹⁸ Cfr. James March y Johan Olsen. “The New Institutionalism: Organizational Factors in Political Life”. En: *American Political Science Review*, N° 78, septiembre de 1984, pp. 734–749.

¹⁹ Cfr. Andreas Shedler, “Neo-institucionalismo”, copia mimeo, s/m/d, p.5.

²⁰ Desde los enfoques hegemónicos de la teoría de sistemas, D. Easton, los conductuales y los neo-institucionalistas de la década del ‘80 en adelante que redundan en esta perspectiva general de la disciplina.

²¹ Cfr. Carlos Vilas. *El poder y la política. El contrapunto entre razón y pasiones*. Buenos Aires, Biblos. 2013, p. 11.

²² Aclaremos que se trata de ubicar qué cuestiones predominaron en los estudios dentro de la “ciencia política”. Ello no desconoce la larga tradición teórica de preocupación por las otras dimensiones en una infinidad de obras, desde la estética de Aristóteles, pasando por el acento trágico de Maquiavelo, lo pasional en tensión en Hobbes, la cuestión cultural en Weber -incluso con su ensayo sobre *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*-, los elementos irracionales de la democracia de masas, toda la tradición de la escuela de Frankfurt, principalmente Adorno y Horkheimer, Benjamin, (sobre arte, literatura, música, cine), etc.

Franzé decide destacar la idea de *la política como lucha por el sentido* (no reducida al ámbito estatal), dada por la subjetividad de los actores, la pluralidad de valores y perspectivas en la lucha política que engloba la violencia de arriba-abajo y la de abajo. La política es construir y reconstruir la comunidad.²³ Dice Vilas al respecto:

La expresión 'descentramiento de la política' difundida por algunos autores (por ejemplo como Melucci o Lechner) alude precisamente a la existencia de una pluralidad de actores no estatales y de acciones que han probado ser eficaces para generar efectos políticos de mucha importancia como asignación de recursos de poder, agenda pública, producción de políticas públicas, etc.²⁴

Volviendo a Franzé, más allá de la lectura que luego el autor realiza en torno a la distinción de lo político y la política y de las concepciones más normativas vs las más contingentes, quisiéramos destacar la revalorización sobre el mito político como ese conjunto de imágenes ni ciertas ni falsas, cuya pretensión es construir la realidad política, el actor político. Sugiriendo luego que el terreno de la política es el de lo verosímil, el de la *creencia*. De ahí que la capacidad de producir sentido (la simbolización), las creencias (el imaginario) y la resignificación (lucha por la significación) constituyen el centro vital de la política. Aquí son innegables los aportes de autores estructuralistas (y pos) y la influencia de las lecturas lacanianas en torno a las dimensiones de lo real, lo imaginario y lo simbólico.²⁵

Que la política sea lucha por el sentido implica un orden –*estética* para Rancière (2000)– un *habitus* (Bourdieu, 1980), un *imaginario* (Castoriadis, 1975), un *orden del discurso* (Foucault, 1971), una materialidad encarnada en instituciones, reglas, actores sometida a la contingencia.

La distinción entre la política y lo político está puesta en juego, ya que supone en cierto modo entender que en el concepto de lo político hay una instancia externa, suprema y fundadora de la política. Para ello se busca establecer mediaciones y relaciones complejas entre la política y lo político, restablecer una mutua implicación.

A ello Franzé responde que si volvemos a la idea de la lucha por el sentido evitamos el carácter esencial y sugerimos el carácter contingente. Por lo tanto, si pensáramos en una época de retraimiento o *despolitización* en realidad estaríamos afirmando que la despolitización supone presentar los principios configuradores de la comunidad como algo no sujeto a disputa, por lo tanto desprovisto de este carácter de lucha y violencia, pero no significa anular lo político, sino vaciar ese contenido. Por ello la política es permanente, no existe lo apolítico sino la despolitización, que es la negación del carácter contingente e infundamentado de los valores. La política entraña *hegemonía y violencia*, ya que se define por la lógica que permite la construcción de fines y contenidos.

Retomando el punto anterior, Yannuzzi destaca que las creencias constituyen una dimensión central de la vida y son co-constitutivas de la política: a partir de ellas se definen

²³ Cfr. Lefort (1990), Rancière (1996), Arendt (2001), Nancy (2001), entre otros.

²⁴ Cfr. Carlos Vilas, op. cit., 2013, p. 59.

²⁵ Cfr. Javier Franzé. *La política: ¿administración o creación?* Universidad Complutense de Madrid, 2014, p. 8.

prácticas políticas. Al igual que las pasiones, los sentimientos e intereses, las creencias se plasman en el lenguaje y comportamiento. Contrariamente al supuesto sobre el cual se articularon las corrientes dominantes de la ciencia política moderna, no es el mero cálculo racional lo que define la práctica política concreta sino el sentimiento y la emoción. De modo general, destaca la autora que la noción de creencia comprende “valores, mitos, saberes prácticos y teóricos, almacenamiento mental de datos, destrezas”. Teniendo en cuenta este valor, los regímenes políticos, en consecuencia, dependen de la efectividad de los mitos sobre los que se funda la sociedad.

Las democracias liberales tuvieron distintas crisis y quiebres. Una que ya mencionamos venía de la mano de las *masas*. Otra de la mano de la política como administración, que se conjuga con fenómenos de despolitización (como viéramos, la concepción sobre la política que entiende Franzé que hay que dejar atrás). La política allí queda encorsetada en los cánones del consensualismo, la armonía y la deliberación racional (los conflictos son morales). De lo que se trata en orden a recuperar la política es de darle carnadura a esa política (democrática), haciendo emerger el desacuerdo, el conflicto, las pasiones, las creencias, el antagonismo, lo adversarial.²⁶

Recordemos, nuevamente a Vilas cuando afirma que “la política es inherentemente contenciosa porque frente a cada situación respecto de la que hay que tomar una decisión y encarar determinadas acciones, siempre es posible dar más de una respuesta”.

En tanto que para Pierre Rosanvallon,²⁷ lo político es el campo donde se enlazan los múltiples hilos de la vida de los hombres y mujeres, lo que brinda el marco de sus acciones y el proceso por el cual se constituyen los rasgos de una verdadera comunidad. De modo que es una modalidad de existencia de la vida comunitaria y una forma de la acción colectiva (todo lo referido al Estado, el poder, la ley, la identidad y la diferencia, la ciudadanía). Y la política es aquello que limita y permite en la práctica la realización de lo político. Aun así, Rosanvallon destaca la necesidad de salirse de las concepciones normativistas y reduccionistas, al tiempo que afirma que “hay que *considerar el carácter problemático del régimen político moderno* para comprender su funcionamiento y no para buscar resolver su enigma imponiéndole normatividad (...)” desde la ciencia del lenguaje-del derecho, soluciones adecuadas, razonables, etc.²⁸

Continúa diciendo que hay que tomar el carácter siempre abierto y *bajo tensión* de la experiencia democrática, como un campo abierto a tensiones e incertidumbres. No se trata solo de oponer banalmente el universo de las prácticas al universo de las normas. Destacando que es a un *nivel bastardo* que hay que pensar lo político, aprender lo político, en los entrelazamientos de las prácticas y representaciones, en –por ejemplo– bucear cómo se han recibido, construido, imaginado, inscripto textos teóricos, panfletos, dis-

²⁶ Cfr. Cecilia Lesgart. “Democratización de la democracia: el conflicto y las pasiones”, en María de los Ángeles Yannuzzi (Comp.). *Creencias y política. El papel de los elementos no-racionales en las teorías y prácticas políticas*. Laborde Editor, Rosario, 2012, pp. 27-49.

²⁷ Cfr. Pierre Rosanvallon. *Por una historia conceptual de lo político*. FCE, Buenos Aires, 2003, pp. 7-54.

²⁸ Cfr. Rosanvallon, op. cit., p. 42. Cursivas propias.

cursos, ritos, prensa, movimientos de opinión, rastro de canciones, obras literarias, etc., la cultura política.

Retomando la noción del carácter siempre abierto y bajo tensión de la democracia, su propuesta sitúa como objetos privilegiados *lo inacabado, las fracturas, las tensiones, los límites, las negaciones* que dibujan la imagen en hueco grabado de la democracia.²⁹

Aspecto crítico al que también abonan Castoriadis y Lefort, entre otros. Brevemente, Castoriadis sostiene que estamos ante el régimen de la oligarquía liberal, con la apatía y privatización que lo hacen posible, separando el interés particular del interés público, al punto que el *público* se desentienda de lo común. En conjunto, se erosiona o desvirtúa el concepto mismo de democracia (la poco probable realización de ese hacerse público la esfera pública/pública de la política y la democracia). A su vez, Lefort, en una entrevista que se titula *Repensar lo político*, reconoce la influencia de Maquiavelo en lo que llama su triple crítica: la de la tiranía, la del conservadurismo burgués al servicio de intereses oligárquicos, la del idealismo republicano o democrático que oculta el lugar del poder y la permanencia del conflicto (a propósito de reconocer ciertas lagunas en cómo pensar lo político desde la perspectiva marxista). Dichos conceptos, el poder y el conflicto, son necesarios de explorar a la hora de abordar el problema de pensar lo político.

Otros autores, como Laurence Cornú, señalan que el problema político hoy en día se vincula con dos grandes interrogantes: 1) ¿qué es una comunidad política?; 2) ¿qué es un sujeto político? Cornú despliega sus argumentos a partir de la relectura de autores como Hannah Arendt y Jean Luc Nancy. De esta perspectiva nos interesa rescatar la idea de que la subjetivación se manifiesta en un movimiento colectivo, decidir actuar, irrumpir y hacer valer a los que no tienen parte. Para la autora no hay sentido del sujeto ante de los actos. En este sentido dice Cornú que las teorías clásicas comparten una misma ontología: la hipótesis de la existencia de una sustancia primera sobre la cual se crea o se construye lo otro, como cuando se afirma, por ejemplo “el individuo es quien crea la comunidad” o que “la comunidad es quien crea al individuo”. En cambio, Cornú propone partir de una *ontología distinta*: preguntarse por el tipo de dinámica que va a engendrar, a la vez, un tipo de sujeto y un tipo de comunidad. Se interesa, en consecuencia, por el *entre*, que implica lo que produce a la vez algo del orden de lo colectivo y algo de la subjetivación o individuación.

Procesos que *organizan formas de ser juntos* y formas de manifestarse sujetos, y, de ese modo, ver modos de pensar las diferencias. Este posicionamiento nos lleva a plantear ciertas inquietudes tales como ¿qué sería una subjetivación que produce igualdad?; ¿qué es una experiencia que produce libertad? La *libertad* no hay que pensarla como la libertad individual o como una libertad de la comunidad previa a nuestro sentido de existencia. En cambio, la libertad hay que pensarla como una *característica del espacio entre*, no hay libertad si no hay varios o muchos sujetos. La libertad es una cualidad de la relación (claramente la propuesta está teñida de las lecturas de Arendt).

Nancy trabaja con el concepto de *comunidad* y lo conduce hasta los límites de lo inconfesable, que implica ir hasta los fundamentos de la soberanía y de la intimidad en

²⁹ Cuestión que el autor desarrollará en profundidad en otras obras como *La contrademocracia* (2006).

una crítica acerca de la civilización y de la idea de sociedad.³⁰ Las reflexiones que realiza, manifiestan una confianza frágil en el intercambio, ligado a lo incomunicable. Así, el solo intercambio personal, la mirada, que conlleva también un tinte político y societal en tanto figura de ese intercambio, nos enfrenta a algo de simpleza –el acto de mirar a otro sujeto– como a algo de extrañeza “inconfesable”, difícil de alcanzar y aún traducir. Afirma el autor que nada hay más común que ser: es la evidencia de la existencia. Nada hay menos común que el ser: es la evidencia de la comunidad.

Nancy busca diferenciarse de la postura nihilista en tanto ésta puede entenderse equívocamente (tomando estas reflexiones a su vez de Nietzsche). Luego desemboca en pensar el sentido de la democracia, reflexionando sobre si designa la reproposición de lo teológico-político en sus diversas metamorfosis o si es un desgarramiento de ello. ¿Qué se entiende por “común” y “político”? Se trata de pensar el *intervalo* entre lo común y lo político, ya que no “todo” es político y no “todo” es común.³¹

Estas consideraciones sin duda remiten a una de las fuentes que Cornú cita y sobre la cual piensa, que es la de Hannah Arendt, al punto que no pocos autores indican que Nancy no reúne fundamentos y aportes teóricos novedosos y sólidos, sino que son reversiones de los propios desarrollos de Arendt: la política nace en el *entre-los-hombres*. De ahí que no hay una sustancia política. Surge en el *entre* y se establece como *relación*. Y es precisamente en ese “entre” en donde sólo hay libertad.

Esta idea de *entre-los-hombres* (Arendt), así como la del intervalo (Nancy) sin dudas nos remite a la influencia de Nietzsche, cuando el autor indaga acerca de las razones de los límites, entre el afuera y el adentro, se quedaría con el *entre*.³² Ahondando en los escritos de Nancy, se puede observar inclusive ciertos vaivenes acerca de la propia noción de comunidad política (que por momentos se torna conservadora) y ese corrimiento de límites que hacen problemático el planteo del nosotros/otros.³³

En definitiva, el planteo inicial de *(re)pensar la política* requiere, al menos, atravesar críticamente estos puntos nodales: la política como lucha por el sentido, la conflictividad como fundante de lo político, la reivindicación de los llamados elementos no racionales como parte fundamental para pensar la política (y devaluada frente a la racionalidad –también necesaria–), los rasgos y problemáticas de la política democrática y el modo en que nos entendemos en tanto sujetos políticos, en tanto sujetos de una comunidad política.³⁴

³⁰ Cfr. Jean Luc Nancy. *La comunidad enfrentada*. Ediciones La Cebra, Buenos Aires 2007.

³¹ Jean Luc Nancy. “Tres fragmentos sobre el nihilismo y política”, en Roberto Esposito, Carlo Galli y Vincenzo Vitiello (Comps.). *Nihilismo y política. Con textos de Jean-Luc Nancy, Leo Strauss, Jacob Taubes*. Manantial, Buenos Aires, 2008, pp. 15-34.

³² También Nancy ahonda en la interrogación de dónde y a partir de qué elementos pensar el límite entre el nosotros y el otro, dónde se sitúa la figura del intruso, éste ¿queda afuera o adentro? En otro sentido, nos sirve para plantear las fronteras entre saberes, los límites quizás malditos de esas fronteras que en distintos escritos Horacio González o Nicolás Casullo.

³³ Tal como se puede ver en *El intruso* o *La comunidad desobrada* (2001) y la crítica de la estetización de la teoría política. Dicho esto en relación a que la comunidad no requiera de la realización de un proyecto común ni la consecución de un fin ideal sino el permanente intercambio creativo, sólo posible a través de la comunicación.

³⁴ Gran parte de las ideas desarrolladas hasta aquí en el Capítulo 1 son derivaciones de los Seminarios de doctorado: “Diálogos acerca de una filosofía extramuros: conceptos de filosofía política y posiciones metodológicas”, dictado

1.2. Derivas de cine y política

Como anticipamos, saberes y creencias no son irreconciliables, más allá de la preeminencia que la razón moderna ha tenido como garantía del pensamiento científico. Ahora bien, esos saberes racionales, o basados en un discurso racional dominante, se constituyeron en base a un proceso de racionalización y especialización, que dieron vitalidad y autonomía a dichos saberes. A la vez que avanzaba en el tiempo, esa especialización fue atentatoria de los enfoques y estudios que nos podrían llevar a pensar en los procesos sociales como totalidades complejas, y de la posibilidad de producir teorías y explicaciones desde el lugar de los saberes mixturados o desde el lugar de las fronteras de los saberes. En especial para pensar la política y la conformación de las identidades políticas es imprescindible recuperar ambos componentes (saberes y creencias).

Una de las virtudes del discurso racional es la de asumirse como objetivable, inteligible, deseable y óptimo; hay entonces una asignación de valor positiva que la modernidad consolidó. Como indicamos en el punto anterior, los procesos asociados a la modernidad han permitido ordenar y normativizar con la pretensión de generar un mundo ordenado y con certidumbres. En términos epistemológicos y de organización de campos de saber, la modernidad constituye modos de construir sentido donde priman el realismo y objetivismo, que obviamente se trasladan a las ciencias sociales.

En relación con hablar de los márgenes de los saberes, las fronteras disciplinarias, la presunción de centros, bordes y zonas de intersección, este conjunto de metáforas espaciales, vamos a introducir algunas consideraciones. Siguiendo a Dogan y Pahre, “toda disciplina formal se vuelve cada vez más diversificada en su interior y, al mismo tiempo, se expone más y más a experimentar encuentros con las demás disciplinas”.³⁵ Se trataría de dos fases de un mismo proceso, la especialización, que implica fragmentación de disciplinas, y luego la recombinación de fragmentos en dominios de saber híbridos o mixturados. La hibridación, en consecuencia, no significa interdisciplina, sino dominios de saber donde existe una innovación y retroalimentación conceptual. Históricamente podríamos ver este fenómeno en figuras como Locke o Mill, si pensáramos en la filosofía y economía, por ejemplo. Otros tantos de literatura e historia, para poder llegar a la elaboración de obras en donde el conocimiento de la matemática, filosofía o historia son cruciales.³⁶ De modo que buscar en los intersticios es valioso para las disciplinas, Charles Wright Mills –con otra intención– brindaba un potente recurso, el de la *imaginación sociológica*, para pensar en ese espacio intersticial donde se conjuga biografía e historia, el yo y el mundo, las inquietudes personales y los problemas públicos.³⁷ En fin, algo que

por Laurence Cornu; “Política, ciudadanía y ética pública”, dictado por Eduardo Rinesi.

³⁵ Cfr. Mattei Dogan y Robert Pahre. *Las nuevas ciencias sociales. La marginalidad creadora*, México, Grijalbo, 1993, p. 105.

³⁶ Por citar tan sólo dos, claro ejemplo de ello son las obras monumentales de Jorge Luis Borges o Umberto Eco.

³⁷ Cfr. Charles Wright Mills. *La imaginación sociológica*, Buenos Aires, FCE, 1961.

permanentemente revisitamos cuando pensamos en relatos aparentemente biográficos o subjetivos inscriptos en un campo de sentido político.

Las intersecciones indican un punto de confluencia de los dominios de disciplinas. En consecuencia, al eclecticismo, la hibridación y los préstamos conceptuales los debemos considerar como fuentes de crecimiento interpretativo y no como debilidad disciplinar. En los estudios de la política clásicamente se han definido subdominios como la política comparada, la teoría política o las relaciones internacionales y campos de especialización como la sociología política o la psicología política. De hecho hemos mencionado que la perspectiva conductista y sistémica han tenido hegemonía en la política de los años '50 y '60, donde el préstamo de categorías y métodos, fundamentalmente de la psicología y la comunicación, han sido cruciales.³⁸

A lo largo del trabajo lo que veremos en permanente diálogo es el discurso del cine, (como uno de los discursos del arte, aunque no sólo eso) y la política.

Para pensar algunas cuestiones en torno a este punto tomamos las reflexiones de Nicolás Casullo, cuando afirma que la política y el arte se disputan capitales simbólicos en el marco de “mundos simbólicos con sus visiones, miedos, quimeras, corporalidades, melancolías, terrores, gustos y placeres”.³⁹ Ahora bien, sobre qué telones escenográficos se piensan la estética y la política:

La obra artística es una constelación donde habita el mundo descuajado, el conflicto, las sensibilidades ocultas, el desecho, lo impronunciable de un tratado político (...) También ahí las lenguas del arte sueñan con contar lo políticamente imposible, que la propia política convocó”.⁴⁰

Agregando que los procesos de subjetivación política hoy van detrás no solo de reconstituciones colectivas sino de una autoidentificación que los vuelva a situar en lo político.

Teniendo en cuenta esta ligazón entre la estética (y luego, en particular, el cine) y la política, sus encuentros y sus desbordes, nos resulta importante destacar la perspectiva del autor cuando se preguntaba dónde situar líneas divisorias entre estética y política o dónde deshacer esas líneas divisorias. En este estado, estética y política viven una reposición de sus dinámicas reflexivas donde mutuamente se aluden otra vez con énfasis. Según Casullo:

La desestructuración de repertorios y nichos de conocimientos en lo cultural, en lo artístico, en lo político y en lo académico reanuda la pregunta sobre lo que se hace presente y se ausenta en el plano de los tratamientos de ambos haceres.

Autores como Jacques Rancière o Alain Badiou exponen, desde diferentes lugares, este mismo *mix* de prácticas y saberes y responden a qué relaciones se trazan entre la política y

³⁸ Recordar la impronta de David Easton, *Esquema para el análisis político* y la incidencia del *behaviorismo* norteamericano.

³⁹ Cfr. Nicolás Casullo, op. cit. p. 40.

⁴⁰ Cfr. Nicolás Casullo, op. cit. p. 30

la estética. Desde la perspectiva de Rancière, se supone que a partir de una estética inicial puede plantearse la cuestión de las “prácticas estéticas” como formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que “hacen” con respecto a lo común. En este sentido, las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad, por lo tanto lo sensible está en el centro de los dilemas políticos.⁴¹

Una lectura que nos deriva o conecta al modo en que se conciben las prácticas cinematográficas en tanto prácticas discursivas es la de Michel Foucault, quien destaca la racionalidad en las prácticas discursivas, donde se prefigura una red y por qué no, una triada permanentemente recurrente: *regímenes de verdad, estrategias de poder y dominios de saber*.⁴²

Teóricos como Gilles Deleuze (además de los citados, o Bazin, Nancy, Ricouer), nos permiten inscribir una lectura e interpretación de la construcción y los sentidos de la imagen. Sucintamente, en sus dos estudios sobre cine,⁴³ Deleuze plantea que el cine está circunscrito a puentes, fronteras y tensiones que devienen de su impronta cultural. Además, retoma otros filósofos para fundar sus conceptos claves (como Andre Bazin o Henri Bergson). Las imágenes que distingue son: *imagen-acción, imagen-percepción, imagen-afección*. También sostiene que el tiempo real es quebrado por el tiempo cinematográfico, que hacen variar las percepciones y las categorías mentales (por ejemplo con los *travellings* que sirven para comprimir o dilatar el tiempo). Por último, la operación que cae sobre las imágenes-movimiento es el *montaje*.

Si bien Badiou debate postulados de Deleuze, también es preciso considerar su idea de que lo real en el cine son los films y las operaciones convocadas en algunos filmes. Afirma entonces que un film es una singularidad operatoria, ella misma captada en el proceso masivo de una configuración de arte. Un filme opera por lo que retira, por eso es esencial más que la presencia el corte, por los efectos del montaje, por el corte del encuadre y la depuración dominada de lo visible. Dice Badiou que “el cine es visitación”. El cine es un arte del pasado perpetuo, el pasado se instituye en el pasar.⁴⁴

Se podría denominar “poética del cine” al anudamiento de tres acepciones de la palabra movimiento: movimiento global, movimiento local y movimiento impuro de las artes. Hay una mixtura de ellos que se combinan en un movimiento falso o una triplicidad de falsos movimientos (efectos del “fuera de imagen”, no coincidencia de idea e imagen: la imagen es arrancada de sí para ser restituida como real en el cine), da ejemplos de

⁴¹ Cfr. Jacques Rancière, 2009, op. cit.

⁴² Más allá de los debates teóricos que Foucault abrió con relación a la razón moderna y la asunción de diversas racionalidades plurales interesa rescatar, brevemente, la noción de racionalidad práctica o racionalidad en las prácticas. Sería amplio el repertorio de textos que aluden a la racionalidad en las prácticas y los dispositivos que utiliza. Ver *Omnet et singulatum: hacia una crítica de la razón política, ¿Qué es la Ilustración?, Nietzsche, la genealogía, la historia, Curso del 7 de enero de 1976, Vigilar y Castigar* (ediciones varias).

⁴³ Cfr. Gilles Deleuze. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984 y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1986.

⁴⁴ Cfr. Alain Badiou “El cine como falso movimiento”. Conferencia pronunciada en el *Studio des Ursulines*. 29 de noviembre de 1993. En *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Manantial, Buenos Aires, 2005.

secuencia de distintos films. De allí que en la interpretación de los films y las apreciaciones en conjunto que presentamos incorporan de manera necesaria estas operatorias (montaje, cortes, encuadre, tiempos) no sólo desde un sentido técnico sino visualizando qué cuestiones vienen a representar. Estos tópicos son de una importancia vital, ya que nos permiten interpretar lo que la obra ofrece en esa complejidad (remitirnos a qué es la imagen, qué la representación, qué lo real, qué el tiempo) a fin de no sustancializar estas ideas; salirse del realismo sustancial es a la vez hacer ingresar lo cultural, político y simbólico que tienen / representan fenómenos como los del cine.⁴⁵

A la vez, desde el espectador se pone en juego la subjetividad e *identidad* hacia una representación colectiva *desde* esa mirada y *sobre* el conjunto de objetos, imágenes, relatos condensados que *son mirados*.

Volviendo unos instantes al comienzo, el campo de la política no es exclusivo como disciplina para observar hegemonías y escamoteos temáticos y conceptuales, no es una esfera exclusiva en ese sentido. La filosofía muchas veces ha preferido también mantenerse en los márgenes del cine, fenómeno crucial del Siglo XX. Siguiendo a Edgardo Gutiérrez podemos decir que Heidegger redujo el cine más a un producto técnico, destacando en el arte a la literatura. Autores como Adorno se vieron encerrados en el estudio del cine en la paradoja de una crítica a los paradigmas que coincidían con la industria cultural hollywoodense, y más en cuanto a su conexión con el entretenimiento de masas. Benjamin trató el problema de la relación entre cine y realidad, el cine como el que posibilita la producción de la realidad (más que la mera reproducción).⁴⁶ Además, el cine introduce el inconsciente óptico, al modo que el psicoanálisis permitió la existencia del inconsciente pulsional.⁴⁷

En forma más particular que la estética o el arte, el cine ha implicado pensar el tiempo, los dispositivos, la representación, la mirada, la imagen. Llevando más allá la idea:

El cine ha sido capaz de una operación a la que aspiró –y aspira– la filosofía contemporánea. Si el cine pudo pasar, en el curso del Siglo XX, del plano como categoría espacial al plano como categoría temporal, ¿podría la filosofía hacer el mismo pasaje?⁴⁸

En conjunto, estos autores, Deleuze, Nancy, Badiou, Bazin, Ricouer, nos permitieron pronunciar lo políticamente imposible, pensar en la política y el arte como dinámicas re-

⁴⁵ La clásica disputa entre Popper y Feyerabend (por indicar figuras representativas de corrientes epistemológicas distintas), entre la tesis realista y la tesis culturalista acerca de la producción del conocimiento científico, trasladada a la construcción fílmica: desde la idea de representar lo real y verdadero hasta postular la imposibilidad o la fragilidad de dicha representación, dado que la verdad es relativa y el poder de representación opaco.

⁴⁶ Cfr. Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca, México, 2003.

⁴⁷ Distintos autores abundan sobre la idea del las sensaciones y percepciones que los films provocan, o estableciendo que el cine es una experiencia fundamentalmente sensorial. La fenomenología aportó a estas ideas, ya hemos citado a Henri Bergson, y otro es Maurice Merleau-Ponty, cuando afirma que "un film no se piensa, se percibe", en su obra "El cine y la nueva psicología", en *Sentido y sinsentido*. Península, Barcelona, 1977, p. 103.

⁴⁸ Silvia Schawarzböck. "Introducción", en Eduardo Gutiérrez. *Cine y percepción de lo real*. Las cuarenta, Buenos Aires, 2010, p. 11.

flexivas que se aluden mutuamente, ubicar lo sensible en el centro de los dilemas políticos, detenerse en los puentes, fronteras y tensiones que devienen del cine, interrogar sobre el tiempo y la imagen, sobre los movimientos de la poética del cine, visualizar e interpretar los dispositivos, operatorias, el montaje, los fuera de imagen; en fin, recuperar perspectivas teóricas y elementos de las narrativas audiovisuales que se ponen en juego a lo largo del trabajo permanentemente.

Dentro de estas primeras reflexiones disciplinarias y generales, hemos encontrado que el cine produce politizaciones, y, en consecuencia nos obliga a pensar cómo y para quién es que se produce esa politización; teniendo en cuenta que el cine no es solo reflejo de momentos histórico-políticos, sino de condensaciones complejas, a veces espurias, de tiempos superpuestos, continuidades y discontinuidades. Ana Amado comprende en distintas obras esta complejidad y preocupaciones, el recorrido de *épocas y obras* que permite “aludir a las transformaciones de la relación tendida entre el mundo filmado y su referente sociopolítico, histórico y cultural”⁴⁹ y la politicidad de los films, más allá de sus estilos y elementos formales y expresivos. Además, plantea que hay mutaciones de la política donde la representación asume dos sentidos: el de delegación de una voluntad y el de construcción discursiva y/o ficcional. El propio trabajo de la autora es transdisciplinar, tanto en sus postulados como los autores que retoma: Pierre Legendre o Judith Butler, de quienes rescata nociones de lo simbólico, el parentesco, la representación y genealogía que define como “una escena amueblada con las formas de los discursos sociales de la creación y de la procreación a la vez”, con todas sus implicaciones imaginarias y simbólicas.⁵⁰ La resemantización de las nociones de la autoridad, la voz del padre, la ley, la herencia, los desacuerdos, la desobediencia, el duelo, hijos tensados entre “el deber y la demanda”, abonan a nuestra idea de pensar como relatos políticos aquellos donde es posible suturar lo individual y colectivo, lo biográfico y lo político, no como antítesis, sino pensando qué de político está en lo aparentemente intimista e individual.⁵¹

Sin dudas, algo muy similar ocurre cuando nos preguntamos sobre las identidades, los derechos y las formas de mandatos. Hay un entrecruzamiento de saberes que tenemos que considerar con la pertinencia que merecen aunque sin tener la pretensión una totalidad omnipotente, inabarcable en el estudio, dada la complejidad disciplinar que cada uno tiene. *Lazos de familia* se presenta como una preocupación teórico política, y la familia como metáfora, ficción o consigna política de inteligibilidad cultural del presente nacional.⁵²

Es insoslayable acudir, en un sentido similar, a la tesis de Viviana Rangil en uno de sus libros (que incluye diversos ensayos), donde dice: “se trata de investigar qué relación

⁴⁹ Cfr. Ana Amado. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Colihue, Buenos Aires, 2009, pp. 11-12.

⁵⁰ Cfr. Ana Amado, op. cit., 2009, p. 36.

⁵¹ Cfr. Ana Amado. “Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, N° 202, Enero-Marzo 2003, 137-153.

⁵² Cfr. Ana Amado y Nora Domínguez (Comp.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Paidós, Buenos Aires, 2004.

existe entre el cine como arte y la política como fuerza movilizadora de lo social y cómo se expresa esa relación en el cine argentino contemporáneo”.⁵³

Desde esa relación vemos potentes claves interpretativas para indagar las identidades (inclusive nacionales y latinoamericanas), la reflexión desde el cine de lo personal y lo público, el contexto de crisis del 2001 (visualizado en los films con el sentido de la fragmentación, colapso, desintegración, derrumbe (en el contexto de la crisis del 2001) y la impronta de directoras/realizadoras que narran con nuevos sentidos la memoria, lo político y lo personal.⁵⁴

Estos enfoques nos posicionan con mayores recursos al momento de ver qué procedimientos visuales y narrativos podemos analizar en determinados films argentinos para referir a los diversos sentidos o formas de mandato, aspecto central de este trabajo.

Si la política es lucha por el sentido, y podemos interpretar las películas no sólo como un producto cultural ni sólo como un discurso que pueda aglomerarse en una sola disciplina. Siguiendo a Eduardo Grüner, el cine *muestra* a la vez que *habla* y aquí se producen los *vínculos conflictivos* entre el lenguaje, los textos, los discursos, la cultura.⁵⁵ En consecuencia, los lenguajes fílmicos y literarios “caen” en una necesaria y compleja conexión de intertextualidad en el cine, aunque no son equivalentes, obviamente. En este sentido advertía Bill Nichols para pensar los documentales (pero resulta una perspectiva que puede extenderse) que “los documentales son una parte esencial de las formaciones discursivas, los juegos simbólicos y las estrategias retóricas a través de los que placer y poder, ideología y utopías, sujetos y subjetividades reciben representación tangible”.⁵⁶ Particularmente le asigna un valor heurístico a lo que denomina *modalidades de representación*, entendidas como formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes.

En esta línea es que Campo y Dodaro afirman que “nos hallamos ante el desafío de pensar las maneras en las que ciertos textos fílmicos se invisten de la capacidad de interpelar políticamente a los sujetos en ciertos contextos históricos, políticos y culturales”, por lo que encuentran en el lenguaje del cine uno de los dispositivos sociales o formas de intervenir en las disputas por la memoria y los derechos (además del teatro, literatura y artes plásticas).⁵⁷ Se trata entonces de dilucidar en las narrativas audiovisuales su capacidad de producción de politicidad, cuándo, dónde y para quién es que se produce esa politización, cómo se organizan las fuerzas en el interior del campo de lo estético y lo político, a modo de *batallas de sentido*, o por la palabra, que terminan constituyendo campos de conflicto.

⁵³ Cfr. Viviana Rangil (Edit.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2007, p. 11.

⁵⁴ Este punto es muy importante al momento de desarrollar el capítulo 3, donde describimos las nuevas formas de relato y el peso de discursos disruptores feministas en la mirada de la realización. Cabe recordar que de las veinte películas seleccionadas en el conjunto fílmico, ocho son dirigidas por mujeres.

⁵⁵ Eduardo Grüner. *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires, Norma, 2001.

⁵⁶ Cfr. Bill Nichols. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, p.39. Interrogarnos sobre qué modalidades de representación constituye uno de los indicadores para, a partir del reconocimiento de la selección de imágenes, estilo, formas narrativas, usos de técnicas, etc., ver la construcción de sentido de los films.

⁵⁷ Cfr. Javier Campo y Christian Dodaro (Comp.), op. cit., p. 14.

Otro aspecto que nos interesa señalar refiere a que, en ocasiones, se sostiene la idea de cierto acto anticipatorio (que sobreviene de la literatura, la pintura, la música) para pensar acontecimientos políticos y/o cambios teóricos o perspectivas interpretativas en la política (y en otras esferas de conocimiento). Así es que podemos ver la influencia que la obra de Leonardo Da Vinci tuvo sobre los principios filosóficos, la centralidad del hombre en el universo, los sistemas de representación, los cambios epistémicos; o de autores como William Shakespeare que con el conjunto de sus obras a principios del Siglo XVII ponen a la vista aspectos claves de los principios de la modernidad (representación, la mirada, la autoridad, los valores del individuo, etc.).

Lo mismo ocurre con el cine. En muchos casos podemos observar un vínculo legitimante de órdenes sociales y políticos precisos (por ejemplo, *Metrópolis* de Fritz Lang termina con una clara imagen en donde la unión de capital-trabajo queda plasmada y, podríamos decir, es legitimante –aunque anticipatoria a la vez– de esa conciliación política encarnada en las políticas del Estado de Bienestar o *Welfare State*; también podemos notar elementos anticipatorios, al modo como la literatura actúa en relación a la política. Por quedarnos en el mismo director alemán, el film *M, el vampiro*, traducido como *El asesino*, de 1931, desarrolla aspectos tematizados y experimentados que en la teoría política y la historia se verán fuertemente con posterioridad al film, como la propia experiencia del nazismo, las teorías del castigo y el control social. El pasaje final (de unos 14 minutos) es fuertemente ilustrativo en este sentido. Se revelan puntos centrales en torno a distintas posturas acerca de las teorías de la aplicación de la pena, mostrándose el origen patológico del delito, la aplicación de “correctivas de la conducta”, su eficacia y efectos, e idea de igualdad ante la ley.⁵⁸

Estas notas sirven para aclarar algunos aspectos de las motivaciones iniciales de esta tesis, y del análisis de las películas que llevaremos adelante, dado que encontramos similitudes con esta idea de efecto anticipatorio o un fuera de tiempo entre película y momento de exhibición, aspecto que aclararemos más adelante.

1.2.1. Cine Político

Resulta a estas alturas necesario formular algunas notas sobre la consideración del cine político, así como aclarar de por qué “cine y política”.

Comenzando por el final, además de lo ya expresado en cuanto a los vínculos disciplinares, los saberes y sus fronteras, interesa citar brevemente el interrogante que expresa Ulrich Beck acerca del “y”, retomando algunas ideas del artículo de Wassily Kandinsky.⁵⁹ Según el autor, esa pequeña conjunción contiene ciertos significados que hablan de todo el Siglo XX y de sus características. Hay en él “y” un dejo de indefinición y ambivalencia,

⁵⁸ En el final, cuando se conforma una especie de “juicio popular” se encuentran argumentos como “Este hombre no es culpable porque no es responsable de sus actos”: está loco, actúa por impulso. “Nadie tiene derecho a matar a un hombre que no controla sus propios actos”. O en palabras de su defensor “Exijo que este hombre tenga todas las garantías de la ley. Que sea entregado a la policía”. Terminando con una frase plagada de política y fuertemente simbólica del camino de Alemania: “Nosotros también cuidaremos a nuestros hijos con más atención”.

⁵⁹ Cfr. Ulrich Beck. “Introducción”. En *La invención de lo político. Para una teoría de la modernización reflexiva*. FCE, Buenos Aires, 1998.

aunque también la noción de síntesis de algo que agrupa o pone en relación. Frente a la unicidad, el “y” supone una pluralidad y una dependencia. Dejar atrás el orden y pensar en el caos, las adiciones, los límites, las fronteras y, en consecuencia, los miedos que todos estos cambios e incertidumbres pueden esconder. A partir de esa breve introducción el autor pone en debate el significado de lo que esa palabra puede significar en el marco de las experiencias de la modernidad alojada en el Siglo XX. Precisamente optamos por pensar el trabajo desde esa impronta: *cine y política*. Podríamos haber tomado otros caminos, como un estudio sobre el *cine político*, ya no pensando en esas disyunciones, rupturas, encuentros y suturas, sino admitiendo –desde la adjetivación– el análisis de una faceta del cine o un subtipo posible de éste. Más allá entonces que este no fue el camino elegido, nos parece importante hacer una breve nota sobre el cine político, para entender aspectos y problemáticas que se derivan de éste y se plasman en el análisis propuesto.

Si pensamos desde el cine documental, hubieron expresiones que contextualizaron el denominado NCA como si se tratara de procesos casi exclusivamente ubicados en el contexto de los ‘90 y su agudización posterior (crisis del 2001) para ver el cine militante, de urgencia, de darle voz a quien no tiene voz, etc. Al respecto es necesario decir que la impronta del denominado *documental social* se remonta a principios de Siglo XX, desde los años ‘30 en producciones, por ejemplo, que intentaban mostrar la cara oculta de la economía occidental, las marcas de la represión, las protestas y las huelgas en el contexto de la crisis de acumulación del capitalismo mundial. El cine era otra forma de “organizar” estos fragmentos, ya que disponía de la virtud de asociar lo que aparecía disperso (por ejemplo, *Borinnage*, de Joris Ivens y Henri Stork, 1934; o las impresiones de John Grierson, con *Drifters*, en 1929).⁶⁰ Dichos recorridos colocaban al documental en un lugar de suma importancia, ya que la cámara actuaba como dispositivo de percepción que nos aproximaba a una experiencia poética del mundo; como herramienta de observación social y como medio para alcanzar, a través de estas experiencias, nuevos sentidos. De allí que en la actualización de debates y planteos sobre los fundamentos teóricos y meta teóricos en torno a la propia idea de realidad, conocimiento y representación en las narrativas audiovisuales, dichos conflictos no son novedosos sino que datan de las primeras décadas del Siglo XX, cuando, por ejemplo, se debatía el *cine-verdad* y el *cine-ojo*.

Más allá de esta precisión inicial, en Argentina desde la segunda mitad del Siglo XX se produce un movimiento pionero que representa una renovación, una nueva mirada alrededor de los trabajos de Fernando Birri,⁶¹ el grupo de *Cine Liberación* los hitos de Raymundo Gleyzer y la producción de Jorge Prelorán, con el grupo *Cine de la Base*. De algún modo la denominación del documentalismo político, si pensáramos grandes

⁶⁰ Cfr. Jean Breschand. *El documental. La otra cara del cine*. Paidós, Barcelona. 2004.

⁶¹ Birri inauguró, en 1955, el Instituto de Cine de la UNL, fue precursor del cine como documento social en América Latina y su película *Tire Die* (1958) fue definida por el mismo Birri como la “primera encuesta social filmada”. Otros documentales producidos por el Instituto entre 1958 y 1962 han sido: *La inundación de Santa Fe*, *Los 40 cuartos*, *Los ojos que oyen*, *López Claro, su pintura mural americana*.

trazos internos, sufre un pasaje y/o debate entre momentos del documental “social” y el “militante”, quizás representado por Birri y el *Cine Liberación* en un caso, y por *Cine de la Base* en otro, adquiriendo estéticas, poéticas diferentes en cuanto a la observación e interpelación política de los cineastas y del cine mismo.⁶² De todos modos, lo que realiza el grupo *Cine de la Base* desde 1973 es poner en relieve a los mismos protagonistas de sus films (los desposeídos de la tierra, los obreros, los indios y los campesinos) y exhibir sus producciones en escenarios para el debate en distintos puntos del país (Buenos Aires, La Plata, Córdoba, Rosario, Tucumán).⁶³

Esa tradición o tradiciones y perspectivas fueron recuperándose (para contrariar o, fundamentalmente, para re-visitar y compartir) en producciones de cine documental en el país y en América Latina con marchas y contramarchas, no permaneciendo ajenas a los vaivenes de la historia política del país.

En el cine político se hace explícita y visible la relación entre la política y el lenguaje cinematográfico. Por lo tanto los films políticos adquieren algunos de los rasgos que caracterizan a este tipo de discurso, fundamentalmente la forma de discurso polémico. Si pensáramos un recorrido sobre la producción nacional, cuando se analiza el cine político generalmente se alude a formas de representación donde se expone claramente la historia, las instituciones, etc., y cuando el análisis refiere al cine político en contextos no democráticos en Argentina predomina el período de la última dictadura (1976-1983); por eso, no es menor decidir rescatar otros tipos de combinaciones, dispositivos y elementos narrativos, ni hacer ingresar sucesos que estaban al margen o habían permanecido soterrados.⁶⁴

El contexto democrático, evidentemente, ha permitido expresarse, producir y hacer circular las películas evidentemente con otras condiciones y posibilidades, aunque es menester aclarar que las políticas de Estado frente al cine pos-dictadura han sido zigzagueantes. Afirma Aprea que “las relaciones entre el cine y la política fueron cambiantes y en algunos casos contradictorias”.⁶⁵ A lo que agrega que se pueden reconocer tres posibles momentos desde 1983: a) el primero en coincidencia con la recuperación de la democracia, b) el segundo entre la segunda mitad de los ochenta y finales de los noventa, donde se

⁶² Cfr. Emilio Bernini, Emilio. “El documental político argentino. Una lectura”, en Sartora y Rival (Edits.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Librería, Buenos Aires, 2007, p. 24. De manera general, estos cambios se comprenden en un proceso de renovación del cine contemporáneo y el avance del cine iberoamericano (México, Brasil, Cuba, Argentina) que proponen realizar ficciones y documentales desde la voz de sus protagonistas, entre otras cuestiones. Para ampliar ver, entre otros, Roman Gubern, “El cine contemporáneo”, en *Historia del cine*, Lumen, Barcelona, 2006.

⁶³ Raymundo Gleyzer no sólo fue fundador y símbolo del grupo sino militante político, y es uno de los miles de desaparecidos. Su filmografía: *El ciclo* (1964), *La tierra quema* (1964), *Ocurrido en Hualfin* (1966), *Quilino* (1966), *Pictografías del cerro Colorado* (1966), *Ceramikeros de tras la sierra* (1966), *Nuestras islas Malvinas* (1966), *Mataque* (1967), *Nota especial sobre Cuba* (1969), *México, la revolución congelada* (1970), *Swiet* (1971), *BND* (1972), *Ni olvido, ni perdón* (1973), *Los traidores* (1973), *Me matan si no trabajo, si trabajo me matan* (1974).

⁶⁴ Así, los sucesos que rodearon a la masacre de Trelew (1972) o el bombardeo a Plaza de Mayo habían aparecido en general de manera residual, tanto en lo político, en lo jurídico (justicia y verdad, juicio a los culpables, investigaciones, etc.) como en las representaciones cinematográficas.

⁶⁵ Cfr. Gustavo Aprea. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Universidad Nacional de General Sarmiento - Biblioteca Nacional. Buenos Aires, 2008, p. 19

acusó una crisis grave, c) el tercero, pese a la conmoción económica y otros avatares aparece lo que se denominó Nuevo Cine Argentino (NCA) con un nuevo resurgimiento.⁶⁶

Además, a partir de la década de 1990 una serie de hitos marcaron la aparición de una estética diferente, el auge de producciones alternativas, una nueva generación de directores, técnicos y actores, junto con el reconocimiento crítico y propuestas estéticas novedosas. Hay un nuevo tipo de mirada que los nuevos directores generaban sobre la sociedad argentina: en la forma de relato, los estilos de actuación, cotidianeidad de los personajes, miradas fragmentadas, incompletas, etc.

Más allá de la importancia política y estética del modelo establecido por el denominado Nuevo Cine Argentino (NCA), el conjunto de la producción cinematográfica contemporánea mantiene relaciones complejas entre sí, y en muchos casos los límites entre las distintas propuestas estéticas no resultan tan claros.⁶⁷

Dentro de este conjunto amplio pueden señalarse tres grandes vías: las biografías y relatos a partir de fragmentos de la vida cotidiana, la reconstrucción de acontecimientos particulares de la historia argentina y la discusión alrededor de la memoria del pasado reciente de diferente modo (*Garage Olimpo*, 76-83-03, *Vidas privadas*, *Hermanas*, *Crónica de una fuga*, *La vida por Perón*). Más allá de las variedades de estilo, temas, ampliación de posiciones estéticas y vuelta al cine militante, hay un elemento que une estas tendencias: la *búsqueda de una descripción crítica* de un mundo en transformación.

Respecto de las propuestas estéticas novedosas, el nuevo tipo de mirada de realizadores y realizadoras sobre la sociedad argentina, fundamentalmente en los temas antedichos, permitiría hablar de cierto contexto de época, al modo en que S. Kracauer planteó esta idea. Dichos contextos que rodean un momento particular de la historia (donde existen explicaciones económicas, sociales y políticas) se pueden sumar otros factores que incidan a su conformación y comprensión. Sigfried Kracauer en su texto ya clásico, publicado en 1947, habló de “historia psicológica” de un pueblo para sugerir la dimensión de la mentalidad colectiva o ciertas tendencias psicológicas dominantes que influyen en el modo de creación y recepción de los hechos artísticos (dimensión a la que puede accederse a través del cine). En particular el autor alemán está pensando en las “profundas tendencias psicológicas dominantes en Alemania” que influyeron no sólo en ese período sino también después, en lo que denomina la era “posthitleriana”⁶⁸ y que se muestran en las películas producidas entre 1918 y 1933.⁶⁹ Para Kracauer, “las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos” y esto por dos razones: por un lado, dado el carácter colectivo de la producción cinematográfica, por otro, su recepción masiva que lleva a suponer que “los films populares satisfacen deseos reales de las

⁶⁶ Cfr. Gustavo Aprea, op. cit., p. 19.

⁶⁷ Cfr. Gustavo Aprea, op. cit., p. 40.

⁶⁸ Cfr. Sigfried Kracauer, op. cit., p. 9.

⁶⁹ El autor recoge y analiza films que posteriormente fueron clásicos como: *El Dr. Mabuse*; *El Gabinete del Dr. Caligari*, *M*; *El ángel azul*, realizados durante la República de Weimar, con el objeto de relacionarlos con la sociedad en la que han sido producidos (además registra una cronología de la producción alemana desde 1910 hasta 1941).

masas”.⁷⁰ Así, tanto en su producción como en su recepción, una obra cinematográfica estaría determinada por las “tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que corren por debajo de la dimensión consciente”.⁷¹ Aclara que al hablar de “mentalidad colectiva” no se refiere a un carácter nacional fijo, sino a las “tendencias dominantes” en un momento determinado de la historia de una nación. La obra de Kracauer constituye un valioso antecedente del análisis de los films de ficción como objetos significantes, necesariamente ligados a sus condiciones de producción y recepción.⁷²

Por lo tanto, dentro de los aspectos y movimientos que ocurren en el denominado contexto de época, en el caso argentino el avance, resurgir o nuevo cine se ha dado en un momento de habilitación de problemáticas puntuales como la revisión del pasado, la discusión sobre los derechos y las identidades, las crisis económicas que llevaron a pensar de modo particular ciertas coyunturas, junto a momentos de revalorización de la política. En conjunto generó un clima para que haya tendencias dominantes o mentalidades (podemos llamarlas nuevas formaciones académicas y nuevas perspectivas de una camada de realizadores).

1.3. Reconstruyendo el camino y las categorías

Como planteamos en la introducción, a lo largo de este trabajo atravesamos distintos momentos que llevaron a reorientar los supuestos iniciales. En esa redefinición de lecturas, encuadres, visiones y contextualizaciones, modificamos nudos teóricos e interpretativos centrales. Brevemente vamos a describir parte de lo que fue este proceso.

Una de las motivaciones primarias fue incorporar buena parte de investigaciones que en torno al cine y memoria transitamos en los últimos años. A la par, nos interesaba sumar la inquietud sobre el debate actualizado de los derechos en el contexto de la Argentina contemporánea (que también fue parte de preocupaciones desde varios proyectos de investigación individuales y colectivos, desde lo teórico-conceptual hasta las variaciones concretas que ocurrieron), el reconocimiento de los actores políticos movilizados (organizaciones de base, movimientos sociales, asociaciones civiles y Estado) y en particular cómo la temática de los derechos fue un eje recurrente en las narrativas del cine argentino de las últimas décadas (debates sobre la igualdad, la identidad, la historicidad de los derechos, la noción y práctica de ciudadanía).

Para poder sostener este enfoque fue necesario poner en un primer plano el hecho de destacar y rescatar a las narrativas audiovisuales como fuentes válidas de indagación en disciplinas como la historia, sociología, política, frente a las fuentes habituales o convencionales consolidadas que han sido las textuales, los documentos que provienen

⁷⁰ Cfr. Sigfried Kracauer, op. cit., p. 15.

⁷¹ Cfr. Sigfried Kracauer, op. cit., p. 14.

⁷² Ver el trabajo de Ximena Trinquell, *La verdad de la ficción: El carácter documental del cine ficcional*. Departamento de Cine y TV, Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

de la autoridad habilitada por los textos; fundamentalmente libros, archivos, revistas especializadas, etc. El cine, dentro de las narrativas audiovisuales, nos posibilita el acercamiento a la construcción de sentido y comprensión del pasado histórico y a las formas de representación de los procesos sociales. Asimismo, el cine (mucho más el documentalismo) permitió vehiculizar y articular de diferente manera la cuestión de los derechos, frente a los *mass media* donde prima la noticia, la banalización y el no conocimiento de esta temática.

En el debate de los nuevos derechos resultaba necesario revitalizar y enriquecer las perspectivas provistas desde la teoría social y política frente a los discursos jurídico-formales predominantes y hegemónicos. Además, recuperar otras particularidades en los contextos de recepción de tradiciones en torno a los derechos a la luz de las experiencias latinoamericanas, fundamentalmente referidas a contrariar el gran legado intelectual e ideológico de la matriz liberal político-jurídica.

Planteado de este modo, el avanzar sobre el estudio de las narrativas audiovisuales, la memoria y los derechos en la contemporaneidad, con sus modalidades de representación, enfrentaba al desafiante cruce disciplinar en su abordaje; se trataba de comprender el atravesamiento y cruce disciplinar, además de debatir la hegemonía de ciertas interpretaciones. Las problemáticas de los derechos se analizan, exponen, articulan desde las producciones cinematográficas de muy distintos modos, no siempre por ende con el mismo sentido: está reflejada o visibilizada, o fortalecida, o anticipada.

Uno de los alcances que nos proponíamos es que a partir de estas formas particulares de narrar podíamos tener la posibilidad de hacer visible ciertos hechos, procesos, acontecimientos de distinto alcance, al tiempo que: a) circulan y se manifiestan públicamente y b) disputan la hegemonía del conocimiento y la política tradicional.

La experiencia neoliberal y la crisis política y social de 2001 inauguraron un abanico de temas ligados a las formas de sociabilidad y de gestión de la política novedosos y creativos, frente a términos como fragmentación, colapso, derrumbe y desintegración, que caracterizaban dicho escenario. En este marco surgieron un conjunto de películas ligadas a temáticas que hacen a los derechos en la contemporaneidad, que, a nuestro entender, tienen características aristas diferentes. Por un lado, films donde se ponen en juego un conjunto derechos individuales y colectivos, en parte relacionados a los derechos propios del liberalismo, como los ligados a la vida, la libertad, la autonomía, la igualdad social y política. Otro conjunto de derechos históricos-coyunturales, propios de la crisis producida por un largo proceso de políticas neoliberales y de ajuste, de allí la emergencia de derechos ligados a los movimientos. Por último, otro conjunto de derechos vinculados a luchas ancestrales actualizadas, aquí la característica principal es la visibilidad de derechos que habían permanecido “invisibilizados” o “soterrados”: movimientos campesinos, luchas por la tierra, los recursos naturales.

En conjunto, estas inquietudes, problemáticas, búsquedas e intereses tenían hilos conductores, vasos comunicantes: memoria, derechos, historia, transformaciones políticas, en fin: la conformación de identidades individuales y colectivas, pensar qué cuestiones

respecto de las identidades se habían habilitado en nuestro país y de qué modo se representaban en narraciones como el cine.

Dentro de la heterogeneidad y de las temporalidades internas diferentes que comprende el NCA identificábamos una preocupación recurrente acerca de la recomposición del tejido social, de las identidades y de la constitución de sujetos políticos, frente a la coyuntura de la urgencia, la fragmentación y la descomposición colectiva. Así, indagar acerca de cómo se construyen las identidades era nuestro interés primario, pero, a la vez, dudamos, ya que el concepto de "identidad" contiene diversos sentidos y ha sido ampliamente abordado por muchas disciplinas. De allí que, ahondando un poco más. De allí que, ahondando un poco más acerca de qué aspectos de la "identidades" llamaban la atención en el tránsito interpretativo, nos acercamos a identificar que una y otra vez aparecían los legados, las deudas hacia el pasado, el deber en el presente, la tensión de aquello que nos convoca como herencia y aquello que deseamos y nos convoca como huida de esos legados y deberes. En fin, intentamos focalizar un conjunto de manifestaciones a las que buscamos nombrar para analizar: es entonces que surge el interés por indagar en particular cómo se representan las *formas de mandato* en la producción cinematográfica en un periodo determinado. Mandato en tanto deuda, en tanto herencia, en tanto deseo, aspectos que hacen a la constitución de los sujetos y a su politicidad también, aspectos que hacen a la *política y a la subjetividad*.⁷³ Aquí tomamos algunos aspectos básicos de la otras disciplinas, como el psicoanálisis, sin pretender banalizar esa ardua construcción teórica y en debate permanente (de Freud a Lacan, o intersecciones como las de Stavrakakis en *Lacan y lo político*, o escritos políticos clásicos (o fundacionales de principios de Siglo XX), pensando en los márgenes, en los pliegues disciplinares, tal como desarrollamos en puntos anteriores. En las formas de mandato hay legados, herencias, transmisiones sobre cuestiones muy variadas, tales como objetos, expectativas, procesos. Si además, en forma general, podemos sostener que el mandato supone una asimetría o el reconocimiento de distintos sujetos en juego, en posiciones desiguales, podríamos postular que algunos de los modos de relación del mandato ponen en acto la trasmisión: hay aspectos teóricos similares a los que aparecen en relación con la figura de un maestro, que ofrece un legado a sus discípulos o receptores. Desde aquí es que nos interesó introducir consideraciones de autores como Steiner, Cornú y Hussen (que se incorporarán en el propio análisis).⁷⁴

Los mandatos funcionan como constitutivos de los sujetos y en tanto órdenes más o menos estructuradas o más o menos institucionalizadas orientan la acción. El modo en que circulan, debaten y/o entran en conflicto los mandatos tiene que ver con los espacios de acción colectiva que podamos ir reconociendo. Si recuperamos la idea de que la política se organiza en una variedad de discursos (más allá de las reglas o institucionalidad formal), uno de los espacios es el del discurso cinematográfico, donde se ponen en juego distintos elementos que no tienen por qué ser homogéneos. Al contrario, como ya planteó Eduardo

⁷³ Aspecto que desarrollamos en el siguiente capítulo..

⁷⁴ Ver: George Steiner. *Lecciones de los maestros*, FCE, Buenos Aires, 2007. Autores como Steiner, Cornú, Hussen trabajan de modo muy interesante la ligazón entre las categorías de transmisión, tradición, traducción y traición.

Grüner, se establece un entramado de vínculos conflictivos entre discursos políticos, estéticos, éticos, históricos.⁷⁵

De modo que, como sugerimos al inicio recuperando una lectura política en ámbitos no habituales o menos frecuentados (como el cine) daremos cuenta de cómo se organizan y visualizan formas de mandato (políticos, históricos, sociales, familiares), circunscribiendo el análisis interpretativo al cine argentino en el último periodo (1994-2015).

1.4. En busca de propósitos y contextos temporales

Situando un poco más esta consideración, podemos decir a grandes rasgos que se pueden evidenciar cambios en las formas de relato, políticas estéticas, fomento estatal, nuevas disposiciones legales, nuevos marcos de estudio y construcción sobre el cine, nueva generación de cineastas, redefinición de estilos (tanto en el cine ficcional como en gran medida en el documental: el llamado *boom* del documentalismo, que en conjunto ha dado lugar desde los '90, en Argentina a la consolidación de un movimiento no homogéneo: el NCA).

Transformaciones que tienen una dinámica propia (desde los '90 en adelante en el cine) y que se conjugan de manera diferente, dado que atraviesa un periodo de neoliberalismo, crisis y quiebre, donde las politizaciones del cine se reposicionan con distintos sentidos.

Más allá de estos movimientos no homogéneos dentro de un conjunto de continuidades y rupturas que –como plantea Gustavo Aprea– explica el largo período, es importante decir que en una buena parte de la producción fílmica argentina desde los '90 (igual que en el campo de la literatura o del teatro) se expresa en un estado de búsqueda de reparación, verdad, justicia, de indagación sobre el pasado, de suturas respecto del cuerpo social o las identidades, preguntas sobre cambios fundamentales en los sujetos que forman parte de un cierto clima de época. Por último, que el Estado acompaña este crecimiento y despliega un conjunto de políticas particulares, teniendo en cuenta aquel juego de continuidades y rupturas anteriormente dicho, ya que supone pensar en el *entre* del neoliberalismo y más allá. De allí que la ubicación del problema está vinculado con el momento histórico y político sobre el cual intentamos pensar; partir de un momento neoliberal y su quiebre que, dicho de modo general, ha significado una puja cultural, de gran alcance y una reinstalación de lo político como esfera central para pensar la estructuración de lo social y las inscripciones de los sujetos en tanto miembros de una comunidad política.⁷⁶

En principio habíamos incluido en la fundamentación y objetivos, tanto a la noción de *derechos* como a la de *mandatos*, porque se complementan. Pero dicha inclusión nos resultó muy amplia, y fue necesario identificar mejor qué cuestiones en particular encon-

⁷⁵ Algo similar al planteo de Bill. Nichols que indica que los documentales son parte de los discursos en donde se representan “*placer y poder, ideología y utopías, sujetos y subjetividades*”, por lo que el juego de esa “*realidad*”, las modalidades de representación, etc., exigen una lectura crítica.

⁷⁶ Eduardo Rinesi (2007), Horacio González (2011), Gabriel Kessler (2011), María Pía López (2009), Ricardo Forster (2013).

trábamos significativas para analizar en el conjunto de películas elegidas. Es ahí donde la cuestión de los derechos de identidad o ligados a la identidad, en distintos sentidos, persistía como temática recurrente en la selección de films realizada y, por ende, en las preocupaciones y motivaciones que iniciaron la búsqueda. Para finalizar, es preciso mencionar que la categoría de identidad no terminó de considerarse la más apropiada, por lo ampliamente trabajada en distintas disciplinas (como antropología, sociología, política, historia, psicología) y por lo escurridizo de su precisión conceptual (como explicamos en el punto anterior). De modo que llegamos a definir que en el objeto y la temática a analizar lo más atrayente era poder dar cuenta de categorías y problemáticas vinculadas y/o derivadas de aquellos indicios previos, y elegimos *replantear conceptualmente el eje de reflexión transitando de qué modo estaban siendo visibilizados, expresados, contenidos, contruidos en las narrativas del cine las distintas formas de mandato (político, histórico, familiar, social)*.

En síntesis, el planteo propuesto en la investigación tiene algunos puntos de partida que hemos desarrollado de alguna forma hasta aquí. Consideramos que los estudios dentro de la ciencia política se concentran con mayor frecuencia en torno a las teorías de las instituciones, el análisis comparativo, las ideologías y corrientes de pensamiento, la opinión pública y las políticas públicas, y, con menor frecuencia, en torno a los estudios vinculados a la cultura, las artes, la literatura y los medios audiovisuales (más allá de existir estudios clásicos ligados a esta preocupación). Además, consideramos que el cine produce politizaciones, y los textos fílmicos se politizan, en consecuencia, nos interesa ver cómo, cuándo, dónde y para quién es que se producen esas politizaciones. En cuanto al nexo entre las producciones cinematográficas y los contextos históricos, entendemos que no hay una relación de causa-efecto, o simplemente de reflejo desde la historia a la cultura, sino que se producen condensaciones complejas, a veces espurias, de tiempos superpuestos, continuidades y discontinuidades.

Otro aspecto, desde donde miramos el trabajo, estaba vinculado a entender los cambios que se produjeron desde los '90 en la producción fílmica argentina (al igual que en el campo de la literatura o del teatro). A la luz de la salida y crisis del neoliberalismo y el período que desde el 2003 avanza sobre las expresiones de reparación, búsqueda de la verdad y justicia, indagación del pasado, suturas respecto del tejido social, preguntas sobre las identidades que, en conjunto, conformaron un cierto clima, espíritu o clamor de época. En el marco de ese conjunto de temáticas y de búsquedas que se abrían es que encontramos nuestro hilo conductor analítico, que fue cómo se han representado las formas de mandato, los legados, deudas y deseos.

Como indicamos anteriormente, el propósito general del trabajo es *producir una reflexión política, teórica y práctica acerca de los vínculos entre cine y política en la Argentina contemporánea. Los objetivos particulares, en este marco, son: a) describir de qué manera han dialogado cine y políticas de Estado en el período 1994-2015, b) analizar cómo se visualizan y representan las formas de mandato en las películas argentinas en dicho período, y c) caracterizar, dentro del conjunto fílmico seleccionado, los modos de representación de los mandatos en la temporalidad y narratividad propia de los mismos.*

Los objetivos del trabajo intentan presentarse en principio acorde al desbroce conceptual en cuanto a clarificar de qué estamos hablando cuando planteamos estos ámbitos de reflexión e intersección, cine y política, no como modo de abordaje metodológico, sino como esferas de saberes que se interpelan necesariamente.

En cuanto a lo formal, los objetivos se presentan de un mayor a un menor grado de generalidad o complejidad.

Por otro lado, resulta imprescindible situar los análisis propuestos en un momento histórico particular. Por ello, apelamos a nociones como “en la Argentina contemporánea” o “en las últimas dos décadas”, etc., para dar cuenta de un doble movimiento: circunscribir la producción de cine a un país y un contexto político y cultural particular, pero sin dejar de lado que este micro proceso está situado en un mediano plazo, sin el cual sería imposible notar las rupturas, continuidades, tensiones y desafíos. Pero fundamentalmente las rupturas, lo novedoso o lo que en conjunto ese momento histórico, político y cultural ha cristalizado para incidir en la habilitación de ciertos temas y en nuevos modos de realización estética, de narrativas fílmicas, que se han tornados significativos.

Como el período escogido es amplio en cuanto a los vaivenes políticos e históricos, las formas narrativas y construcción de las mismas (así como los diversos soportes técnicos y estéticos) también se inscriben entre procesos de retiro del Estado en las políticas públicas en torno a la cultura y de los procesos sociales en general y procesos de recuperación del rol del Estado en éstas y otras políticas.

Es a partir de la recuperación del rol del Estado en la política central en general que la relación se robustece en particular con la denominada industria cinematográfica.

Lo que queremos decir es que el cine argentino, entre 1994-2015 se configuró con rupturas y continuidades (legales, de formación, generacionales, económicas, estructurales, institucionales, culturales) que tienen impacto en las formulaciones estéticas y políticas de las narrativas fílmicas. Y esta caracterización contemporánea amplia y diferenciada conforma un contexto peculiar insoslayable sobre el cual pensar dichas narrativas.



Capítulo 2

~

**Consideraciones
teórico-metodológicas**

Si bien a lo largo de todo el trabajo, se discutirán los conceptos que utilizaremos, las consecuencias de su elección y los sentidos en que los usaremos, en este capítulo focalizaremos el reconocimiento y desarrollo de esos conceptos y nuestras opciones teórico-metodológicas. Recorreremos textos que constituyen la literatura relacionada con el objeto y realizaremos algunas precisiones sobre el criterio de selección del corpus, del período analizado y, nuevamente, de las categorías comprometidas, sus definiciones y usos.

2.1. Estado del arte y/o literatura relacionada

Al momento de reconocer las fuentes en las que abreva este trabajo, constituyó un desafío ver de qué modo organizar y ofrecer un recorrido sobre distintas lecturas que van desde la teoría política, la sociología, la historia del cine, los análisis de las coyunturas históricas en Argentina, las descripciones e interpretaciones sobre una serie de películas y fenómenos alrededor del cine contemporáneo, que, en conjunto, intentaron dar claridad y robustez al escrito.

En consecuencia, están desplegadas a lo largo del trabajo distintas perspectivas teóricas, introducción de diversos autores, el uso e interpretación de categorías y, de modo más implícito, alusiones a y reminiscencias de lecturas de difícil identificación, porque recogen toda formación y recorrido académico, colándose en la escritura y los modos de ver los problemas propuestos.

Como parte de esta organización de lecturas es necesario hacer notar que se podrían reconocer distintos cuerpos de literatura, que nos conectan con los diferentes aspectos problemáticos planteados. Todo un grupo de autores y lecturas que abonan al vínculo entre cine y política, o al cine político, de manera general o global; desde lo filosófico, lo histórico y los análisis de experiencias. También, de modo más particular, en cuanto a qué desarrollos podemos ubicar en las producciones latinoamericanas y argentinas, que precisan más claramente las particularidades del cine y la política.

Allí, reconocemos estudios clásicos como los de Gilles Deleuze, Alain Badiou, Jacques Rancière, André Bazin, Sigfried Kracauer, Jean Luc Nancy y Paul Ricoeur, grandes autores que nos permiten inscribir una lectura e interpretación en cuanto a cómo entender la construcción y los sentidos de la imagen. Al respecto, sucintamente, Deleuze, en sus dos estudios sobre cine,¹ plantea que el cine está circunscripto a puentes, fronteras y tensiones que devienen de su impronta cultural. Además, retoma a otros filósofos para fundar sus conceptos fundamentales, como Bazin o Henri Bergson, de quienes toma la idea de que en el cine hay imágenes-movimientos (en continua variación) como unidades de experiencia. Las imágenes que distingue son: *imagen-acción*, *imagen-percepción* e *imagen-afección*. También sostiene que el tiempo real es quebrado por el tiempo cinematográfico, que hace variar las percepciones y las categorías mentales (por ejemplo con los *travellings* que sirven para comprimir o dilatar el tiempo). Por último, la operación fundamental que cae sobre las imágenes-movimiento es el *montaje*. Tiempo y montaje son grandes dispositivos sobre los cuales pensar las unidades de sentido en las narrativas audiovisuales.² Esta visión recupera al cine como sucesión de imágenes y como narrativa que se arma yuxtaponiendo imágenes y creando un determinado sentido, fundamentalmente a través del montaje. Por otro lado, nos interesa sustancialmente retomar lo que Rancière³ expone a propósito de una derivación de su propuesta en un texto anterior.⁴ El autor plantea que las “prácticas estéticas” son una de las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que “hacen” con respecto a lo que consideramos “lo común”. Así, las prácticas artísticas –que son “maneras de hacer”– intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad y, por lo tanto, lo sensible está en el centro de los dilemas políticos.⁵

Si bien Badiou debate algunos postulados de Deleuze, también es preciso considerar su idea de que lo real en el cine son los films y las operaciones convocadas en algunos filmes. Badiou afirma que un film es una singularidad operatoria, ella misma captada en el proceso masivo de una configuración de arte. Asimismo, agrega que un filme opera *por lo que retira*; por eso es esencial, más que la presencia, el corte, por los efectos del montaje, por el corte del encuadre y la depuración dominada de lo visible. Dice Badiou que “el cine es visitación”. El cine es un arte del pasado perpetuo, el pasado se instituye

¹ Gilles Deleuze. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984 y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1986. A diferencia de la fotografía, el cine tiene el tiempo. Tiempo y espacio, que según como el director lo determina modifica mucho la percepción.

² Recordar que Paul Ricoeur en *Tiempo y narración. T. II* (2008), México, Siglo XXI, dirá que el relato reconfigura la acción en el tiempo, y en el relato histórico o ficticio lo más importante es qué conforma el discurso narrativo, a través del cual el lector semantiza la realidad, más allá de sus soportes o vías (para nuestro caso, el cine).

³ Jacques Rancière. *La división de lo sensible. Estética y política*, Centro de Estudios Visuales de Chile: Señas y Reseñas, Julio de 2009. <http://www.centroestudiosvisuales.cl>

⁴ Jacques Rancière. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1996.

⁵ Aspecto que desarrollamos con más detenimiento en el capítulo 1, ya que hace a los supuestos de trabajo iniciales.

en el pasar.⁶ Se podría denominar “poética del cine” al anudamiento de tres acepciones de la palabra movimiento: movimiento global, movimiento local y movimiento impuro de las artes. Hay una mixtura de ellos que se combinan en un movimiento falso o una triplicidad de falsos movimientos (efectos del “fuera de imagen”, no coincidencia de idea e imagen: la imagen es arrancada de sí para ser restituida como real en el cine, para lo que Badiou brinda ejemplos de secuencias de distintos films). De allí que en la interpretación de los films y las apreciaciones en conjunto que presentamos incorporamos de manera necesaria, y las hacemos visibles, a estas operatorias (montaje, cortes, encuadre, tiempos) no sólo desde un sentido técnico sino mirando fundamentalmente qué y cómo esos films vienen a representar determinado tema. Estas operatorias (también llamados dispositivos o recursos) son vitales a la hora de leer un film, y demuestran que la producción fílmica no consiste sólo en un hecho técnico o estético neutral, sino que además depende de decisiones éticas, políticas e ideológicas.⁷

Para poder pensar la producción cinematográfica en una perspectiva situada, y de allí derivar las peculiaridades propias del período seleccionado (1994-2015), y de lo que éste período puede plantear como novedoso (por ejemplo: nuevas perspectivas de realización o nuevos recursos narrativos) en un denominado *clima de época*, resulta necesario acudir al texto clásico de Siegfried Kracauer.⁸ La hipótesis central de Kracauer es, que en las películas realizadas en Alemania entre 1918 y 1933, pueden visualizarse las “profundas tendencias psicológicas” dominantes en ese país, tendencias que influyeron no sólo en ese período sino también después, en lo que Kracauer denomina la era “posthitleriana”.⁹ Así, Kracauer propone sumar a las explicaciones económicas, sociales y políticas de determinado suceso histórico (en este caso, el nazismo) la consideración de la “historia psicológica” de un pueblo, dimensión a la que puede accederse a través del cine.

Para Kracauer, “las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos”, y esto por dos razones: por un lado, dado el carácter colectivo de la producción cinematográfica, por otro, debido a su recepción masiva, que lleva a suponer que “los films populares satisfacen deseos reales de las masas”.¹⁰ Así, tanto en su producción como en su recepción, una obra cinematográfica estaría determinada por las “tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que corren por debajo de la dimensión consciente”.¹¹ Kracauer aclara que al hablar de “mentalidad colectiva” no se refiere a un carácter nacional fijo, sino a las “tendencias dominantes” en

⁶ “El cine como falso movimiento” (conferencia pronunciada en el Studio des Ursulines el 29 de noviembre de 1993), en Alain Badiou, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Manantial, Buenos Aires, 2005.

⁷ Tal como se desprende de autores ya citados, como Eduardo Grüner o Bill Nichols, entre otros.

⁸ Siegfried Kracauer. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 2011. Allí Kracauer recoge y analiza films que posteriormente fueron clásicos como: *El Dr. Mabuse*; *El Gabinete del Dr. Caligari*, M; *El ángel azul*, realizados durante la República de Weimar, con el objeto de relacionarlos con la sociedad en la que han sido producidos (además registra una cronología de la producción alemana desde 1910 hasta 1941).

⁹ Cfr. Siegfried Kracauer, op. cit, p. 9.

¹⁰ Cfr. Siegfried Kracauer, op. cit, p. 15.

¹¹ Cfr. Siegfried Kracauer, op. cit, p. 14.

un momento determinado de la historia de una nación. La obra de Kracauer, constituye un valioso antecedente del análisis de los films de ficción como objetos significantes, necesariamente ligados a sus condiciones de producción y recepción,¹² por lo tanto, dentro de los movimientos que ocurren en el denominado *contexto de época*. Ciertamente, en el caso argentino, el avance o resurgir del cine, se ha dado ente una época de crisis del modelo neoliberal, que llevó a pensar de modo particular ciertas coyunturas, y una época de revalorización de la política entendida como momento de habilitación de problemáticas puntuales (la revisión del pasado, la discusión sobre los derechos y las identidades, las crisis económicas). En conjunto, el período abarcado por esas dos épocas, generó un clima para que haya *tendencias dominantes o mentalidades*, al modo de decir de Kracauer, que podríamos traducir como nuevas formaciones académicas y *nuevas perspectivas dominantes* de una camada de realizadores.

Por otro lado, queríamos dar cuenta aquí de otro conjunto de textos y lecturas ligadas a la temática que hemos planteado: las formas de mandato en las producciones cinematográficas. En este sentido, recogemos análisis sobre los films desde investigaciones académicas y desde perspectivas críticas. Asimismo, para inscribir las interpretaciones desarrolladas en el trabajo, fue necesario recuperar textos que refieren a los modos en que se desarrolló lo político, el despliegue del Estado, las estrategias públicas, institucionales, teniendo en cuenta el amplio período escogido y las rupturas que se reconocen en él.

Aquí resulta imprescindible aludir a autores y desarrollos teóricos que nos han convocado e interpelado fuertemente, además de ubicarnos en el marco conceptual más fructífero sobre y con el cual pensar. Por un lado, la serie de escritos de Ana Amado¹³ que presenta líneas argumentales, conceptualizaciones y enfoques que nos resultan imprescindibles y profundamente afines a nuestro planteo.

El mismo nos permitió recuperar una serie de interrogantes similares, por el encuadre de su trabajo, preocupaciones y trayecto analítico, a los nuestros: los interrogantes sobre la propia asociación entre cine y política, el uso de diversos géneros, estilos o formatos, los clima de época (los '60, los '80, los '90), las continuidades y rupturas en el período. El *recorrido de épocas y obras* que permite, según la autora, “aludir a las transformaciones de la relación tendida entre el mundo filmado y su referente sociopolítico, histórico y cultural”¹⁴ y la politicidad de los films, más allá de sus estilos y elementos formales y expresivos. Además, el libro de Amado, plantea que hay mutaciones de la política, donde la representación asume dos sentidos: el de delegación de una voluntad y el de construcción discursiva y/o ficcional. Desde esta segunda acepción hay múltiples problemas teóricos, pero el cine se menta como un discurso social privilegiado por su capacidad para atravesar los circuitos representacionales de una época o de una cultura. Amado retoma y cita a Nancy: en cuanto “el *re* del

¹² Cfr. Ximena Trinquell. *La verdad de la ficción: El carácter documental del cine ficcional*. Depto. de cine y TV, Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

¹³ Ana Amado. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires, 2009.

¹⁴ Cfr. Ana Amado, op. cit, 2009, p. 11-12.

término *representación* no es repetitivo, sino *intensivo*,¹⁵ para sugerir que la representación es además una presencia presentada, expuesta, exhibida, destinada a la mirada de alguien. La lógica figurativa del film es construida por dispositivos visuales y narrativos que, más allá de exhibir el mundo, lo exponen en un valor simbólico. Citando a Michel de Certeau, un gesto o un acto simbólico es algo que *significa* más de lo que hace.¹⁶

En el artículo “Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria”,¹⁷ Amado se propone un doble propósito: ensayar una lectura de los discursos y prácticas de familiares de las víctimas de la dictadura militar argentina como relatos políticos y reencontrar esos argumentos en la costura de política y biología que realiza un filme testimonial reciente, *Papá Iván*, de María Inés Roqué. Si bien el análisis se circunscribe a un tipo de relato cinematográfico en particular, son varias las aristas que nos interesan de este texto. En principio, el propio trabajo de Amado es trasndisciplinar, tanto en sus postulados como los autores que recupera. Así, por ejemplo, retoma a Pierre Legendre y a Judith Butler, de quienes Amado rescata las nociones de lo simbólico, el parentesco, la representación y la genealogía, a la que define como “una escena amueblada con las formas de los discursos sociales de la creación y de la procreación a la vez”, con todas sus implicaciones imaginarias y simbólicas.¹⁸ Amado entiende que en los relatos de familiares y víctimas de la última dictadura militar en Argentina, como en la película de Roqué antes citada, se manifiestan actos de insubordinación, rupturas a modo de desafío al mandato, alterando los vínculos en el orden de sucesión, intercambiando lugares, saltando la prescripción legitimada para la secuencia filiar.

Otro gran libro que nos sirvió de horizonte conceptual y estímulo es el compilado por Amado y Nora Domínguez.¹⁹ A partir del estudio de films como *Papa Iván* de Roqué, *Los rubios* de Carri, la obra fotográfica “Arqueología de la ausencia” de Lucila Quieto o el análisis de María Moreno sobre “Carta a mi hija” de Rodolfo Walsh, las autoras transitan densamente por los caminos del vínculo con la autoridad, la voz del padre, la ley, la herencia, los desacuerdos y la desobediencia, el duelo. Si bien los temas vinculantes son afines a las herencias de la dictadura y sus experiencias traumáticas y la selección precisa las voces de hijas o padres respecto de las ausencia y los duelos, es posible -y nos resulta sumamente valioso- recuperar las precisiones categoriales, descripciones y análisis para pensar más ampliamente o en otros contextos las formas de los mandatos. Sin pretender emular el trabajo de Amado, encontramos muchas afinidades entre ciertas preguntas y búsquedas que la autora vierte en este y otros trabajos (como ya señaláramos con *La imagen justa*), y nuestros propios interrogantes.

¹⁵ Cfr. Jean Luc Nancy. “La representación prohibida.” Amorrortu, Buenos Aires, 2005. En Ana Amado, op. cit, 2009, p. 49.

¹⁶ Cfr. Ana Amado, op. cit, 2009, p. 44.

¹⁷ Ana Amado. “Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, Núm. 202, Enero-Marzo 2003, pp. 137-153.

¹⁸ Cfr. Ana Amado, op. cit, 2003, p. 36.

¹⁹ Ana Amado y Nora Domínguez (Comp.) *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

Lazos de familia constituye para las autoras una preocupación teórico-política que se corresponde con una constatación: aunque en apariencia anacrónicos, los relatos familiares-sociales, y también representacionales, parecen contener, paradójicamente, las coordenadas que exhiben lo social y cultural desde sus fisuras, e incluso revelar en su enunciado el *germen de la resistencia* o los dilemas de un cambio.

Resultan significativos dos capítulos del libro: “Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción” y en la sección Legados, “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”. En la primera, Amado y Domínguez refieren a que la ligadura de los afectos se hace institución, por un conjunto de determinaciones psíquicas, simbólicas, sociales, culturales y políticas.

La palabra *lazo* apunta a varios significados. El de ligadura, unión, que es el más común; el de trampa y fraude, que es el menos usado; por último, el de vínculo, cuya declinación en plural es la más frecuente (lazos):

Al subrayar lo familiar desde los *lazos* intentamos poner en evidencia el doble mecanismo de enlace y separación, de atadura y corte, de identidad y diferencia que funda lo familiar en tanto proceso y a partir del cual se puede leer el orden político, social y cultural de la Argentina contemporánea.²⁰

Sin dudas, algo muy similar ocurre cuando nos preguntamos sobre las identidades, los derechos y las formas de mandatos. Hay un entrecruzamiento de saberes que tenemos que considerar con la pertinencia que merecen aunque sin tener la pretensión de una totalidad omnipotente, inabarcable en el estudio, dada la complejidad disciplinar que cada uno tiene. *Lazos de familia* se presenta como el resultado de una preocupación teórico política, y allí la familia aparece como metáfora, ficción o consigna política de inteligibilidad cultural del presente nacional.

En menor medida, tomamos el artículo²¹ que anticipa las entrevistas a Leonardo Favio y Fernando Solanas realizadas el 29 de abril de 1973 en el suplemento cultural del diario *La Opinión* dirigido por Juan Gelman. Asociar hoy los términos “cine” y “política” es riesgoso, dada la devaluación de la política y la posibilidad o no de dar este tipo de nombre a las películas. El “cine político” como tal tuvo su máxima expresión de sentido en la cultura de los ‘60-‘70.

Nuevamente en la línea que nuestro trabajo propuso, Viviana Rangil nos acercó a una serie de artículos²² que incluye ensayos que describen la militancia política a través de la cámara que se había concebido en los años ‘60 (alrededor de Octavio Getino, Fernando Birri, Fernando Solanas y Tomás Gutiérrez Alea) y su re-actualización, puntualizando las continuidades y diferencias entre sus postulados y los del denominado “nuevo cine latinoamericano” en los ‘90.

²⁰ Cfr. Ana Amado, op. cit., 2003, 14.

²¹ Ana Amado. “Las políticas del cine político” en *Pensamiento de los Confinés*, N° 18, Buenos Aires, junio de 2006.

²² Viviana Rangil (editora), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2007.

El interés nuclear del libro de Rangil es similar al planteado en esta tesis, ya que la autora sostiene que lo que motiva esta serie de ensayos es que “se trata de investigar qué relación existe entre el cine como arte y la política como fuerza movilizadora de lo social y cómo se expresa esa relación en el cine argentino contemporáneo”.²³

Rangil entiende que se puede hablar de películas que constituyen el *cine nacional* porque miran hacia adentro y se inscriben en una identidad política, económica, cultural argentina y sensible a “lo latinoamericano”. Reúne una serie de artículos, dentro de los cuales interesa el de Laia Quílez Esteve,²⁴ quien postula que el cine concebido al modo de *Papá Iván* o *Los rubios* se transforma en una herramienta para la reflexión de lo personal y lo público (aunque no necesariamente se traduce en una verdad única y reconocible). También el de Hernán Feldman, “La f(r)actura de la imagen: crisis y comunidad en el último nuevo cine argentino”, que toma como punto de partida para el análisis tres películas: *Un oso rojo* de Adrián Caetano, *Herencia* de Paula Hernández, y *Bar El Chino* de Daniel Burak, en las cuales el vocabulario está marcado por palabras como “fragmentación”, “colapso”, “desintegración”, “derrumbe” (en el contexto de la crisis del 2001). Pero advierte que además se permite otra toma de conciencia y dar lugar a formas de sociabilidad y de gestión de la política, novedosas y creativas.

Nos interesa el punto de vista que tiene Rangil en cuanto a rescatar a directoras/realizadoras. Rangil afirma que María Luisa Bemberg ocupa un lugar de privilegio tanto en su posición de mujer cineasta como en la construcción de una memoria, una historia y una identidad que tiene en cuenta lo social y lo personal. De la misma manera se constituyen los discursos posfeministas y posmodernos de directoras como Solomonoff, Hernández o Carri (realizadoras que escogemos en sus películas y análisis).

Por último, resalta que lo valioso es poder tomar a la cinematografía como texto²⁵ que nos permite hablar de una multiplicidad de conceptos valorados en los artículos del libro: conceptos como historia y memoria, agencia y resistencia, localismo y globalización, cultura e identidad, significación e interpretación, religión y feminismo forman parte de un discurso académico, político, social, económico y cultural que no puede aglutinarse en una sola disciplina.

Para pensar la dimensión política en los estudios sobre el cine fue inestimable recorrer el trabajo de Susana Sel²⁶ que, desde una lectura sociológica e histórica, inscribe la experiencia del cine a lo largo del Siglo XX. Encuentra que desde las primeras décadas del Siglo XX hay diferencias de enfoques, por ejemplo entre quienes encuentran al montaje como el elemento dinámico, que permite la realización fílmica como Eisenstein, que afirma: la “necesidad de la exposición coordinada y sucesiva del tema, el contenido, la trama, la acción, el movimiento, dentro de la serie fílmica y su acción dramática como

²³ Cfr. Viviana Rangil, op. cit., p. 11.

²⁴ Laia Quílez Esteve. “Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: un caso paradigmático”, en Viviana Rangil, op. cit., pp. 71-85.

²⁵ En la línea de autores como Deleuze, que señalamos al comienzo de este capítulo.

²⁶ Susana Sel (Comp.). *Cine y fotografía como intervención política*, Prometeo, Buenos Aires, 2007.

un todo”,²⁷ y teóricos como Bazin, quien, según Sel, encuentra en el discurso fílmico la posibilidad de transparencia y representación realista del mundo. Esta autora rescata algo que vamos a poner en consideración en el capítulo siguiente: el reconocimiento de la idea de los documentales sociales desde las décadas del ’20 - ’30, desde la figura de John Grierson que atribuía al cine un movimiento y una fuerza popular que antes tenían las iglesias y las escuelas. La noción de la *politización del documental* (con Grierson, Paul Rotha, Dziga Vertov o Jean Vigo) que la autora describe, son fundamentales en la motivación de nuestro análisis.

Nuestro trabajo está inscripto en un periodo de tránsito, quiebres y cambios, donde se desarrolla la idea del Nuevo Cine Argentino (NCA). Hay innumerable literatura al respecto, entre la que destacamos textos muy importantes. El artículo de Kathryn Lehman,²⁸ caracteriza primero en sintonía con los argumentos de Dodaro, González, Zylberman y otros al NCA. Luego recupera, en el contexto de la crisis de 2001, de qué modo la cinematografía nacional está especialmente capacitada para registrar la inmediatez del drama de estas nuevas formas de organización social: asambleas populares, escraches, cartoneros, fábricas tomadas o recuperadas en ese contexto. Destaca que, frente a la tarea un tanto improvisada de los inicios, los documentales hacia 2004 son de otra calidad y circulación, e indica cierta similitud o continuidad con la tradición cinematográfica iniciada en los años 60: los nuevos documentales recuperan a Birri, recrean parte del postulado del cine social, y, en ese sentido, entienden, como planteaba Birri, que los documentales deben “ponerse frente a la realidad y documentar el subdesarrollo [ya que] El cine que se haga cómplice del subdesarrollo es subcine”.

Dentro de una serie de libros que destacamos y que trabajan sustancialmente el registro del cine documental, recuperamos el de Javier Campo y Christian Dodaro.²⁹ En su introducción los autores afirman que hay distintos dispositivos sociales o formas de intervenir en las disputas por la memoria y los derechos, dentro de los que está el lenguaje cinematográfico, además del teatro, literatura y artes plásticas. El libro reúne un conjunto de trabajos en los que se destacan las investigaciones sobre el cine de intervención política, la visibilización de los derechos humanos, y el rol del cine documental (Ana Laura Lusnich, Javier Campo, Gabriela Bustos). El enfoque que presenta nos orienta en ciertos supuestos de nuestro trabajo. Por ejemplo al plantear que “nos hallamos ante el desafío de pensar las maneras en las que ciertos textos fílmicos se invisten de la capacidad de interpelar políticamente a los sujetos en ciertos contextos históricos, políticos y culturales”.³⁰ Mirar entonces las narrativas audiovisuales en su capacidad de producción de politicidad, cuándo, dónde

²⁷ Cfr. Sergei Eisenstein. *El sentido del cine*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1977. Citado por Susana Sel en “La dimensión política en los estudios sobre cine”, pp. 13.

²⁸ Kathryn Lehman, “La crisis argentina y los medios de comunicación: estrategias para hacer del espectador un testigo”. En Viviana Rangil, op. cit., pp. 23-40.

²⁹ Javier Campo y Christian Dodaro (Comp.). *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Ediciones del movimiento, Buenos Aires, 2007.

³⁰ Cfr. Campo y Dodaro, op. cit, 2007, 14.

y para quién es que se produce esa politización. En particular, los autores señalan al cine documental como el que puede cumplir un rol fundamental en el diálogo y la disputa del sentido. Aunque advierten que hay que tener la precaución de que el documental puede ser funcional a la razón moderna, acompañar la obsesión de documentar, explicar, cartografiar, dominar al otro, capturar su tiempo, su espacio, su imagen.

Otro aspecto que nos resultó útil como guía es el de comprender que el cine constituye un relato con un sentido, en donde es preciso desentrañar cómo se organizan las fuerzas al interior del campo de desarrollo de lo estético y lo político en general: ambos campos o escenarios se constituyen a modo de *batallas de sentido*, o batallas por la palabra, lo que implica necesariamente campos o escenarios de disputa y conflicto.

Otro texto de Dodaro,³¹ nos proporciona (junto al de Aprea, Babino y Zylberman) los elementos centrales para caracterizar el período, las realizaciones y políticas de Estado. En el contexto del modelo neoliberal se hacen visibles cambios a partir de narraciones denominadas “realistas” como *Mundo Grúa*, *Pizza, birra, faso*, *El bonaerense* o *Bolivia*, y aparecen conflictos hasta ahora vedados en el espacio audiovisual. Contemporáneamente surgieron producciones de militantes audiovisuales (*Cine insurgente*, *Alavío*, etc.) que recuperaron prácticas de cine militante de las décadas de 1960-1970.

El autor afirma igualmente que las películas dentro del marco del NCA no hubieran sido exitosas sólo desde las astucias técnicas, sino por el necesario paso e influencia de las escuelas de cine, su capacidad institucional para obtener recursos y saberes y un nuevo marco legal.³² La legitimidad del NCA, entonces, se vio fortalecida también por el *círculo de festivales* por los que pasaban frecuentemente los directores nuevos para tener una cuota de pantalla mayor, sumado al respaldo simbólico de la crítica especializada como la proveniente de revistas como *El amante* (1991), *Film* (1993), *Haciendo cine* (1995), *El cinéfilo* (1997), *La mirada cautiva* (1998) y *Kilómetro 11* (2000).

La demanda de nuevos temas y de nuevas formas de narrarlos que produjo el nuevo cine argentino en los 90, fue recuperada por los realizadores documentales militantes, desde una posición favorable a la producción, distribución y exhibición. Experiencias como *Trelew* (Arruti, 2004) o *Fasinpat* (Incalcaterra, 2004) utilizan la doble estrategia de exhibir sus producciones en circuitos alternativos y al mismo tiempo hacerlas circular en salas comerciales. Estos colectivos de cine militante contribuyeron a la creación de nuevos marcos de valoración y legitimación. Siempre desde la visión del documental, recuperar el conflicto, repolitizar la experiencia cotidiana, narrar a otro, darle voz y cuerpo sin apropiarse de él ni reconstruirlo según los deseos del autor (*Laburantes*, 2004; *Diablo, familia y propiedad*, 1999). Para los realizadores *militantes* todas estas opciones estéticas se subordinan a un objetivo: contar una historia.

³¹ Christian Dodaro. “Encuadres de la política en el audiovisual de los 90”. En Campo y Dodaro, op. cit., pp. 89-100.

³² Nos referimos a la ley de cine del '94 y respecto de las escuelas de cine, en 1991 existían 19 escuelas de cine en Capital Federal y el conurbano bonaerense (se destaca la creación de la Fundación Universidad del Cine (FUC) dirigida por Manuel Antín). De modo que se formalizan conocimientos hasta ahora que eran saberes de oficio y el surgimiento de una nueva crítica.

El texto de Ana María Carega,³³ plantea la necesidad de dar cuenta de lo aberrante, de lo indecible, desde historias contadas por protagonistas directos para la construcción y reconstrucción de la memoria, frente a las secuelas del terrorismo de Estado y el modelo de genocidio, destrucción en el plano cultural, económico, social y educativo. Necesidad de regenerar los lazos sociales desarticulados, de recomponer esos planos erosionados. Carega destaca la ampliación actual del campo audiovisual, su desarrollo y potencialidades, así como los espacios como el Instituto Espacio para la Memoria para vehiculizar instancias colectivas de actores políticos y sociales, de protagonistas directos y lugares donde puedan contar sus historias.³⁴

De un modo algo lateral, pero también convocante para el tema propuesto, el capítulo de Blanca Bazzano,³⁵ nos resultó muy interesante. Para realizar este análisis, la autora toma tres cuentos: “La intrusa”, “El indigno” y “El evangelio según San Marcos” de *El informe de Brodie*. Más allá de cada análisis en particular, nos interesa destacar algunas nociones que sirven para trasladar a la interpretación propuesta, como la *inquietud angustiosa que encierra la muerte, la tragedia*, respecto de los objetos de deseo, disputados o rivalizados. O la idea de que “los hombres precisan héroes” que les servirán como modelos ilusorios a los que tratarán de identificarse o como modelos para traicionar. Como se verá, en los mandatos -entendidos como herencia y como deseo- es recurrente esta idea de cercanía y huida, de obediencia y rechazo, como también aquella figura del maestro, que lega (y en el legado hay tradición, traducción y traición). Todos estos aspectos: obediencia, rechazo, legado, traducción, se ponen en juego.³⁶

Un libro que resulta fundamental por cómo sitúa el recorrido del cine argentino en relación con las políticas estatales es el de Gustavo Aprea.³⁷ El texto pone de relieve cómo la cinematografía argentina, desde 1983 en adelante, constituye experiencias estéticas de diverso modo así como el papel del Estado y las políticas implementadas hacia estas experiencias.

Así, Aprea indica que, en veinticinco años de democracia, el cine actuó como constructor y destructor de identidades, como defensor del sistema democrático y como crítico de la sociedad. Se constituyó como espacio polémico. Adquirió una dimensión política: “más

³³ Ana María Carega. “Cuando la imagen se hace derecho”. En Dodaro y Campo, op. cit., pp. 249-257.

³⁴ Para profundizar sobre este punto, repasar María José Moore y Paula Wolkowicz (eds.). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Librería, Bs. As., 2007; Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (eds.). *Disrupción y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*, Ed. Biblos, Bs. As., 2011 y Emilio Bernini. “El documental político argentino. Una lectura”, en Sartora, Josefina y Rival, Silvina (eds.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Librería, Buenos Aires, 2007.

³⁵ Blanca Bazzano, “Imágenes y mandatos en tres cuentos de Borges desde una perspectiva psicoanalítica, en Olga Steimberg de Kaplan, (Comp.). *El mundo de la imagen en la cultural actual*, 1999, Tucumán, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Programa CIUNT – PICT 0367 “Transformaciones del mundo contemporáneo”. Serie 2, pp. 129-145.

³⁶ En el análisis del cuento anteriormente citado, “El indigno”, está la idea de disputa por el lugar del padre-ley: para confrontar con el padre, o hacer aparecer a Otro (que no sea el padre), es preciso hacer desaparecer al héroe.

³⁷ Gustavo Aprea. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Biblioteca Nacional, 2008.

allá de esta persistencia, las relaciones entre el cine y la política fueron cambiantes y en algunos casos contradictorias”.³⁸ Además, Aprea aclara que el libro no intenta narrar una historia del cine argentino, acotada en un tiempo histórico, señalando aciertos y errores, en consonancia a lo que rescatamos en la justificación de la periodización escogida para nuestro trabajo. Resulta ilustrativo destacar que el autor reconoce tres momentos diferentes, desde 1983, en la cinematografía argentina, ya que esa periodización nos sirve para ubicarnos y pensar nuestro problema de indagación en el tercer momento: el del NCA.³⁹ El interés del trabajo de Aprea radica en su modo de hacernos entender las diferencias de los periodos y en su capacidad para detectar las líneas de continuidad entre ellos. La relación entre el cine y la política en cada uno de estos periodos puede ser descrita por varios elementos: el modo en que el Estado interviene y define los proyectos para la producción mediática, la modalidad de utilización del lenguaje cinematográfico hegemónica en el cine en cada momento, la identificación de los temas que realizadores y público consideran significativos.⁴⁰

En el apartado “El cine, los medios y las políticas del Estado” analiza la forma en que el Estado regula, controla, apoya y difunde la producción cinematográfica, estableciendo políticas, prioridades e interlocutores. Entiende que la política oficial no fue uniforme en los 25 años, debido a distintos factores que enumera.⁴¹

En otro apartado, “Las Políticas Estéticas”, el autor destaca que un aspecto central para comprender las transformaciones en las relaciones entre la política y el cine durante los últimos 25 años son los modos que el lenguaje cinematográfico adopta para constituirse como discurso. En este sentido, no existe una sola estética cinematográfica y no todas las propuestas tienen el mismo peso dentro de los lenguajes audiovisuales: hay formas dominantes o quebradas donde los realizadores se inscriben. A partir de una mirada de conjunto se distinguen diferentes tendencias que coexisten de manera conflictiva. A partir de la década de 1990 una serie de hitos marcó la aparición de una estética diferente, el auge de producciones alternativas, y una nueva generación de directores, técnicos y actores. Junto con el reconocimiento crítico y propuestas estéticas novedosas hay un nuevo tipo de mirada que los nuevos directores generaban sobre la sociedad argentina: en la forma de relato, los estilos de actuación, cotidianeidad de los personajes, miradas fragmentadas, incompletas, etc.

Más allá de la importancia política y estética del modelo establecido por el denominado NCA, el conjunto de la producción cinematográfica contemporánea mantiene re-

³⁸ Cfr. Gustavo Aprea, op. cit, p. 19.

³⁹ Los tres momentos desde 1983 serían: 1) El primero en coincidencia con la recuperación de la democracia. 2) Entre la segunda mitad de los ochenta y finales de los noventa se prolongó una crisis grave. 3) Pese a la conmoción económica aparece lo que se denominó Nuevo Cine Argentino con un nuevo resurgimiento.

⁴⁰ Cfr. Gustavo Aprea, op. cit, p. 12.

⁴¹ En 1994 se produce un cambio fundamental en lo legal, se crea la ley 24.337 por la cual en INC es reemplazado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y se facilitó el Fondo de Fomento Cinematográfico (pres-tamos y subvenciones para películas, establecer asociaciones financieras con productores y otorgar premios).

laciones complejas entre sí, y en muchos casos los límites entre las distintas propuestas estéticas no resultan tan claros.⁴²

Dentro de este conjunto amplio pueden señalarse tres grandes vías: las biografías y relatos a partir de fragmentos de la vida cotidiana, la reconstrucción de acontecimientos particulares de la historia argentina y la discusión alrededor de la memoria del pasado reciente de diferente modo (*Garage Olimpo*, 76-83-03, *Vidas privadas*, *Hermanas*, *Crónica de una fuga*, *La vida por Perón*). Más allá de las variedades de estilo, temas, ampliación de posiciones estéticas y vuelta al cine militante, hay un elemento que une estas tendencias: la *búsqueda de una descripción crítica* de un mundo en transformación.

Así como en el cine ficcional adquiere rasgos de documental, dentro de los documentales se recuperan rasgos de la ficción: dramatizaciones, reconstrucciones, citas de fragmentos de films ficcionales, así la tendencia a la *hibridación* se hace más visible, así como la subjetividad de los realizadores.

En cuanto a las consideraciones más generales, Aprea destaca que el cine es uno de los ámbitos en los que nuestra sociedad reflexiona sobre sus posibilidades de acción y transformación, construye memorias colectivas y consolida identidades. Hay que considerar la tensión que existe entre películas que hablan sobre política y otras que asumen explícitamente una palabra política.

Por último, en general respecto del cine documental, retomamos autores clásicos como Nichols, Ferro, Sorlin, Comolli, Breschand. Podemos afirmar que el cine documental conforma una trama textual y visual que aspira a tener una referencia más bien directa respecto del denominado *mundo histórico*, de producir una impresión de *realidad* genuinamente pretendida, y en él se producen, dirá Grüner, *vínculos conflictivos* entre el lenguaje, los textos, los discursos, la cultura.

A su vez, Nichols indica que los documentales son parte de los discursos donde se representan “placer y poder, ideología y utopías, sujetos y subjetividades”,⁴³ por lo que el juego de esa “*realidad*”, las modalidades de representación, etc., exigen una lectura crítica. Dirá Breschand: “interrogar al cine partiendo de su faceta documental significa interrogarse sobre el estatuto de la realidad frente a la cámara, o la relación entre el filme y la realidad”.⁴⁴

Siguiendo a Ferro, en general ningún lenguaje cinematográfico es inconsciente y neutral ideológicamente. El movimiento de cámara, los planos, la banda sonora y los efectos de montaje son algunos de los procedimientos que dentro de los estilos pueden revelar aspectos ideológicos y sociales del cineasta.⁴⁵

En el caso de Pablo Piedras,⁴⁶ primero ubica la tradición documental en Argentina en un espacio temporal amplio, reconociendo tres momentos: 1) el de finales de Siglo XIX

⁴² Cfr. Gustavo Aprea, op. cit, p. 40.

⁴³ Cfr. Bill Nicholls. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona, 1997, p. 39.

⁴⁴ Cfr. Jean Breschand. *El documental. La otra cara del cine*. Paidós, Barcelona, 2004, p. 5.

⁴⁵ Cfr. Marc Ferro. *Historia contemporánea y cine*. Editorial Ariel, Barcelona, 1995, p. 18.

⁴⁶ Cfr. Pablo Piedras. *El cine documental en primera persona*. Paidós, Buenos Aires, 2014, pp. 21-31.

y primeras décadas del Siglo XX, con las primeras manifestaciones y los documentales institucionales, 2) el momento de mediados de la década del 50 y década del '60, y el nuevo cine latinoamericano, 3) el cine representado por la vuelta a la democracia, con rasgos testimoniales e institucionales y el de fines de la década del '90 (NCA). Piedras, en su interés por precisar el desarrollo del cine documental de este último momento, señala que el año 2000 fue una bisagra, con la película *Papa Iván*, ya que inaugura una nueva forma de representar, para nuevas identidades, basada en tres ideas centrales: a) la inscripción de la primera persona en la narración, b) la subjetivación del discurso documental, c) la incorporación de las innovaciones tecnológicas, que posibilitan tanto la masificación como los ejercicios más experimentales y solitarios de realización.

2.2. Consideraciones metodológicas

Tomamos como perspectiva principal de investigación la que involucra técnicas cualitativas, ya que resulta pertinente al tema de análisis. El cine puede concebirse como trama textual y visual, en donde confluyen vínculos conflictivos de distintos discursos: políticos, estéticos y éticos. Los films, en su conjunto y en sus particularidades, funcionan como narrativas audiovisuales o discursos fílmicos que producen sentidos simbólicos y socialmente contruidos, y cuyo abordaje exige situarse en esa complejidad discursiva y avanzar comprensivamente para poner en evidencia los sentidos involucrados en los films, tanto en su singularidad como en las cualidades y características que configura el conjunto fílmico (las veinte películas seleccionadas).

Además, debemos advertir sobre el encuadre del análisis respecto del período en estudio, por eso es preciso considerar los elementos que permiten dicho análisis teniendo en cuenta el impacto que las políticas estatales tuvieron en las obras, sus significados y los temas y problemas que se fueron habilitando (o no) entre 1994 y 2015. En este sentido, ya hemos hecho mención a la incidencia del denominado NCA. Dentro del período del NCA, se estudian los cambios en las políticas culturales y en general estatales, y los debates que emergen en dos campos: el del propio cine, discutiendo nuevas formas narrativas, el documentalismo, el cine militante, una nueva generación de directores, etc., y el de la política: el papel del Estado (en la tensión neoliberalismo-postneoliberalismo), las demandas ciudadanas, el debate sobre los derechos, la legislación de estas preocupaciones, la visibilización de otras.

De modo que es necesario advertir que no se pone en juego sólo el análisis de películas, sino otros tipos de estudios y/o abordajes que comprenden la noción y función del cine como tal, en sus estilos o géneros, y un análisis político, podríamos decir, más general, pero es más preciso decir un análisis necesario, ya que estos “objetos” no circulan en el vacío.

La fuente primaria de estudio debían ser las películas, en su particularidad y en su conjunto, dentro de esa línea temporal de cambios y continuidades, y en un análisis cualitativo e interpretativo, y tomamos como fuentes secundarias las críticas y reportajes realizados

en torno a las mismas en tanto estudios sobre cine y política inscriptos en una mirada del tiempo político contemporáneo, y decidimos no introducir entrevistas a directores/as.

Con mayor precisión, lo temporal y espacial se circunscribe a Argentina entre 1994-2015. La importancia de analizar períodos está en estricta consonancia con debates autorizados o emergentes (hemos mencionado los films de memoria, los films de urgencia) y temas recurrentes que se pueden profundizar (como la escritura biográfica y su relación con el mundo, las memorias individuales y las memorias colectivas, la amistad política, la extranjería –de sí, de la historia, de los deberes, del espacio–).⁴⁷

También fue de gran estímulo los estudios realizados en torno a los derechos en el debate de la Argentina contemporánea, desde lo teórico-conceptual hasta las variaciones concretas que ocurrieron, el reconocimiento de los actores políticos movilizados (organizaciones de base, sociales, asociaciones civiles, Estado) y cómo este tema de los derechos fue algo recurrente en el cine argentino de las últimas décadas.

En cuanto al abordaje de los films, para el punto de partida resultó necesario inscribir o encuadrar el análisis de los films. En este sentido tomamos principalmente en consideración los trabajos de Lauro Zavala sobre *tradiciones metodológicas*, de Ramón Carmona sobre el uso del *comentario* en el texto filmico, de Ferro sobre *conjuntos filmicos* y de Nichols sobre las *modalidades de representación* del documental.

Zavala⁴⁸ reconoce la existencia de, al menos, cinco grandes tendencias de análisis cinematográfico, como una práctica profesional que se empezó a sistematizar en la década de 1960 con la creación de los primeros programas de posgrado en Francia y Estados Unidos. A estas tendencias o tradiciones las llamó ‘escuela rusa’, ‘escuela continental’, ‘escuela anglosajona’, ‘escuela alemana’ y ‘escuela mediterránea’.

Las mismas *tradiciones académicas* en el análisis se presentan como un “mapa para cartografiar ciertas tendencias generales”, eso quiere decir que en las distintas películas podemos encontrar marcas de una u otra tradición, pero que no dejan de ser tendencias generales. De allí que para los propósitos de nuestro trabajo reconocemos con mayor fuerza la presencia de las perspectivas o tradiciones de la escuela continental y en menor medida de la escuela mediterránea. La primera está determinada por los analistas franceses, la narratología y el estructuralismo, con una influencia filosófica y una impronta lacaniana, que se estructura a partir de los trabajos de André Bazin, Gilles Deleuze, Pierre Sorlin, Jean Aumont y Christian Metz. Esta escuela ha tenido una gran presencia en Latinoamérica. Un concepto central es el *découpage*, es decir, el registro preciso de la partición en planos, encuadres y componentes sonoros en el interior de una secuencia o una película completa para una mejor observación, como paso previo a la interpretación

⁴⁷ El periodo se fundamenta en el punto posterior de este capítulo, y también se desarrollarán los temas mencionados: relación de lo biográfico con lo colectivo, las escrituras del yo, la enajenación, la extranjería, la identidad y la identificación.

⁴⁸ Lauro Zavala. “Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico”, en *La Colmena* 74, abril-junio 2012, pp. 9-16.

textual de un filme, herencia indispensable para el análisis formalista de las secuencias.⁴⁹ La segunda fue desarrollada especialmente en Italia y España, y su aporte central es la integración de diversas tradiciones y la tendencia al método comparativo. Tomamos de uno de sus exponentes, Carmona,⁵⁰ para el análisis interpretativo, la noción de *comentario*, que se liga al sentido y significado que podemos recobrar de una secuencia (unidad de sentido), de los componentes sonoros, de los planos, de los encuadres, etc., en fin, de los elementos presentes en el lenguaje y la narrativa audiovisual. El autor define al *comentario textual filmico* como “el conjunto de operaciones realizadas sobre un objeto ‘film’ con el fin de describir su modo de funcionamiento estructural y el significado que sirve de base para su articulación como tal objeto y proponer una dirección determinada de sentido”.⁵¹ El comentario *valora*, no se limita describir. Por ello, aunque el film sea un objeto determinado no se lo considera cerrado desde la perspectiva de sentido.

No se trata de descubrir qué quiso o no quiso decir alguien detrás de la cámara, tampoco si la situación destacada es primordial o secundaria, sino de “entablar un diálogo con un texto y hacerlo hablar como resultado de nuestra interpelación. El sentido no está inscripto en el texto sino que ha de ser producido como resultado”.⁵²

El comentario implica el análisis como camino previo e implica un trabajo interpretativo, pero no se reduce a ellos, ya que construye algo que antes no existía. Por tanto hay un comentario intrínseco del film posible y además un universo referencial que es el componente socio-histórico.

Siguiendo a Nichols, en particular los documentales pueden analizarse a partir de distintas modalidades de representación, entendidas como formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. Cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto (encuadre, planos, ángulo de toma, luz, movimientos de cámara, componentes sonoros, articulaciones, textos, intertextos, objetos, entrevista). Las modalidades de representación que reconoce el autor son: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.⁵³ Si bien cada una de ellas ha tenido predominio en regiones o países determinados y pueden referirse a periodos concretos, estas pueden combinarse y alterarse al interior de películas determinadas, yuxtaponiendo rasgos de una y otra.⁵⁴

⁴⁹ En el cine se utiliza al *découpage* como un dispositivo de análisis, derivado de la acepción francesa general *découper*=trozar. Cfr. Eduardo Russo. “Diccionario de cine”, *El Amante Cine*, Paidós, Buenos Aires, 1998, pp. 7.

⁵⁰ Ramón Carmona. *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra, 1991.

⁵¹ Cfr. Ramón Carmona, op. cit, p. 45.

⁵² Cfr. Ramón Carmona, op. cit, p. 46.

⁵³ Si bien el propio en versiones del propio Nichols podemos distinguir las modalidades de representación en modo: expositivo, poético, observacional, participativo, reflexivo y performativo, tal como señala en su texto Piedras.

⁵⁴ Recordar que el tiempo y montaje son dispositivos fundamentales para pensar el cine (ya lo hemos señalado en Deleuze y en relecturas, como la de Solomonoff).

2.3. Criterio y selección del corpus

2.3.1. Universo y unidad de análisis

El universo de estudio es el entrecruzamiento entre cine y política, circunscripto a las producciones argentinas dentro del período 1994-2015. Este universo es un campo amplio de análisis sobre el que se opera una selección en torno a las formas de mandato y los supuestos de trabajo planteados.

Las unidades de análisis están constituidas por la serie de películas en lo que denominamos “conjunto fílmico” (siguiendo a Ferro). El conjunto fílmico deriva de una muestra intencionada que recoge la relación nodal de partida: cine y política, en base a criterios de periodización y relevancia de la temática propuesta (o sea, ligada a cómo se construyen las formas del mandato, en tanto legado, deber, deseo, huida). Tomando la distinción clásica de géneros fílmicos, estos debates y constataciones se realizan sobre producciones tanto de ficción como documental, que incluyen narrativas que ligan significativamente el corte categorial y temático antedicho, apelando a distintos recursos estéticos, éticos, políticos e ideológicos.⁵⁵

Tomando en consideración los aportes de algunos de los autores que ya hemos nombrado (como Piedras, Aprea, Molfetta o Dodaro), y creamos una tipología particular, que nos permite identificar y agrupar -dentro de la heterogeneidad del NCA- distintos tipos de films, como característicos del período analizado como: *films de memoria, films performativos o subjetivos y films de urgencia*. Además cabe notar el avance de las directoras/realizadoras en el período, que ha sido muy extenso y productivo y se nota en la resignificación de los discursos. De modo que podemos encontrar como rasgos: a) el pasaje de la lógica de la persuasión a la lógica de la incertidumbre; b) cuestionamientos a los estatutos de referencialidad, de lo real y sus contornos; c) uso de estrategias y dispositivos propios de la realización con modalidades performativas, reflexivas y poéticas.⁵⁶

En el *conjunto fílmico* seleccionado, las formas del mandato se conforman a partir de sus rasgos tensionales, entre el deber y el deseo, y en sus cualidades históricas, sociales y familiares. Como ya hemos anticipado, hay un mundo polémico donde se despliegan estas formas, conjuntamente con la/s identidad/es que se encuentran interpeladas. En conjunto nos permiten acercarnos a aquellos aspectos que hacen a la política y subjetividad.

2.3.2. Criterios de selección

Respecto de qué corpus seleccionar y analizar, hemos señalado en el apartado anterior, que nuestra investigación involucra técnicas cualitativas, y pensamos los discursos fílmicos como polémicos, como escenarios de batallas de sentido, y trazamos un recorrido de lectura desde cómo se configuran las formas de mandato. Considerando como universo

⁵⁵ Más allá de los debates sobre las fronteras entre ficción y documental, que desarrollaremos en el capítulo 3.

⁵⁶ Dichas modalidades son diferentes, pero en tanto organizadores de los recursos técnicos, estilísticos, ideológicos y políticos pueden encontrarse mezclados o articulados con predominancia de alguno de ellos.

de análisis el entrecruzamiento entre cine y política, circunscripto a las producciones argentinas dentro del período 1994-2015, la unidad de análisis con la que trabajaremos está constituida por una serie de películas que se estrechan en lo que denominamos “conjunto fílmico”. El conjunto fílmico deriva de una muestra intencionada que recoge la relación cine y política, en base a criterios de periodización y relevancia de la temática propuesta: cómo se construyen perspectivas que contemplan las formas de los mandatos (en tanto legado, deuda, deber, deseo, huida).

El conjunto fílmico está compuesto por una serie de veinte películas, divididas en diez ficciones y diez documentales. Las ficciones seleccionadas son las siguientes: 1) *Pizza, birra, faso*, de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano (1997); 2) *Potestad*, de Luis César D'Angiolillo (2001); 3) *Herencia*, de Paula Hernández (2001); 4) *Tan de repente*, de Diego Lerman (2002); 5) *Bar El Chino*, de Daniel Burak (2003); 6) *El abrazo partido*, de Daniel Burman (2004); 7) *Hermanas*, de Julia Solomonoff (2005); 8) *XXY*, Lucía Puenzo (2007); 9) *Rompecabezas*, de Natalia Smirnoff (2010); 10) *Infancia clandestina*, de Benjamín Ávila (2011).

Las películas documentales (o con estilo documental) son: 1) *H.I.J.O.S., el alma en dos*, de Carmen Guarini (2002); 2) *Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)*, de Vanesa Ragone (2002); 3) *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, de Sergio Wolf (2003); 4) *Los rubios*, de Albertina Carri (2003); 5) *Inundaciones*, Santa Fe Documenta, Colectivo Audiovisual (2003); 6) *El día que bombardearon Buenos Aires*, de Marcelo Goyeneche (2004); 7) *Trelew*, de Mariana Arruti (2004); 8) *Nietos. Identidad y memoria*, de Benjamín Ávila (2004); 9) *M*, de Nicolás Prividera (2007); 10) *Tierra de los padres*, de Prividera (2011). Por supuesto, en esta selección intencionada fueron muchas las películas que hemos considerado y que quedaron fuera de este trabajo.⁵⁷

En conjunto, estas dos décadas constituyen un período novedoso ligado al NCA, que plantea quiebres respecto del modo de realización y narrativa anterior: de allí su cualidad de “nuevo”. Pero, como veremos en el punto siguiente, este período no es homogéneo en cuanto a sus producciones. Contiene lo nuevo, donde se ve el carácter de lo subjetivo, el neo-realismo, la discusión sobre la potencialidad de los testimonios, la mirada de nuevos realizadores, la impronta del poder de las mujeres, la puesta en duda de la realidad, etc., pero también discursos más tradicionales, como los que dominan el estilo de realización de Marcelo Goyeneche, Carmen Guarini o Luis César D'Angiolillo. Sostenemos que estas expresiones aún son operativas a los efectos de pensar las formas de los mandatos en la producción de cine durante el período.

⁵⁷ Algunas películas muy importantes que luego dejamos en el camino son: *Yo, la peor de todas*, de María Luisa Bernberg (1990), *Un muro de silencio*, de Lita Stantic (1993), *Garage Olimpo*, de Marco Bechis (1999), *Mundo grúa*, de Pablo Trapero (1999), *Kamtchatka*, de Marcelo Piñeyro (2002), *Un oso rojo*, de Adrián Caetano (2002) y documentales como: *Bulevar del crepúsculo*, de Edgardo Cozarinsky (1992), *Jaime de Nevares, último viaje*, de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini (1995), *Dársena Sur*, de Pablo Reyero (1998), *Originarios*, de José Peluc, Sonia Peluc, Juan Pablo Rodríguez (2004), *El hombre nuevo*, de Pablo Testoni, *Mateosido producciones* (2007).

2.4. Sobre el período escogido (1994-2015)

Los textos académicos se reservan la presunción de objetividad y rigor metodológico. Como si se dieran por satisfechos con relevar las ocurrencias de un tema o les bastara con clasificar un periodo. [...] (Hay ensayos que) se resisten a cualquier intento de establecer una totalidad clausurada y se asumen como intervenciones sobre una materia en formación que está lejos de haberse fijado. La ida de un cine en movimiento y de una crítica que acompaña este proceso.

David Oubiña, *Cines al margen*

Si bien coincidimos con este postulado, asumimos que el escrito es un texto académico, por tanto, público y sujeto a escrutinio formal. Por ello es necesario circunscribir un período, tiempo, bloque o época.⁵⁸ Periodizar y, aún más, justificar una periodización o corte temporal que nos ubica en una problemática a debatir obliga a revisar algunos puntos de partida y otras vías comparativas de escritos que nos sirven de apoyo.

En el caso que nos ocupa, se trata de circunscribir los ejes que interesa analizar, atravesados por la dinámica histórica y cinematográfica. Con esto queremos observar que no siempre los tiempos políticos electorales, o cierres de períodos, o algún acontecimiento en especial, o ciertas coyunturas coinciden con cambios y expresiones que se plasman en el cine.

De allí que, por un lado, no nos interesa hacer una “historia del cine” y, en ese caso, por ejemplo decir: estudiamos el cine desde la vuelta a la última etapa democrática, en ese caso, tendríamos que recorrer el periodo 1983-actualidad. Tampoco es nuestro interés comparar las cristalizaciones según cada periodo, por ejemplo: la etapa alfonsinista vs etapa menemista (allí tendríamos 1983-1989 vs 1989-1999) y tampoco interesa, por ejemplo, analizar los vaivenes en el período menemista o neoliberal, tal vez allí podríamos tomar 1989-1999 o 1989-2002.

Ahora bien, como hay un especial interés en visibilizar de qué modo la política recobra sentido y recupera lazos, en un contexto de despliegue de reparación de derechos individuales y colectivos, procesos históricos de lucha, y cómo se conjugan mandatos y legados en las producciones cinematográficas (ya sea como anticipación y reflejo, en sus coincidencias y disonancias) podríamos decir que un período posible hubiese sido 2003-actualidad. Pero como, insistimos, los procesos no son puro reflejo, no son pura plasmación de hechos que ocurren en el lugar de lo político e histórico, y como los dilemas y batallas discursivas se entrecruzan en el arte y la política de manera compleja, creemos que el período que mejor representa la trayectoria temática planteada es el de 1994-2015, ya que fijamos dos años importantes: el primero referido al año de promul-

⁵⁸ Aquí dejamos abierto esta disquisición aunque, por ejemplo, Claudia Gilman (2003, pp. 35-38) toma la idea de época “como una entidad temporal y conceptual por derecho propio” para pensar Latinoamérica. Una época encuentra una misma *estructura de sentimientos*, entendida como *campo de lo que es públicamente decible* en ese lapso de tiempo. También, tanto Koselleck como Ricoeur encuentran en el concepto de generación la articulación entre un sentido biológico y otro social de la temporalidad.

gación de la nueva ley para el cine, y el segundo cerrando el ciclo de un gobierno con políticas estatales que vitalizaron el desarrollo cinematográfico -entre otros desarrollos-, brindándonos un marco significativo propicio.

Esto nos llevó a recuperar gran parte de la literatura cinematográfica, que ancla en los noventa de distinto modo: haciendo comparaciones década del '60-década del '90 o fijando en los noventa el auge del denominado Nuevo Cine Argentino (NCA).⁵⁹

Gonzalo Aguilar nos dice que los años noventa fueron el periodo en el que surgieron con más fuerza los testimonios que tenían por fin recuperar y reivindicar la experiencia setentista. Tal vez porque la “teoría de los dos demonios” en los ochenta suspendió dogmáticamente la reflexión sobre el ciclo de violencia política.⁶⁰

También Lior Zylberman entiende que fueron al menos tres las variables que influyeron en los que se denominó “boom” del cine documental de los noventa: la académica, la tecnológica y la legal. La legal tiene que ver con la ley de 1994, que crea un fondo de fomento, establece una cuota de pantalla, el cambio del Instituto Nacional de Cine (INC) que pasará a denominarse Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). La académica se vincula con la creación de escuelas de cine, reestructuración del ENERC y el IDAC, creación de la Universidad del Cine, sumados a nuevas carreras de diseño en imagen y sonido. En lo tecnológico, el impacto en la formación y producción, con la importación de insumos tecnológicos, medios de producción, laboratorios, cine digital, etc.⁶¹

Por cierto, entonces, a partir de los '90 se produce un aumento notable en la cantidad y calidad de la producción cinematográfica argentina, acompañada por la audiencia, por publicaciones especializadas, por el vigor de los espacios de festivales y otros circuitos de exhibición, etc. Este nuevo escenario audiovisual que, como mencionamos, habilitó la expresión NCA, no genera un grupo homogéneo en su interior respecto de sus propuestas e intereses. Sin embargo, aún dentro de la pluralidad de sentidos que abriga el NCA hay rasgos comunes en cuanto a la apuesta de incorporar situaciones ordinarias, personajes comunes y miradas concentradas en realidades que apelan a conciliar obra y espectador.⁶²

A lo ya dicho, es preciso agregar que este proceso de “auge” se comprende también por el momento previo, cual fue la caída de estas producciones, notable en la década de los '80 a raíz del auge de la expansión del video doméstico y de la TV por cable que hegemonizaron los medios y el escenario audiovisual. Tan sólo como ilustración de esta crisis, de mil ochocientas salas de exhibición de películas que había en el país en 1970 se pasó a doscientas ochenta salas en 1992.⁶³

⁵⁹ Cfr. Marrone-Moyano, Dodaro, Zylberman, Capelloni. “Los años noventa en el Nuevo Cine Argentino”, por Jorge Antonio Cappelloni, en <http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.19/noventa.html>

⁶⁰ Cfr. Gonzalo Aguilar, “Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura desde el presente”, en Moore y Wolkowicz (edit.), *Cines al margen*, Librería, Buenos aires, 2007, p.21.

⁶¹ Cfr. Lior Zylberman, *Apuntes sobre el boom documental en los años 90*, pp. 61-67.

⁶² Por ejemplo *Pizza, birra, faso* de Caetano - Stagnaro, 1997.

⁶³ Ernesto Babino, “Apuntes para el análisis del Nuevo Cine Argentino”, *La marea, Revista de cultura, arte e ideas* N°21, 2003/2004.

Más allá de su denominación, el NCA contiene al menos dos movimientos diferentes en su interior: 1) un circuito más vinculado a producciones con interés técnico y guión de calidad (en comparación con producciones de divertimento con resabios de “olvido social”), asociado a los multimedios y con interés de difusión masiva; 2) un circuito más alternativo de productoras independientes y con propuestas en general ligadas a preocupaciones estéticas y en algunos casos de temáticas de revisión del pasado reciente y de los problemas o conflictos sociales actuales. Tomando otra descripción, se sostiene que se entremezclan en el cine argentino actual (en las producciones tanto de documental como de ficción) el cine “masivo”, el “expresivo” y el “militante”, reconociendo entonces perspectivas diferentes.

En conjunto, retomando el periodo 1994-2015, muchos son los autores que encuentran este momento como propicio a posibles “retornos” a los sesenta, además de los quiebres de la ley en 1994 que impacta en la producción audiovisual, pasando por el denominado período de “descomposición” social y política cuyo símbolo es el 2001, las crisis y reordenamientos que de ella se desprenden. Y luego, a partir de allí, qué cuestiones se retoman, se cargan de sentido público, se visibilizan, se debaten en las batallas cinematográficas en el periodo más cercano, desde el 2003 en adelante.

Por otro lado, es bastante similar la periodización que escogimos al corte temporal que realiza Fernando Peña⁶⁴ quien propone como último periodo analizado el recorte 1990-2011.

Como ya vimos, Aprea afirma que nuestra cinematografía ha pasado por tres momentos diferentes desde 1983. 1) El primero en coincidencia con la recuperación de la democracia. 2) Entre la segunda mitad de los ochenta y finales de los noventa se prolongó una crisis grave. 3) Pese a la conmoción económica aparece lo que se denominó *Nuevo Cine Argentino* con un nuevo resurgimiento. Siguiendo a este autor, estaríamos focalizando en el tercer momento.

2.5. Acercamientos a las categorías

2.5.1. De las identidades a los mandatos

Como expusimos en la introducción, las categorías sobre las cuales pensamos el trabajo fueron definiéndose, luego de un camino no lineal de búsqueda de precisiones conceptuales. Partimos de algunas categorías, como la de derechos y la de identidad que encontramos necesario reorientar. Entendemos que esa tarea sobre las teorías y los conceptos contribuyó a un resultado más interesante y fructífero.

En apartados anteriores trazamos un recorrido de las motivaciones iniciales y de las variantes en las categorías que guiaron nuestro interés. Una de las motivaciones iniciales del trabajo tuvo que ver con pensar la política en espacios y contextos menos habituales y/o menos visitados teóricamente. De allí surgió la preocupación por el cine, ya que éste contiene vínculos conflictivos entre distintos órdenes del discurso (estética, política, éti-

⁶⁴ Cfr. Fernando Peña. *Cien años de cine argentino*. Biblos, Buenos Aires, 2012.

ca, ideología) y engloba un espacio de despliegue de batallas discursivas-simbólicas por los sentidos de esos discursos. También fueron de gran estímulo los estudios realizados, desde varios proyectos de investigación colectivos e individuales, en torno a los signos de los denominados nuevos derechos y su debate en la argentina contemporánea, desde lo teórico-conceptual hasta las variaciones concretas que ocurrieron, el reconocimiento de los actores políticos movilizados (organizaciones de base, sociales, asociaciones civiles, Estado)⁶⁵ y cómo la temática de los derechos fue algo recurrente en el cine argentino de las últimas décadas.

Los signos y reflexiones acerca de la demanda y disputa de los denominados nuevos derechos se vinculan con transformaciones sociales y políticas referidas a: nuevas articulaciones entre individuo, Sociedad Civil, Estado, debates sobre la noción y práctica de ciudadanía, historicidad propia de los derechos humanos, paradoja de la “ciudadanización” de la política y el desencantamiento y la despolitización del individuo, resignificación del espacio público -no pensado ya en clave solo estatal-, nuevos sujetos de la acción colectiva y debates sobre el problema de la igualdad política.

Así, uno de los elementos iniciales para pensar el trabajo devino de pensar el contexto de época, donde se abría con mucho vigor el debate sobre *qué derechos* son posibles, y sobre *cuáles* son los derechos que se ponen en juego en el espacio público. Ahora bien, un campo de expansión de derechos estuvieron ligados a la noción de identidad: reconocer a un conjunto de sujetos ciertos atributos que lo identifican con otros. Ahora bien, ¿nos interesaban relevar todos estos derechos? ¿en qué medida o respecto de qué cuestiones? En cualquier caso, por un lado era innegable que las producciones audiovisuales de los últimos 15 años habían tematizado esto largamente, basándose en la importancia de dos hitos fundamentales: la crisis del 2001 (y allí todo un conjunto de derechos avasallados, de identidades astilladas, y entonces el cine como uno de los dispositivos donde encontrar la voz de los que no tienen voz, etc.) y el periodo posterior, desde el 2003, donde la movilización política y cultural en torno a discutir, recuperar y rescatar al Estado, y desde el Estado derechos, fue una constante.⁶⁶

⁶⁵ Esto implica reconocer el fundamento inaugural que la tradición liberal jurídico-política le imprime en el mundo moderno a la vez que poder comprender que los significados tanto en el propio contexto de emergencia (SXVII-XVI-II) como actualmente son novedosos en nuestros contextos: por ejemplo, desde los debates en torno a la noción de “libertad”, a quiénes son considerados “ciudadanos”, a quiénes son esos “sujetos de derecho”, etc., Y en el escenario contemporáneo postular que los derechos abandonan esa matriz liberal, occidental, europea, y “han sido resignificados por cientos de organizaciones no gubernamentales y partidos políticos en su lucha por la resistencia a estados autoritarios, o en la defensa de grupos o pueblos oprimidos. En este proceso se han desarrollado como prácticas y discursos contra-hegemónicos”.

⁶⁶ Algunos ejemplos son: *Ley 25.779 Nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final* (2003), *Ley 26.150 de Educación Sexual Integral (ESI)* (2006), *Ley 23.364 Prevención y sanción de la Trata de Personas y asistencia a sus víctimas* (2008), *Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual* (2010), *Ley 26.551 Eliminación del delito de calumnias e injurias del código penal* (2009), *Ley 26.618 Matrimonio Igualitario* (2010), *Ley 26.742 Muerte Digna* (2012) *Ley 26.743 Identidad de género* (2012), *Ley 26.774 Voto Joven* (2012), *Ley 26.791 Femicidio* (2012), *Ley 26.844 Régimen Especial de Contrato de Trabajo para el Personal de Casas Particulares* (2013) *Ley 27.160 AUH* (2015), reforzado con los innumerables programas de memoria, verdad y justicia, los museos de la memoria y sitios e identidades de colectivos como las llamadas minorías sexuales, o de género, o chicos/hijos fuera del sistema de protección social, o trabajadoras que no tenían esa entidad/identidad de trabajadoras en forma pública.

En consecuencia habíamos escogido una selección de películas argentinas, ficcionales y no ficcionales, en un primer visionado general que abarcaba desde 1990 a la actualidad. A esa primera selección había que darle un sentido, un hilo conductor que justificara una elección coherente y con sentido analítico y que nos orientara acerca de qué es lo que del cine y la política queríamos abordar, y que constituyera lo que se denomina *conjunto filmico*.⁶⁷ En un primer acercamiento, nos interesó ver cómo en dichas narrativas audiovisuales estaba presente la cuestión de los derechos en torno a la búsqueda de “identidades” (o la traducción de esas preguntas sobre los derechos hacia las identidades), sobre un telón de fondo histórico ambivalente: entre el neoliberalismo (y su consecuente destrucción del debate político y de lo colectivo) y las décadas de puesta en valor de la política, los derechos y la revisión del pasado reciente en Argentina. Identidades que quisieron conformarse a partir de lo colectivo, identidades fragmentadas como signo de descomposición social y política más amplias, identidades que pretendían suturarse a través de operaciones de sentido en el presente, identidades que -perdidas- se presentifican con efectos de retorno; en fin, identidades que apelaban a la constitución de sujetos políticos a partir de matices políticos, históricos y/o existenciales, o donde se juega todo ello *a la vez* y no como esferas de determinación o institución de las identidades de modo unívoco, simple o lineal. Pero, como la noción de identidad(es) nos pareció ampliamente analizada desde distintos enfoques por su carácter tan extenso como polisémico, decidimos avanzar sobre otras categorías, que nos permitieran cierta originalidad y desafío analítico en el trabajo. Es entonces que, como derivadas y enlazadas a la problemática de las identidades, aparecían preocupaciones, en dicho conjunto de películas y en las formas de componer sus narrativas, como el legado, la deuda, el deber, la huida; en fin, un conjunto de aristas que a nuestro entender nos permitió ingresar la *figura del mandato*. En consecuencia, en ese proceso de relectura y redefinición, de los derechos pasamos a las identidades, y afinamos en cómo se representan las *formas de mandato* en la producción cinematográfica en un periodo determinado. Mandato en tanto deuda, en tanto herencia, en tanto deseo; todos ellos aspectos que hacen a la constitución de los sujetos y a su politicidad (en definitiva, aspectos que hacen a la *política y a la subjetividad*).⁶⁸

2.5.2. Mandato y política

Para pensar la noción de mandato/s hicimos un rastreo desde la teoría política, con más interés en la intersección de la política y subjetividad (o política y la construcción de la subjetividad), ampliando así también la mirada a perspectivas de corte más sociológico y psicoanalítico.

La noción de mandato es una de las categorías centrales de la tradición de discurso de la teoría política. Así, la pregunta por la relación *mando-obediencia* o por las razones de la

⁶⁷ Categoría propia de Ferro (1995) que ampliaremos más adelante.

⁶⁸ En el desarrollo del capítulo que aborda la profundidad conceptual, se avanza sobre esta categoría, desde la teoría política clásica, recogiendo los análisis de Max Weber, H nombre. Pitkin y G. nombre Sartori, Cornelius Castoriadis y agregando los desarrollos imprescindibles de otras disciplinas, como S. Freud, J. Lacan y lecturas complementarias.

obediencia es una de las tantas *preguntas recurrentes* de la teoría política, sobre la que abrevaron distintos enfoques a lo largo de la historia (advertencia que ya nos hiciera Wolin). Por ejemplo, clásicamente Max Weber desarrolló con amplitud las categorías de poder y dominación, definiendo esta última como la “probabilidad de encontrar obediencia a ciertos *mandatos específicos*”, en el marco de la legitimidad.⁶⁹

En esta apuesta conceptual, hay en el autor algo del orden legal y algo del orden subjetivo, ya que aquella probabilidad de encontrar obediencia se corresponde con la posibilidad de que los que obedecen manifiesten la *confianza* respecto de ese mandato, la confianza en que esas órdenes *son* legítimas (aspecto quizás menos explorado en términos de construcción subjetiva por parte de la teoría política clásica).⁷⁰

A la vez, la relación mando-obediencia supone una *relación asimétrica* entre sujetos que se expresa en las distintas funciones, poderes, responsabilidades y también en las distintas expectativas de unos sobre la actuación del/os otro/s.

Además, hay un elemento fundamental del orden de la *(de)legación* que tienen los mandatos, aquello del orden de la *puesta en el otro* de ciertas actitudes o responsabilidades.

En el campo de la política, el mandato también puede ir ligado a la idea de *representación política*, surgida más específicamente en el contexto de la teoría política moderna o para pensar los fenómenos políticos que se presentan en el complejo entramado de la modernidad. Se conforma la clásica relación mandatarios-mandantes, gobernantes-gobernados, representantes-representados (aunque el primer par terminológico no sea el del uso más habitual en la teoría política).⁷¹

⁶⁹ Cfr. Max Weber. *Economía y Sociedad*. FCE, México, 1993. El autor explicita allí los tipos de *dominación legítima* y la noción de *poder*.

⁷⁰ Sin duda no es Max Weber el que realiza la advertencia acerca del componente subjetivo, mencionado pero aún no estudiado con la profundidad que el término, junto con otros como la conciencia-inconciencia; lo racional-irracional, lo imaginario, simbólico. El Siglo XIX ya advierte sobre lo irracional, por ejemplo, cuando se abordan los fenómenos de masas, incluso el par opositor de la razón se puede rastrear desde los antiguos en adelante (como desarrolláramos en el apartado sobre pensar la política. No obstante, dichos conceptos permiten ser explorados con mayor precisión a lo largo del Siglo XX, con los aportes de la psicología, psicoanálisis, nuevos estudios filosóficos, políticos y antropológicos. En este sentido, podemos mencionar, entre muchos otros, a Jürgen Habermas, "Concepciones de la modernidad. Una mirada retrospectiva a dos tradiciones", en *La constelación posnacional, Ensayos políticos*. Paidós, Barcelona, 2000; Sigmund Freud, "Esquema del psicoanálisis". En *Obras completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1991, traducción de José Luis Etcheverry; Jacques Lacan, *Seminario 5, Las Formaciones del Inconsciente*, Paidós, Buenos Aires, 1999; o Robert Michels, *Los Partidos Políticos. Un estudio sociológico de las tendencias oligárquicas de la democracia moderna*, Amorrortu, Buenos Aires, 1983.

⁷¹ La representación política es una categoría central en política y admite distintas vertientes, como por ejemplo, la liberal y la republicana. Más allá de estas diferencias, en forma general la representación se conecta con la idea de control y de responsabilidad del representante. El representante lo es porque se somete a la fiscalización de sus representados. El elegido debe actuar con responsabilidad respecto de las exigencias de la ciudadanía que lo sostiene, de manera que si no son satisfechas le será retirada la confianza. La representación política suele ser entendida por muchos autores como el único tipo de representación, ya que incorpora el elemento de control liberal basado en las elecciones (Pitkin, 1986). El elemento electoral también agrega a la noción la idea por la cual los representantes proceden del (o tienen el) *mandato popular*. A través de éste, los ciudadanos se expresan, canalizan demandas, a través de sus representantes; *delegan su poder y depositan expectativas de acción* en los representantes o mandatarios, quienes tienen poder de decisión en el gobierno. El representante es llamado el "mandatario" (inclusive, en cuanto a la forma constitucional, un Jefe de Estado es denominado Primer Mandatario). Si bien en términos políticos modernos el mandato es libre (no imperativo) no es menos cierto que igualmente queda abierto el debate sobre la misma naturaleza de la representación, que significa una separación, disociación, asimetría: el hiato de la representación. En

En forma extensiva, el mandato es realizar un cometido por orden o disposición de otro/s. O actuar en representación de alguien. En otros órdenes, como los religiosos, los mandatos pueden estar asociados a seguir ciertos ritos, sacramentos o preceptos.

De modo general, los mandatos constituyen un conjunto de órdenes, pautas y/o disposiciones explícitas e implícitas que imparte alguien o algo que se presupone por encima de quienes reciben, interpretan y observan esas órdenes. Una noción que está enlazada a la política y el derecho, precisamente allí, por la “legalización” (o formas de legalidad) que el mandato supone y, según la impronta teórica que se tome podríamos derivar en estructuras formales de las figuras del mando o mandato (derecho, Constitución, formas de gobierno) o precisamente bucear en las formas más enriquecedoras, que hacen a la subjetividad y a la politicidad.

Es esta última la perspectiva teórica que adoptamos, en consecuencia importa las formas del mandato en tanto figuras de autoridad, pensando éstas en un sentido amplio de constitución de la subjetividad (política).

Así, la figura de autoridad en cuanto a la constitución de los sujetos es la Ley (figurada por el Padre), y desde la incorporación de los órdenes simbólicos esta figura se *pluraliza*, por lo que podemos postular que la autoridad, el mando, refiere tanto a la ley, el padre, el Estado, la patria, la historia, las instituciones sociales.

Eugenia Molina,⁷² analiza en la serie televisiva *The Big Bang Theory* una forma de expresión de los que abonan la idea de la pluralización y pulverización del nombre del Padre, lo que ocasiona el desfallecimiento del nombre como Uno y pone en jaque la posición del Otro. Ello implica que las identificaciones también se modifican o cambian, al tiempo que no hay un vector único de autoridad. La pluralización del nombre es la pluralización de las identificaciones.⁷³

En cierto modo es poder recuperar expresiones y coordenadas de época, como lo que Jacques Lacan llamó la *pluralización del Nombre del Padre en el Seminario de 1963* (en respuesta a Freud, en donde había una reducción al padre-padre y al biologicismo propio de su época, en donde el padre simboliza la ley).⁷⁴ Eduardo Rinesi afirma que el paso de lo “singular al plural” no supone dispersión. Para Lacan el *significante* del Nombre-del-Padre (como todo significante) cumple una función apaciguante, pacificante y un papel inaugural, en tanto es un *punto de partida* para el sujeto.⁷⁵

consecuencia sobre la relación mandatario-mandantes intrínsecamente hay que analizar sus derivaciones problemáticas y sus dilemas: crisis, metamorfosis, ruptura, etc. (Hannah Pitkin, Giovanni Sartori, Bernard Manin y otros).

⁷² Cfr. Eugenia Molina. “La solución de Sheldon Cooper. The Big Bang Theory. EE.UU. 2007”, UNC, en *Ética y Cine Journal*, Vol. 2, Nº 2, 2012, pp. 43-46.

⁷³ Cfr. Eugenia Molina, op.cit. *Del Nombre del Padre a la pluralización de los nombres del padre*. El modo de interacción es a través del discurso tecnológico, de la ciencia, las películas y los comics. Aparece un personaje por fuera (la vecina, Penny) que rompe este circuito, toma el lugar de interpretar al otro y a través de ello la interpretación es una interpelación del goce.

⁷⁴ Jacques Lacan. *De los nombres del padre*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

⁷⁵ Cfr. Eduardo Rinesi. “Introducción”. En Claudio Glasman. *El padre que no cesa*. Letra Viva, Buenos Aires, 2006.

Del Padre no interesa su función biológica, en tanto persona física, individuo material y concreto, sino interesa su función estructural. Una cuestión de símbolo, dice Enrique Kozicki. Para pensar esta cuestión, la obra de Shakespeare constituye un ejemplo paradigmático, y es Hamlet una de las figuras centrales. En este sentido Hamlet constituye una reflexión sobre la paternidad, no como padre de carne y hueso, sino como un espectro, como una imagen, como una pura función simbólica. Si el “mundo (simbólico) está fuera de quicio” (*The time is out of joint*) es que lo que está subvertido y trastocado, “en andrajos y remiendos” es nada menos que la función simbólica del Padre como portador de la Prohibición, como vocero y soporte de la Ley y como garante, en consecuencia del Orden.⁷⁶

En el mismo sentido, el autor agrega que *la idea de Padre es tributaria de la legitimidad*, no de la causalidad biológica. Es la Ley la que pone al padre en su lugar en el orden familiar. El padre no es nada en sí mismo, él representa, su ser es su función. El padre *representa una representación*. “La cuestión del padre atraviesa tanto el orden del sujeto como el orden político”. Entonces la naturaleza del vínculo político nos enfrenta con el *amor político, con el amor a la patria*, en su forma extrema, *Pro Patria Mori*.⁷⁷

Para ahondar en esta pluralización y la nueva función simbólica nos interesa destacar lo que plantea Claudio Glasman respecto del punto de partida (ya que más adelante lo retomaremos, tanto en éste como en el último capítulo). Dice Glasman que en el Seminario III, a las preguntas ¿qué es el padre?, ¿qué es el significante del Nombre-del-Padre?, Lacan responde con una serie de términos que nos interesa destacar: *es un punto, un nudo, un anillo, una metáfora, un número*. Que sea *un punto* es muy importante, ya que se anuda con la puntuación como actividad del intérprete, del lector, del analista. Nadie puede decidir previamente en un texto cuál es su centro organizador. Lacan afirma que todo texto, *todo análisis del discurso, se organiza alrededor de un punto al que converge el conjunto del texto*. Es una indicación para lectores, de especial interés para lectores psicoanalistas. Si hay oposiciones estas son presencias significantes (guerra-paz / día-noche / hombre-mujer). Podríamos preguntarnos sobre la relación entre el puro significante y lo simbólico, o qué punta apunta a lo real. La relación entre continuidad, confusión, pánico, *una oposición entre la masa como significado y la acción del significante, que atempera, apacigua, crea intersticios por donde se desliza el deseo*.⁷⁸

Por otro lado, bien dice Legendre que la idea de Ley tiene una fórmula de cuño romano: *Vitam instituere*, pero reconoce anclajes griegos. Y el significado en esa raíz greco-romana es la de *instituir la vida*, reglarla, ordenarla. Entonces, instituir la subjetividad como resultado o efecto de la normatividad jurídica: “marcado por la Ley, nace así su condición de sujeto”.⁷⁹

⁷⁶ Cfr. Eduardo Rinesi, op. cit., p.17.

⁷⁷ Cfr. Enrique Kozicki, *Hamlet, el padre y la ley*. Gorla, Buenos Aires, 2005, p. 105 (cursivas propias).

⁷⁸ Cfr. Claudio Glasman. “El Nombre-del-Padre: un punto de partida”. En *El padre que no cesa*, p. 49 (cursivas propias). Acerca del deseo de pude ampliar con Gilles Deleuze y Felix Guattari: “El deseo no carece de nada, no carece de objeto. Es más bien el sujeto quien carece de deseo, o el deseo quien carece de sujeto fijo; no hay más sujeto fijo que por la represión. El deseo y su objeto forman una unidad: la máquina, en tanto que máquina de máquina (...) El deseo se convierte entonces en este miedo abyecto a carecer”, pp. 33-42.

⁷⁹ Cfr. Pierre Legendre, en Kozicki, op. cit., p. 74 (cursivas propias).

En otros términos, la institución puede describirse como una unidad tópico-normativa de Poder. Institución, categoría está no exenta de distintos registros, y en la sofisticada articulación de la estética y la normatividad, como dice Legendre la institución es la expresión normativa de la cultura. No existe otro sujeto que el instituido, fuera de la institución no hay sujeto. La Ley, en consecuencia, pone límites y constituye los sujetos.⁸⁰

Ana Amado retoma a Legendre y nos dice que la filiación es, sobre todo, una *institución de esencia política*, en tanto puesta en orden de lugares, de posiciones en la trama familiar. Las relaciones de parentesco se inscriben en un orden de sucesión que adjudica a cada uno su lugar, sin confusiones ni interpelaciones posibles. Este mandato de “a cada uno su lugar”, división familiar que implica contabilidades complejas (en el rubro del inconsciente y en sus derivaciones jurídicas) es la herramienta por la que una sociedad civiliza el inconsciente a través del juego de funciones que a su vez son representaciones. Expone el ejemplo de la agrupación H.I.J.O.S. y su apuesta de pugna por una identidad irresuelta entre gestos destinados a la repetición, a la identificación con la generación de sus padres y a la vez a una refundación de nociones de la ley, de la justicia, de la política.⁸¹

En forma similar, Mercado nos advierte que Pierre Bourdieu afirma que *la familia actúa como una institución* o realiza la labor de institución, generada por un principio afectivo, que produce una disposición al ajuste entre intereses de padres e hijos, como “afectos obligados y obligaciones afectivas”, en sus palabras.

A estas alturas, creemos que es claro que no es el mandato en su acepción de política representativa lo que nos interesa analizar. Por el contrario, lo que nos importa es rescatar que el mandato y el legado son nociones que hacen a la constitución de los sujetos y a su politicidad. En otras palabras, aspectos que hacen a la política y a la construcción de subjetividad. Y en un pliegue particular, esa construcción está estrechamente vinculada al despliegue de identidades y a las formas del derecho a la identidad.

Esta búsqueda teórica no es azarosa, ya que en muchas de las películas que nos acompañan pusimos un especial acento a los pliegues entre lo individual y colectivo, o en otras palabras a situaciones, memorias, acciones que se representan como aparentemente individuales o del orden subjetivo cuando en realidad están necesariamente inscriptas en la dimensión política e histórica. En este sentido nos interesa rescatar varias de las afirmaciones y (preocupaciones) recuperaciones teóricas de Kozicki, quien nos dice que “la cuestión del padre atraviesa tanto el orden del sujeto como el orden político”,⁸² al tiempo que conceptual y etimológicamente de la *Ley* se deriva el legar, el legado y la legalidad.⁸³ En consecuencia, podríamos adjetivar a las formas de mandatos como: familiares, socia-

⁸⁰ Cfr. Enrique Kozicki, op. Cit.

⁸¹ Cfr. Ana Amado. “Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria”, en Revista *Iberoamericana*, Vol. LXIX, Núm. 202, Enero-Marzo 2003, pp. 137-153.

⁸² Cfr. Enrique Kozicki, op. cit., p. 105.

⁸³ Kozicki cita dos pasajes de *Hamlet*, donde se sintetizan estos rasgos constitutivos del mandato: la deuda y la orden, brevemente: **Acto I, escena 2:** Claudio dice “tú, Hamlet, *deudo* mío y también *hijo*”; **Acto I, escena 5:** Espectro: “escúchame”. Hamlet: “Habla. Estoy *obligado* a escucharte” (seguir una imperiosa *orden*). En Enrique Kozicki, op. cit., p. 106.

les e históricos, y escoger en consecuencia esa distinción analítica. Pero nos pareció más pertinente e enriquecedor entender el mandato en tanto legado, deber, deuda, deseo y/o huida. En forma sistemática podríamos ensayar las formas de mandato como: a) mandato como deber / obediencia; b) mandato como legado; c) mandato como identificación; d) mandato como deseo; e) mandato como huida / rechazo.

Además, introducir y afincar en la figura y formas del mandato nos permitió robustecer la propia idea de subjetividad política, en tanto permitió explorar modos aparentemente individuales de inscripción de lo social y político, explorar el “anudamiento de lo subjetivo y de lo social” –tal como propone Legendre– en tanto ver cómo el sujeto se construye y construye su relación con el mundo.

En conjunto, estos aspectos se vieron en claramente en películas que muchos analistas catalogan de “intimistas” y/o “biográficas”, o que representan aparentes memorias individuales, cuando en realidad podemos visualizar las dimensiones políticas e históricas que ellas tienen inscriptas de manera potente (a modo de ejemplo, *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* o *Un tal Ragone, deconstruyendo a pa* en documentales; *Rompecabezas* o *XXY* en ficciones).⁸⁴

Para dar cuenta de los objetivos del trabajo, en particular de *analizar cómo se visualizan y representan las formas de mandato en las películas argentinas en dicho periodo* es que desarrollamos qué entendemos por formas de mandato. De modo que, recapitulando, la idea de mandato supone: a) una relación (vínculo, partes); b) una delegación (poder, deber, testamento); c) una asimetría (distintas capacidades de poder y decisión, jerarquías); d) una autoridad (representante, padre, ley, patriarcado, capitalismo, muertos); e) una expectativa.

En el cine, como en la política, hay una búsqueda y una disputa por el sentido, a la vez que una batalla por la cual pensar cuáles son los sentidos en disputa. En el primer capítulo señalamos que Vilas entendía que “la política es inherentemente contenciosa porque frente a cada situación respecto de la que hay que tomar una decisión y encarar determinadas acciones, siempre es posible dar más de una respuesta”.⁸⁵ Al tiempo que Javier Franzé en torno a la distinción de lo político y la política y de las concepciones más normativistas *vs* contingentes, revalorizaba la capacidad de producir sentido (la simbolización), las creencias (el imaginario) y la resignificación (lucha por la significación) constituyen el centro vital de la política. Aquí es innegable los aportes de autores estructuralistas (y pos) y la influencia de las lecturas lacanianas (lo real, lo imaginario, lo simbólico).⁸⁶ El autor concluye, retomando lo ya planteado, que hay que entender *la política como lucha por el sentido* (no reducida al ámbito estatal), dada por la subjetividad de los actores, la pluralidad de valores y perspectivas en la lucha política que engloba la violencia de arriba-abajo y la de abajo. La política es construir y reconstruir la comunidad.⁸⁷

⁸⁴ Precisamente estas dimensiones están reflejadas en las nociones de *documental performativo* (Andrea Molfetta), *modalidades del yo* (Pablo Piedras), *el yo autoral* (Alejandra Stábile), *documental subjetivo* (Clara Krieger), por ejemplo.

⁸⁵ Cfr. Carlos Vilas. *El poder y la política. El contrapunto entre razón y pasiones*. Buenos Aires, Biblos, 2013, p. 59.

⁸⁶ Cfr. Javier Franzé, op. cit., p. 8.

⁸⁷ Ver Lefort (1990), Rancière (1996), Arendt (2001), Nancy (2001), entre otros.

Si a esta posición de qué es la política sumamos lo que es nuestro núcleo temático, las formas del mandato y legado, estamos a las puertas de una condición y un potencial problema: el de cómo se construyen sentidos, cómo los interpretamos, cómo se *transmiten* esos legados, cuáles son las *traducciones* de esos sentidos y la potencial *traición* de sus semánticas posibles. Los modos dilemáticos, contenciosos, que contienen una decisión se presentifican en la tragedia, donde el poder y la ley forman parte de esta construcción ficcional (la ficción como una figura de la verdad: *fictio figura veritatis*). Dice Kozicki, la interpretación no es simple desciframiento mecánico de un mensaje a la espera de su traducción, es, siempre un verdadero juego escénico, teatral.⁸⁸

Así, es clásica la mención e interpretaciones de la tragedia en *Hamlet*, que constituye un ejemplo paradigmático para bucear estas problemáticas. En la obra se analizan los múltiples sentidos asignados históricamente a los pasajes y términos, que generó un gran número de traducciones e interpretaciones disímiles.⁸⁹

En las formas de mandato hay legados, herencias, transmisiones sobre cuestiones muy variadas, como objetos, expectativas, procesos. Si además retomamos que supone una asimetría o el reconocimiento de distintos sujetos en juego, podríamos postular que algunos de los modos de relación se encuentran vinculados teóricamente con la características similares a las de un maestro, que tiene un legado a sus discípulos o receptores. Desde aquí es que nos interesó introducir consideraciones de autores como George Steiner (2007), Laurence Cornú (2004) y Andreas Huyssen (2002) que se incorporaron en el propio análisis.

Decía Steiner, en su capítulo "*Maîtres à penser*",⁹⁰ un maestro ¿es responsable de la conducta del discípulo? ¿hasta qué punto? ¿de qué manera? (ética, psicológica, legal). Hay deseos de complacer al maestro ("fanatismo" hacia él). Aunque también hay libertad del discípulo de desechar, valorizar, considerar o no los preceptos del maestro. Pero ¿y qué sucede con las confusiones? ¿Con los numerosos casos de discípulos que han mal interpretado, han distorsionado a sus maestros, a sabiendas o no? Por último indica que la figura del Maestro puede generar que el discípulo *huya o cometa traición*, para rescatar su identidad de un Magisterio carismático insoportable. Los mandatos contienen cierta ambigüedad y se presentan como deuda (deber), legado o herencia en tanto que como deseo (o emboscada, o huida), como obediencia y rechazo; en fin, en esa tensión angustiosa, al modo de la figura del maestro que lega, y en el legado hay tradición, traducción y traición. Todo en juego.

Dice Rinesi, en *Hamlet* se ve esa dualidad: un sujeto que no se decide a actuar y un padre que no se resigna a ser olvidado. (el padre que no cesa) ¿Por qué Hamlet duda, vacila, no cumple con el mandato del *Ghost* de vengar su muerte? Ese enigma constituye el

⁸⁸ Cfr, Enrique Kozicki, op. cit., cap 7. El autor juega también con los términos: *intermediario, hermeneus, intérprete, intercambio, regateo, pretium*.

⁸⁹ Cfr, Enrique Kozicki, op. cit., p. 60. Sólo siguiendo al libro anteriormente citado podemos relevar las interpretaciones de Freud, Lacan, Jones, Rank, Starobinsky.

⁹⁰ Cfr. George Steiner. *Lecciones de los maestros*. FCE, México, 2007, pp. 93-119.

andamiaje de la obra, lo que mantiene en vilo a espectadores y lectores. ¿Qué le impide actuar al Príncipe de Dinamarca?⁹¹ Ahora bien, el *mandato (paterno)* implica constituir un mandatario/lector pero también porque ese lector *puede* leer ese *mandato* paterno como una orden, allí aparecen los espectros del padre. Los espectros son apariciones, no “son”, ni “están”, *aparecen* por los agujeros, los vacíos, los silencios.⁹² Como en toda tragedia, dirá Glasman, lo uno es un remedio, en tanto *phármakon* su existencia es ambigua y contradictoria, paradójal (cura y salva, tanto como puede envenenar). Aunque espectro/s no son lo mismo que nombre/s, los espectros “*aparecen*” recubriendo, se trata de “imágenes de desaparecidos en los bordes de lo real”, esos restos perdidos (...) que es realizado por los significantes del Nombre-del-Padre. Para el psicoanálisis hay relación entre el padre, la tragedia, el deseo, el duelo, el sexo y la muerte.⁹³

Ese lector debe *poder servirse del texto*. Tomar de Lacan el *punto de almohadillado*: alrededor de ese signifiante todo se irradia y se organiza, cual si fuesen pequeñas líneas de fuerza formadas por una trama.

El signifiante tiene una *función pacificante*, que nos aleja del objeto de angustia pánica, de la co-relación entre la angustia-pánica, paralizante, y la continuidad confusa, y el signifiante con su punteado delimitante, atenuante. Por ejemplo, dice Glasman, por temor a que en un escenario desconocido “nos agarre la noche”, nos volvemos, pacificante es hacer posible ese acto. Otro ejemplo que toma (que es muy útil para interpretar muchos aspectos del trabajo) es el del término *aterrado*, que nos remite a la raíz *terr* (signifiante puro, por vía de la homonimia es terror (aterrorizado) y tierra (abatido)).⁹⁴ Frente a esta angustia paralizante, concluye es que “a veces la huida es hacia atrás, a veces es una huida hacia adelante como en Hamlet. Se trata en cada caso de un movimiento del deseo que impulsa la acción”.⁹⁵

En las diferentes películas que abordamos se transitan temas hondos como la ausencia, el origen, la identidad, el reconocimiento, la extranjería, la separación, las búsquedas de sujetos, de cuerpos, la relación con los otros. Por ejemplo, en los casos en donde está en juego la relación con la ausencia filial y el pasado reciente, hay aspectos del cuerpo presente/ausente, de la representación de esa ausencia, de la pérdida muy interesantes de identificar e interpretar. En palabras de Butler, “si (bajo estas condiciones) llegara a perderte lo que me duele no es sólo la pérdida, sino *volverse inescrutable para mí*. ¿Qué “soy”, sin ti? En un nivel descubro que te he perdido a “ti” solo para descubrir que “yo” también

⁹¹ Cfr. Eduardo Rinesi. “Prólogo”. En Enrique Kozicki, op. cit. pp. 7-17.

⁹² Ver el paralelismo con los que (des)aparecen...

⁹³ Claudio Glasman, op. cit., p. 25. Aquí también se muestra esa duplicidad en el significado que Freud recupera del sentido de la tragedia, que en alemán alude a “juego de duelo” [*Traverspiel*] y la comedia es “juego de placer” [*Lustpiel*].

⁹⁴ Continúa el autor, en este caso el signifiante metafórico tiene efectos (no sabemos si al lector alguna vez lo agarró la noche o se le cayó la noche encima), ante la inminencia de los efectos, cada sujeto busca evitar una entrada sin retorno u horadar su agujero de salida.

⁹⁵ Cfr. Claudio Glasman, op. cit., p. 37.

desaparezco”⁹⁶ (claro aspecto presente en *H.I.J.O.S., el alma en dos; Los rubios o Nietos*). Así, al perder *algo* nos enfrentamos a lo enigmático: algo se oculta en la pérdida, algo se pierde en lo más recóndito de la pérdida. En estos casos el *trabajo de duelo* es doble y complejo, ya que se trata de, como dice la autora citando a Derrida, “identificar los despojos (los restos) y localizar a los muertos”: saber dónde están, de quiénes son las tumbas. En este trabajo de duelo, la ausencia y la materialidad de las tumbas es un gran tema sumamente complejo. Dice Butler, a propósito del significado de las tragedias clásicas y contemporáneas que en la afirmación de Creonte en Antígona “*no habrá aquí ningún duelo*”, hay allí un *discurso* se trata de un discurso silencioso y melancólico en el que no ha habido ni vida ni pérdida. Porque los actos de duelo públicamente autorizados establecen y producen la norma que regula qué muertes valen la pena, entonces el silencio de los diarios, de lo público nos confronta con el no acontecimiento, con ninguna pérdida; la falta de reconocimiento se impone mediante una identificación de esas vidas con los perpetradores de la violencia.⁹⁷ Antígona, cuando arriesga la vida al enterrar al hermano en contra del edicto de Creonte, es un buen ejemplo de *riesgo político* que conlleva desafiar la proscripción del *duelo público* en tiempos en los que recrudece el poder soberano y la unidad nacional se vuelve hegemónica.⁹⁸

Ello nos recuerda, una vez más que en la representación “lo que está ausente *se hace presente pero sin perder su status de ser ausente. Representar se trata de una ficción para permutar la presencia y la ausencia, unidad de una pluralidad, antecedente del mandato*”.⁹⁹ El mandatario representa a su mandante ausente como si este estuviese presente (recordar que el vocablo ficción nos lleva a *fingere*: dar forma para representar).

Como anticipamos en la introducción, un ejemplo de esa imposibilidad de representar la ausencia está en el modo de representación del secuestro y desaparición de los padres de Albertina Carri en *Los rubios*. Allí, la directora utiliza principalmente dos recursos. Uno, la utilización de la escena del secuestro con la imagen supletoria de muñecos en el lugar de las personas. El otro, la decisión de no incluir fotografías de sus padres desaparecidos, con la intención de no brindar a los espectadores una mirada tranquilizadora, restauradora a partir de la operación ficcional del cine: no los “mostramos” porque están “desaparecidos. Y saber que ahí donde están, están tranquilos y quietos, y que *ahí se quedarán*.”¹⁰⁰

Dice Kozicki: “mediante una metáfora de lo irrepresentable, del *enigma*, el discurso accede a lo inefable, lo inhabilable”. La función estética es la que fabrica el *fuera-de-tiempo* sobre la escena pública.¹⁰¹ Por otro lado, citando a Legendre, señala que la estética nace

⁹⁶ Cfr. Judith Butler. “Violencia, duelo, política”, en *Vidas precarias*. Paidós, p. 46.

⁹⁷ Cfr. Butler, op. cit., p. 63 en adelante. Elemento muy importante para pensar a los desaparecidos, el significado de las tumbas, los restos, los entierros y los destierros, fundamentalmente para familiares e HIJOS pero para la sociedad toda. Butler entiende que el cuerpo es un lugar de vulnerabilidad humana común a todos.

⁹⁸ Cfr. Butler. *El grito de Antígona*. Barcelona, El Roure Editorial, 2001.

⁹⁹ Cfr. Kozicki, op. cit., pp. 141-142. (cursivas propias).

¹⁰⁰ Dirá Glasman, en un momento toma la palabra en el lugar del Padre, hacer-la-suya y apropiarse del papel.

¹⁰¹ Cfr. Enrique Kozicki, op. cit., capítulo 7: “Estética y normatividad”.

de la insuficiencia del proceso discursivo, de *lo indecible*. *Lo indecible* como decorado de la palabra. Lo *inhablable* apunta al meollo de la representación de la palabra, a lo que la funda y no a su negación.¹⁰² Por último Kozicki afirma respecto de lo inefable, puede ser expresado como lo indecible, inexpresable. ¿El arte es el medio de expresión de lo inefable? O ¿el arte es un decir-entre el espectador y lo indecible?¹⁰³

Nos anticipaba el autor en capítulos anteriores que es “Hamlet, una puesta en escena de lo inefable, de lo indecible del amor y de la Ley en tiempo de tragedia. La tragedia de la Prohibición transgredida, de la doble prohibición del incesto y del homicidio”.¹⁰⁴

En el juego de dar forma a la representación, a lo decible y no, se cuele el legado, el origen, la huida, la ausencia, la extranjería. Iremos viendo que las formas de los mandatos y sus maneras de representarse vuelven, una y otra vez, a través de estas –y otras– nociones. Habíamos señalado en páginas anteriores los casos de *El abrazo partido*, en donde el prot(agon)ista muestra esa lucha interna, entre el enojo y el desconcierto, entre la ausencia del padre y el reclamo. El origen, la identificación y el mandato se manifiestan, por ejemplo, cuando el protagonista pregunta “¿yo no soy igual a mi padre, no?, digo ¿no soy un cobarde por irme?” El mandato como huida, frente a la ley y el legado de la sentencia “*las relaciones no cambian, son absolutas: si es tu padre, es tu padre*”.

Ana Amado¹⁰⁵ en su análisis sobre películas ligadas al pasado reciente, afirma que aparece recurrentemente la cuestión de los hijos tensados entre “el deber y la demanda”, el desconsuelo y la ausencia, los entredichos de la legalidad del nombre, legitimación obediencia de una herencia, garantías de filiación, la ley del nombre. Así, los hijos aceptan la doble deuda de los herederos (deuda hacia atrás y hacia adelante). Toda herencia recibida ejerce en los hijos el “efecto de visera”, como llama Derrida a la impresión que produce en Hamlet la mirada del padre que bajo el yelmo puede ver sin ser vista. “Ese espectro no es simplemente alguien al que vemos volver, es alguien por quien nos sentimos mirados, observados, vigilados, como por la ley: estamos “ante la ley” sin simetría posible, sin reciprocidad” explica.¹⁰⁶

Como vimos el sujeto es él y la función que la Ley le asigna. Sin el redoblamiento, la duplicación, la categoría de “persona” no es pensable. El *desdoblamiento es el núcleo de la representación*. Afirma Rinesi: el sujeto es tal porque está exiliado del Otro y de sí: está escindido. Solo podrá “partir” *partiéndose* y por eso la subjetividad será siempre una subjetividad escindida. También el Padre nunca podrá ser enteramente hospitalario porque tendrá el *doble deseo* de ser olvidado y de ser recordado.¹⁰⁷

¹⁰² Aspectos claros en películas como *Los rubios*, *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, *Rompecabezas*, *XXY* o *Hermanas*.

¹⁰³ Cfr. Kozicki, op. cit., capítulo 7.

¹⁰⁴ Cfr. Kozicki, op. cit., capítulo 5: “Una tragedia del amor y de la ley”.

¹⁰⁵ Cfr. Amado, Ana y Domínguez, Nora (Comp.). op. cit.

¹⁰⁶ Cfr. Jacques Derrida. *Espectros de Marx*. Trotta, Barcelona, 2003, p. 152.

¹⁰⁷ Cfr. Eduardo Rinesi. “Introducción”, en *El padre que no cesa*.

Esta idea se comprende cabalmente cuando se refuerza el sentido del Nombre-del-Padre como el *punto de convergencia* que permite situar el discurso. “todo se irradia y converge, organiza en hilos, líneas...” Dice Glasman “El Nombre-del-Padre es un significante y en tanto tal es un punto. Será un punto de almohadillo, punto de amarra, un punto de referencia, un punto de apoyo, un punto de no retorno, etc., pero en el fundamento tiene una función inaugural, y en tanto instituyente del sujeto es un punto de partida del Otro. Es necesario recordar que, en tanto acto de palabra, a un significante lo que lo hace significativo es el punto de llegada, su registro en el Otro”.¹⁰⁸

El *punto de partida* tiene múltiples resonancias, es punto de partición subjetiva y también comienzo, inicio, separación. Pero además *el que parte se parte*, parte del Otro y se parte de sí (pérdida del objeto a). Hay una bi-partición. La partida es por partida doble. “Todo sujeto, como sujeto hablante es hijo del significante y en tanto tal, un exiliado del Otro como de sí”.

Esta noción es muy interesante para pensar el dilema del mandato y las derivaciones acerca de la representación, la ausencia y la extranjería que vemos reiterarse en las películas seleccionadas.

En particular volviendo al trabajo de duelo agregar que, como dice rescatan los autores en la lectura de Derrida, “identificar los despojos (los restos) y localizar a los muertos”: El trabajo de duelo, entonces, en muchas de las películas está vinculado a esos restos de la historia y de las situaciones de pérdida personal y colectiva (como en *Trelew*, *El día que bombardearon Buenos Aires*, *Nietos*, *H.I.J.O.S.*, *el alma en dos*, *Inundaciones o Tierra de los padres*). Pero también, respecto de los despojos (los restos) que dejamos fuera del mandato, o que tensamos respecto de los mandatos, como los conflictos presentes en *Potestad*, *XXY* o *Pizza, birra, faso*.

Butler nos anticipó que la pérdida nos reúne a todos en un tenue *nosotros*. Y si hemos perdido, se deduce entonces que algo tuvimos, que algo amamos y deseamos, que luchamos por encontrar las condiciones de nuestro deseo. La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición. En sus palabras, “sabemos que hay una pérdida, pero también hay un efecto de transformación de la pérdida que no puede medirse ni planificarse”.¹⁰⁹

Así, al perder algo nos enfrentamos a lo enigmático: algo se oculta en la pérdida, algo se pierde en lo más recóndito de la pérdida.¹¹⁰



¹⁰⁸ Cfr. Caludio Glasman, op. cit., p. 40.

¹⁰⁹ Cfr. Judith Butler, op. cit., pp. 46-47. Se hace extensivo el análisis del duelo y las pérdidas en el contexto contemporáneo por los conflictos mundiales, las enfermedades y las violencias expuestas a mujeres y minorías. En ese sentido dice: “todos hemos sido vulnerables y estado expuestos a alguna de estas pérdidas”.

¹¹⁰ Según Butler, si el duelo supone saber que algo se perdió, la melancolía significa originalmente no saberlo.

Capítulo 3

~

Cine argentino: *entre*
el neoliberalismo y el Nuevo
Cine Argentino

En este capítulo nos interesa caracterizar al cine argentino de un período particular, 1994-2015, que comprende lo que muchos autores han denominado Nuevo Cine Argentino (NCA, ya mencionado en capítulos anteriores) teniendo en cuenta qué elementos, características y transformaciones dan forma al mismo. Para ello consideramos necesario circunscribir el momento histórico y político dentro del cual se llevan adelante las transformacionales ligadas al NCA, momento histórico que contiene fracturas, quiebres y pliegues. Además, describir qué cambios en las modalidades de representación, narración y lenguaje presenta en conjunto una nueva generación de realizadores, aun con matices y rasgos atípicos (nos referimos a la inclusión que hicimos de directores como Marcelo Goyeneche, Luis César D'Angiolillo, o Carmen Guarini, en tanto son realizadores que estarían fuera de lo que podríamos englobar como esta nueva generación y/o que se han formado en otros contextos).

El período que vamos a estudiar es complejo y heterogéneo políticamente, ya que podemos reconocer cuatro micro-temporalidades o sub-períodos dentro de estas dos décadas: un primer período entre 1994-1999, ligado al gobierno de Carlos Menem, que caracterizó la llamada etapa neoliberal o neoliberalismo; un segundo momento (que continuó los rasgos anteriores) entre 1999 y 2001, con el gobierno de la Alianza y la presidencia de Fernando De la Rúa, el fracaso, crisis y salida en el 2001; un tercer período de reordenamiento y recomposición con la presidencia temporal de Eduardo Duhalde, cuyo final resultó ser estrepitoso en términos políticos y sociales¹, y un cuarto período, desde 2003 hasta 2015 con los gobiernos sucesivos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner. En general, si reagrupamos nuevamente lo antedicho, podemos reconocer dos temporalidades: el período entre 1994-2002, con una impronta política y cultural más

¹ Cfr. Claudio Lozano "Debatir una nueva estrategia de poder", en *ContraBando* N°1, Paraná, septiembre de 2004, pp. 1-13. Los asesinatos de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán el 19 de junio de 2002 durante la represión de Puente Pueyrredón por la policía bonaerense y el aumento de doscientos mil a dos millones de planes sociales *Jefas y jefes de hogar*, en un corto plazo fcomo agudización del conflicto, más la inestabilidad económica, financiera, social y política, contribuyeron a la caída del gobierno y el llamado anticipado a elecciones.

conservadora (momento neoliberal-conservador), y el período 2003-2015, más ligado a lo que muchos analistas denominaron –de manera genérica– parte de los “gobiernos progresistas” o “populistas” que, al igual que los anteriores, cubrían con sus características buena parte de la región latinoamericana (momento popular-progresista).²

Este segundo gran período representa un quiebre respecto del anterior, ya que viene a constituir un cambio en la dirección de las políticas estatales. Primero, porque los gobiernos que se sucedieron en el país en el período representaron, junto con otros gobiernos, un cambio de timón en la política de la región respecto de cómo entender el manejo de la cosa pública; segundo, porque construyeron un conjunto de medidas y decisiones públicas tendientes (con todos sus claroscuros) a conmover los cimientos del poder; tercero, porque impulsaron en general una permanente disputa por el sentido mismo de la política y plantearon una verdadera discusión a nivel ideológico y cultural. De allí que muchos han caracterizado al período iniciado en 2003 como aquel donde se disputó una verdadera *batalla cultural*. En tal caso, como plantea Ricardo Forster para el caso argentino, el nuevo gobierno vino a poner en desacuerdo los acuerdos previamente establecidos o los pactos consensualistas que el republicanismo conservador había perseguido, y puso al conflicto de intereses en el centro de la política como modo de acción y de discusión del poder, contra las estructuras neoliberales y conservadoras anteriores, con sus más y sus menos. En términos de decisiones públicas, esto tiene que ver con haber establecido un conjunto de políticas estatales como la relativa a la ampliación de derechos, el fomento de la industria nacional (en particular la audiovisual), la integración regional, la recomposición del tejido social; en fin, un conjunto de medidas que tuvieron impacto a nivel institucional, legal y simbólico.³

La configuración y desarrollo del NCA recoge el impacto de políticas estatales que han ido al vaivén de estas dos micro-temporalidades que reconocemos, con la peculiaridad o la anomalía de que es en el momento neoliberal-conservador cuando se empiezan a observar cambios en el fomento hacia el cine desde mediados de los '90, habilitadores de distintas transformaciones: legales, institucionales y formativas, que impactaron los modos de producción estéticos y políticos del cine. La ley 24.337 de fomento del cine, promulgada en 1994, es un hallazgo o una medida que conjuntamente

² El período de Carlos Menem en Argentina (1989-1999), coincidió con los de Carlos Andrés Pérez, en Venezuela (1988-1992); Jaime Paz Zamora, en Bolivia (1989-1993); Color de Mello, en Brasil (1990-1993) y Alberto Fujimori en Perú (1990-2000), que en general cubrieron la etapa neoliberal-conservadora en la región. El gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015) con los de Hugo Chávez en Venezuela (1999-2013), Rafael Correa, en Ecuador (2007-2017), Evo Morales en Bolivia (2006-), Tabaré Vázquez (2005-2010) y José Mujica, (2010-2015) en Uruguay, Lula da Silva (2003-2011) y Dilma Rouseff (2011-2016) en Brasil, intermitencias de Michelle Bachelet en Chile (2006-2010 y 2014-2018), conformando los denominados gobiernos progresistas y/o populistas en la región.

³ Por ejemplo, institucionalmente plasmado en la creación de Espacios de Memoria Nacionales, provinciales y regionales, Programas Educativos, Programas culturales, Centros culturales, *Tecnópolis*, etc. La derogación de las leyes de *obediencia debida* y *punto final*, la reglamentación de la asignación universal por hijo (AUH), las leyes de matrimonio igualitario, identidad de género, etc. Éstas mismas generaron, además, efectos culturales y simbólicos muy importantes, que se sumaron a otros como el acto en la ex-ESMA en 2004 (bajar los cuadros y discurso presidencial de Néstor Kirchner), el reconocimiento al ex presidente Raúl Alfonsín, o los festejos del Bicentenario.

con otras se han presentado como anomalías⁴ dentro de un período que claramente ha ido en detrimento de la industria nacional, la cultura, los derechos sociales, y las políticas de memoria, verdad y justicia.

3.1. Políticas estatales sobre el cine

Para comprender en particular las políticas estatales sobre el cine argentino, resulta fundamental recurrir a trabajos como los de Gustavo Aprea. En particular, uno de sus libros nos invita a pensar ese vaivén en estos tiempos políticos distintos, en clave de continuidades y discontinuidades desde la vuelta a la democracia, en 1983 en adelante.⁵

Así, Aprea indica que en los veinticinco años de democracia, que se extienden entre 1983 y 2008 (su libro es de ese año), el cine actuó como constructor y destructor de identidades, como defensor del sistema democrático y como crítico de la sociedad. Se constituyó como espacio polémico. Adquirió una dimensión política: “más allá de esta persistencia, las relaciones entre el cine y la política fueron cambiantes y en algunos casos contradictorias”.⁶ El autor reconoce desde 1983 tres momentos diferentes, el primero en coincidencia con la recuperación de la democracia, el segundo entre la segunda mitad de los ochenta y finales de los noventa, y, el tercero que corresponde al NCA. Ello nos permite reconocer que nuestro trabajo se aloja especialmente en este tercer momento. Asimismo entiende que la política oficial no fue uniforme en los veinticinco años debido a distintos factores. La relación entre el cine y la política en cada uno de estos períodos puede ser descripta por varios elementos: el modo en que el Estado interviene y define los proyectos para la producción mediática, la modalidad de uso del lenguaje cinematográfico hegemónica en el cine en cada momento, la identificación de los temas que realizadores y público consideran significativos, planteando de qué manera el Estado regula, controla y difunde la producción cinematográfica, estableciendo prioridades e interlocutores.⁷ En un sentido similar, Pablo Piedras reconoce –para el caso de los documentales específicamente– que desde la vuelta a la democracia se distingue un primer momento, en el que hay rasgos testimoniales y más institucionales y un segundo momento, desde fines de la década del '90, donde se asiste a una nueva modalidad narrativa y representacional y a nuevas formas de inscripción del yo del autor y/o realizador. Podríamos decir que como bisagras de este momento dentro del NCA puede ubicarse a *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué y, continuando ese tipo de relatos del yo en el cine documental, *Un*

⁴ La creación del Banco Nacional de Datos Genéticos, para la identificación de filiaciones, tan importante en la búsqueda de nietos apropiados y detenidos-desaparecidos que acompaña el momento de promulgación de la ley de fomento del cine, convive, paradójicamente, con las leyes de impunidad y con los indultos.

⁵ Gustavo Aprea. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Universidad Nacional de General Sarmiento - Biblioteca Nacional. Buenos Aires. 2008.

⁶ Cfr. Gustavo Aprea, op. cit., p. 19.

⁷ Cfr. Gustavo Aprea, op. cit., p. 12.

tal Ragone (deconstruyendo a pa) (2002), *Los rubios* (2003) o *M* (2007); y –dentro de los films de ficción– *Pizza, birra, faso* (1997), de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, o *Mundo grúa* (1999), de Pablo Trapero, que vinieron a subvertir el cine clásico instalando un relato neorrealista, con personajes marginales, un cine que sale a la calle y la pone en escena, y hace base en la cotidianeidad y autenticidad de las historias que narra, sin pretensiones de heroicidad típica ni mensajes moralistas, proponiendo, como dirá Domin Choi, una ruptura en la narrativa de las formas convencionales, a partir de la errancia de los personajes, la mirada de nuevos realizadores que ponen en juego el usos de flashback, planos y movimientos de cámara.⁸

Respecto del gran período que estamos repasando, Aprea entiende que no ha existido una sola estética cinematográfica y que no todas las propuestas tuvieron el mismo peso dentro de los lenguajes audiovisuales, aunque podemos encontrar formas dominantes o quebradas en las que los realizadores se inscriben. A partir de una mirada de conjunto se distinguen diferentes tendencias que coexisten de manera conflictiva. Es importante destacar las transformaciones que se produjeron en el uso del lenguaje y en las distintas opciones estéticas, que permiten dar cuenta de la dimensión ideológica presente en ellas. A partir de la década de 1990 una serie de hitos marcó la aparición de una estética diferente, el auge de producciones alternativas, una nueva generación de directores, técnicos y actores. Junto con el reconocimiento crítico y propuestas estéticas novedosas hay un nuevo tipo de mirada que los nuevos directores generaban sobre la sociedad argentina: en la forma de relato, los estilos de actuación, cotidianeidad de los personajes, miradas fragmentadas, incompletas, etc.

Aprea continúa diciendo que, dentro del conjunto amplio de representaciones cinematográficas, se pueden reconocer tres vías principales: las biografías y relatos a partir de fragmentos de la vida cotidiana, la reconstrucción de acontecimientos particulares de la historia argentina y la discusión alrededor de la memoria del pasado reciente.⁹ Más allá de las variedades de estilo, temas, ampliación de posiciones estéticas y variedades de cine militante, hay un elemento que une estas tendencias: la *búsqueda de una descripción crítica* de un mundo en transformación. Dicha búsqueda está a tono con una serie de cuestiones que ya hemos venido marcando, como la importancia creciente de las modalidades reflexivas, performativas y poéticas en las formas de representación del documental, el debate acerca de los propios estilos de ficción y no ficción, el modo en que se presentan, utilizan y plantean los elementos fundamentales de la narrativa cinematográfica: criterio de realidad, de verdad, uso de soportes fotográficos, archivos, testimonios, mirada, mon-

⁸ Cfr. Domin CHoi "La ironía política y una imagen de menos", en *Pensamiento de los Confines* N° 23/24, abril de 2009, pp. 123-131.

⁹ La referencia a los acontecimientos de la historia reciente tiene distintas modalidades de representación, así se reconocen películas que no fueron paradigmáticas del NCA, como *Garage Olimpo* (Marcos Bechis, 1999), *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2005) o *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006), y otras que tuvieron otro reconocimiento en la crítica como *Montoneros una historia* (Andrés Di Tella, 1994), *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995) o *Los rubios* (Albertina Carri, 2003).

taje, uso del tiempo, en un marco más general de puesta en duda epistémica sobre los postulados de la modernidad y la razón monolítica como forma de construcción de sentido.

Retomando: en conjunto, hablamos de un período complejo y políticamente heterogéneo, que se inicia alrededor de los cambios en los '90 (legales, institucionales y formativos), que configura un conglomerado no homogéneo con particularidades, algunas de las cuales hemos desarrollado en los capítulos anteriores cuando introducimos al NCA, que ahora creemos necesario profundizar.¹⁰ En este contexto histórico, político y de cambios en la cinematografía es que se inscribe lo nuevo del NCA. En particular nos interesan dos de las aristas propias y muy significativas de este nuevo cine, que son: 1) el *resurgir* del documentalismo, y 2) las nuevas miradas sobre la representación, reflejadas en las perspectivas de un conjunto vasto de realizadores más jóvenes. Dentro de las variantes que comprende el NCA (cine masivo, militante y poético) en las narrativas se ponen en debate ciertos cánones o rasgos que se tenían por ciertos: el estatuto de referencialidad de la verdad, la noción misma de realidad, el uso de instrumentos respaldatorios de la información y la narrativa que se quiere conformar, así como el uso de los testimonios e imágenes de archivo, etc. Las narrativas en debate tienen que ver con particularidades del período pero también con discusiones epistemológicas y teóricas más amplias y generales, como mencionamos en el párrafo anterior.

Por eso es que comenzaremos por ampliar las características del denominado NCA. Luego explicaremos por qué se habla del *resurgir* del documental, haciendo un breve repaso de sus cualidades y potencialidades. Por último, nos detendremos en agregar elementos que ejemplifiquen cuáles son los cambios y discusiones más salientes referidas a las perspectivas estéticas y a las nuevas miradas en la realización cinematográfica.

Para nosotros estos micro-períodos histórico-políticos son una especie de telón de fondo para pensar la articulación entre cine y política en un aspecto particular: las formas de los mandatos, como veníamos planteando en capítulos anteriores. En ese sentido no vamos a hacer un desarrollo exhaustivo de todo lo que cada período contiene. Sí vamos a formular algunas acotaciones o notas como para dejar en evidencia que hay cambios, rupturas, quiebres en los micro-períodos dentro del período más amplio. En ese sentido, las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001, para muchos científicos políticos y científicos sociales en general (como así también para parte de la población) se presentaron como jornadas bisagra, donde primó la sensación de asombro y perplejidad, al punto que los análisis que se propusieron fueron muy deficitarios. Rinesi y Gabriel Nardacchione dicen que en un contexto en que nos veníamos acostumbrando a la muerte de la política, la privatización de la vida y el desinterés como únicos destinos posibles de nuestra democracia nos vimos sorprendidos *de repente* por la aparición de fuerzas sociales latentes que manifestaron un descontento límite.¹¹ Mucho de lo

¹⁰ En 1994 se produce un cambio fundamental en lo legal, se crea la ley 24.337 por la cual el INC es reemplazado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y se facilitó el Fondo de Fomento Cinematográfico (préstamos y subvenciones para películas, establecer asociaciones financieras con productores y otorgar premios).

¹¹ Cfr. Eduardo Rinesi y Gabriel Nardacchione. En Rinesi, Eduardo, Nardacchione, Gabriel y Vommaro, Gabriel (eds.).

que sucedió en ese momento de quiebre de la Argentina del 2001 aparecía como “de repente”.¹² De manera que las jornadas del 2001 *acontecieron*, cuando en realidad había un conjunto de sectores y actores movilizados previamente, y un conjunto de problemas sociales y políticos que venían de años anteriores, prueba de ello es que la protesta social en general, y el Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) –lo que luego se denominó el movimiento piquetero– en particular, ya estaban instalados desde los '90, así como el conjunto de acciones colectivas que se desprendía de éstos, teniendo un protagonismo muy importante en la sociedad y la política argentina. De manera que, podríamos decir, había un conjunto de actores y de identidades sociales habían sido desplazados por el programa neoliberal, y estaban reacomodando y rearticulando su conformación dentro de la estructura social y la política.¹³

Forster destaca que (más allá de la experiencia de la Alianza que lleva a la crisis dramática social e institucional del 2001), en la década del '90 el peronismo tomó la variable más reaccionaria y tradicional y, en esa suerte de impostura, se plegó a demandas del capitalismo financiero degradando la escena pública política.¹⁴ Esto se trastoca cuando, en 2003, con la asunción de Néstor Kirchner se introduce una cuña igualitarista y se empieza a cuestionar el modelo de apropiación de la riqueza, más allá de que sea posible pensar que dichos cuestionamientos no fueron a la raíz del modelo de acumulación capitalista. Varios autores, entre ellos Gabriel Kessler,¹⁵ al analizar este período hablan de claroscuros en las decisiones políticas. Por ejemplo, se asiste a una recuperación económica: alto crecimiento, aumento de la tasa de empleo, incremento del trabajo registrado, pero la desigualdad sigue teniendo problemas en términos estructurales. Lo mismo ocurre, sigue Kessler, con las políticas educativas: incorporación de sectores populares, ampliación de cobertura de universidades públicas y gratuitas, pero continuidad del debate sobre la calidad comparativa en escuela pública y escuela privada, y así podríamos seguir con la estructura ocupacional, la movilidad social, las formas de discriminación, la desigualdad demográfica, territorial y habitacional, etc. En conjunto, Kessler afirma que se pudieron

Los lentes de Víctor Hugo. Transformaciones políticas y desafíos teóricos en la Argentina reciente. Prometeo, Buenos Aires, 2007, pp. 36-38.

¹² Una de nuestras películas que se filma justamente en el 2002 se titula *Tan de repente*. Muchos títulos de las películas que analizamos en el trabajo no son casuales, sino que se vinculan con ese *clima de época*.

¹³ Los sectores medios y bajos y, en general, la sociedad excluida de los procesos neoliberales de expulsión, pobreza y miseria, fueron tematizados tardíamente por las ciencias sociales, por ejemplo, en trabajos muy interesantes como los de Maristella Svampa y Diego Pereyra, *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras* (2003) o Svampa, *La sociedad excluyente* (2005), que reflejaron esa movilización social y la irrupción de los movimientos sociales, y la serie de trabajos compilados por Marcos Novaro en *El derrumbé político en el ocaso de la convertibilidad* (2002), la compilación de Isidoro Cheresky y Jean-Michel Blanquer (2003), *De la ilusión reformista al descontento ciudadano. Las elecciones en Argentina, 1999-2001*, que tematizan la gobernabilidad, las funciones de los partidos políticos y la crisis de la política representativa o “La política después del derrumbé”, *La ciudad futura. Revista de cultura socialista*, N°57, primavera 2004.

¹⁴ Cfr. Ricardo Forster. *La anomalía kirchnerista. La política, el conflicto y la invención democrática*. Planeta, Buenos Aires, 2005, pp. 21-29.

¹⁵ Cfr. Gabriel Kessler. “Clairs-obscur de la structure sociale. Tendences en contepoint dans l’Argentine du XX^e siècle”, en *Problèmes d’Amérique Latine*, 82, 2011, pp. 93-108.

modificar positivamente a partir de la diversidad de políticas estatales, en relación al género, las etnias, la violencia doméstica, leyes de igualdad, educativas, económicas, ampliación de derechos, etc.; a la par que las formas de discriminación no se han disipado, la desigualdad sigue siendo un problema complejo, la movilidad es espuria, lo que plantea los *oscuros* del período.¹⁶ Otros autores, como María Pía López, enfatizan que hubo mucho de novedad en el período abierto en 2003, como:

La definición de la gobernabilidad a partir del diálogo y no la represión a los movimientos sociales, la asunción de una revisión crítica de lo actuado por la dictadura militar, la recuperación de discursos y símbolos pertenecientes al tejido de las luchas políticas de la vida argentina.¹⁷

Volviendo a Forster, el autor entiende que este ciclo político implicó una revalorización de la política, una reversión modelo de la convertibilidad menemista, de la atención a demandas ortodoxas en lo económico, y de su continuación en el gobierno de la Alianza (que profundizó los rasgos y la lógica económica, social y política del menemismo llegando a la crisis del 2001), y, que ese ciclo abierto en 2003 implicó la reactivación del mercado interno y la protección de ciertos proyectos como las industrias, dentro de las cuales está la industria audiovisual. Hacia finales del período podríamos sostener que hay una mayor institucionalización con lo que sería el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA) o los proyectos de institucionalización de esa industria audiovisual, junto a una reactivación del papel del Estado también en otros aspectos, como las políticas sociales o de reconocimiento de derechos que se venían postergando, y muchos de los cuales alcanzaron su consagración en este período. De manera que uno podría pensar que hay un momento en que lo ideológico, lo político, el conflicto del poder, aparecen en la esfera de lo público, en las formas de hacer y pensar la política, reconocida en tres niveles: un nivel legal, uno institucional y otro simbólico. En el nivel institucional, como ejemplos: la renovación de la Corte Suprema de Justicia de la Nación (CSJN), la creación de la Unidad Fiscal de Investigación de la AMIA (UFI-AMIA), el Consejo de la Magistratura, la reforma del *Código Civil* y el *Código Penal*, entre otras. En términos legales, la derogación de las leyes de *Obediencia Debida* y *Punto Final*, el establecimiento de la *Asignación Universal por hijo* (AUH), el intento de modificar el sistema de retenciones a los sectores exportadores (la "resolución 125", de 2008), el fortalecimiento del papel de la Administración Nacional de la Seguridad Social (ANSES), la estatización de parte de *Yacimientos Petrolíferos Fiscales* (YPF) y de *Aerolíneas Argentinas*, lo que dijimos ya del cine, la *Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual* (LSCA), la *Ley de Matrimonio Igualitario* y la *Ley de Identidad de Género* (LIG) son ejemplos de estas políticas activas en términos

¹⁶ Muchas de estas apreciaciones las recuperamos del Seminario "Desigualdad y sociabilidad. Una aproximación a la cuestión social en la Argentina contemporánea", dictado por Daniela Soldano.

¹⁷ Cfr. María Pía López. "En el presente", en Revista *Pensamiento de los Confines* N° 23/24, marzo 2009, Buenos Aires, pp. 81-84. En este sentido, en consonancia con Forster, Kessler y Rinesi, un momento de reposición de lo político y las capacidades estatales en el ingreso al Siglo XXI.

económicos, sociales y políticos. En el nivel simbólico también hubo muchos rasgos que visualizan esta batalla de sentido y cultural. Desde 2003, las salidas del protocolo en los actos del presidente Kirchner. En 2004 el discurso en la ex-ESMA y la orden de bajar los cuadros de miembros de la junta militar de la última dictadura. En 2008 el conflicto con el campo y la llamada "resolución 125". En 2010 todo lo relativo a los festejos del *Bicentenario*. En conjunto, todos símbolos que fueron creados en ese clima de época dentro de ese momento político.

3.2. ¿Qué hay de nuevo en el Nuevo Cine Argentino?

Un film que transmite experiencias y conocimientos aun no acabados, inconclusos y que invita a los espectadores a completarlos y cuestionarlos críticamente, convierte a estos en coautores y protagonistas vivos del mismo, a la vez que les reconoce su condición de sujetos de la historia.

Octavio Getino, *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*

En las últimas décadas (particularmente las últimas dos) en Argentina, los documentales han tenido un significativo crecimiento en cantidad, calidad e impacto, que algunos califican como “resurgimiento” (desarrollaremos mejor este punto cuando lo situemos en contexto histórico más adelante), aunque este movimiento no ha sido *homogéneo* en su interior y ha sufrido transformaciones.

Para poder describir del mejor modo este escenario, interesa destacar algunas características generales del cine documental, como así también identificar aquellos aspectos que hacen tanto a la homogeneidad de este tiempo como a sus singularidades o rasgos particulares.

Comprender el cine documental como práctica cultural de representación social nos sirve de antesala para comprender *algunos* de sus rasgos visibles en el periodo mencionado: a) la pretensión de nuclear un movimiento “independiente y alternativo”, y b) su ligazón con el denominado “documental social”.

Cuando se afirma el “resurgir” del documental en el país, muchos autores mencionan el contexto más general de la producción cinematográfica argentina. En este sentido podemos decir que ciertamente hay rasgos de aceleración que cristalizan un momento importante y permiten notar cierta efervescencia en la producción documental en las últimas décadas, pero es preciso reconocer que existieron experiencias nacionales y latinoamericanas que habían forjado y cimentado buenas bases teóricas y formativas para pensar esta producción e inscribirla en un proceso de más larga duración.

A partir de los '90, en el contexto del NCA, la producción cinematográfica (ficción y documental) crece en forma acelerada, en cantidad y calidad, y se verifica en una mayor audiencia, publicaciones especializadas, espacios de festivales y otros circuitos de exhibición, centros de estudios sobre temas vinculados, etc.

Como plantea entre otros, Ernesto Babino, es necesario comprender este momento del NCA en un contexto peculiar en el cual se nota: a) la caída que estas producciones habían tenido en los '80 por el auge y expansión del video doméstico y de la TV por cable, que habían hegemonizado los medios y el escenario audiovisual, b) la crisis de la exhibición de películas: de 1800 salas de exhibición de películas que había en el país en 1970 se pasó a 280 salas en 1992, c) los costos de producción y tecnológicos frente a las producciones extranjeras y su circulación.¹⁸

El denominado NCA contiene en su interior, entonces, tendencias diferentes como: 1) un circuito más vinculado a producciones con interés técnico y guión de calidad (en comparación con producciones de divertimento con resabios de “olvido social”), asociado a los multimedios y con interés de difusión masiva; 2) un circuito más alternativo de productoras independientes y con propuestas en general ligadas a preocupaciones estéticas y en algunos casos a temáticas de revisión del pasado reciente y de los problemas o conflictos sociales actuales. Otros plantean que se mezclan en el cine argentino actual (tanto en las producciones de documental como de ficción) el cine “masivo”, el “expresivo” y el “militante”, reconociendo esta diversidad de perspectivas.

También han sido rasgos importantes en este proceso la influencia que tuvieron los menores costos en las producciones y el acceso a las tecnologías (por ejemplo, el uso del video), la creciente importancia dada a la formación técnica y de realización (creación de Universidades e institutos de formación específicos) y el apoyo del Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA) para la realización a través de fondos y créditos destinados a películas (nueva Ley 24.377 de 1994).¹⁹

Nos interesa señalar que es, en este marco y como cogeneradores del mismo, que se consolidan espacios que específicamente se orientan a una idea del documental como forma de expresión de los nuevos movimientos sociales, en el auge de las conflictividades de la década del noventa y la crisis posterior, y un documentalismo que recoge nuevas modalidades narrativas, coincidente con una nueva generación de cineastas, que generan miradas diferentes, expresadas, por ejemplo, con la impronta del documental subjetivo, la importancia de la reflexividad en los modos de representación y la discusión sobre el estatuto de verdad de los films documentales.

Desde los '90 hasta la crisis de 2001 nuestro país estuvo signado por nuevas conflictividades sociales y procesos de profundo ajuste estructural, que provocaron una nueva configuración social y, de algún modo, nos enfrentaron al escenario de una *nueva cuestión social*. Esta nueva cuestión social vuelve apremiante discutir acerca de la enorme franja de desafiados, de su vulnerabilidad y su exclusión social, y, en ese contexto y al servicio de esa discusión se ha producido un espacio reavivado y en crecimiento del movimiento de documentalistas. Así se han creado, en 1996, *La cuadrilla* germen del *Movimiento de Docu-*

¹⁸ Ernesto Babino, “Apuntes para el análisis del Nuevo Cine Argentino”, *La marea, Revista de cultura, arte e ideas* N° 21, 2003/2004.

¹⁹ Nos referimos a la Ley 24.377, sancionada el 28 de septiembre de 1994 y promulgada el 14 de octubre del mismo año, modificatoria de la Ley N° 17.741 de Fomento de la Cinematografía Nacional.

mentalistas, en 1999, el *Espacio Mirada Documental* (EMD) y en 2001-2002, la *Asociación de Documentalistas de la Argentina* (Adoc). La formación de estos movimientos, grupos y asociaciones (como *Alavío*, *Cine insurgente*, *Contraimagen*, *Boedo films*, *El cuarto patio*, *Mascaró*, *cine americano*), junto con el impulso sostenido del *Festival Internacional de Derechos Humanos* (DerHumALC), creado en 1997, y tantos otros espacios y festivales, constituyen sólo algunos ejemplos de este momento. Las entidades, grupos y asociaciones de cineastas se crearon –entre otros propósitos– con el fin de articular y fortalecer la producción documental a partir de tareas y de actividades conjuntas de estos grupos o colectivos, aunando fuerzas y discutiendo problemas comunes, como los relativos a la necesidad de promover acciones para garantizar los espacios de producción, de distribución, de enseñanza y de investigación respecto de las nuevas temáticas y líneas de representación fílmica dentro del marco del NCA.

Uno de los aspectos o dimensiones de lo nuevo en el NCA –aunque no el único– es aquel que vincula al cine documental desde finales de los '90 con la pretensión compromiso social o con una realidad social convulsionada, compleja, y donde los conflictos sociales y políticos habían tomado mayor radicalidad. En esta línea, la práctica del cine adopta formas afines a esta pretensión específica: el documental social (con un fuerte compromiso colectivo, la no neutralidad valorativa en la producción, y la elección de una mirada con una marcada subjetividad).²⁰

Sin duda entonces, la crisis de 2001 (con el preámbulo del neoliberalismo como antecala) contribuye a la emergencia de estas temáticas y el compromiso militante adosado al documentalismo, como crítica, denuncia y apuesta por la visibilidad de temas y de sectores sociales postergados. Al lado del documental militante y/o social es igualmente importante el denominado documental subjetivo, reflexivo y/o poético.

La crisis política y social de 2001 inauguró un abanico de temas ligados a las formas de sociabilidad y de gestión de la política novedosa y creativa, frente a un vocabulario hecho de palabras tales como fragmentación, colapso, desintegración y derrumbe, que caracterizaban ese escenario. Más allá de estos sucesos, la etapa neoliberal dejó sus huellas marcadas en toda Latinoamérica, haciendo extensivas sus problemáticas, preocupaciones y análisis, como lo indicamos en páginas anteriores.

Este colapso del neoliberalismo puso en jaque a conceptos como historia y memoria, agencia y resistencia, localismo y globalización, cultura e identidad, y evidenció la necesidad para un discurso académico, político, social, económico y cultural, de salir de la uni-disciplina.

Según Kathryn Lehman,²¹ el cine acompañó estos fenómenos alrededor del escenario neoliberal y comenzó a producir películas en torno a las problemáticas de las fábricas re-

²⁰ Cfr. Raúl Bertone. "Mirada y sentido en el documental social argentino. Lenguaje, memoria y método como ejes de la formación del documentalista". Rosario, [en línea] url: <http://es.scribd.com/doc/27944119/Mirada-y-sentido-en-el-documental-social-argentino-Lenguaje-memoria-y-metodo-como-ejes-de-la-formacion-del-documentalista>, Rosario, 2002.

²¹ Kathryn Lehman. "La crisis argentina y los medios de comunicación", en Viviana Rangil (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Biblos, Buenos Aires, 2007.

cuperadas, los movimientos de desocupados y otros conflictos urbanos, los movimientos campesinos, las luchas por la tierra, los recursos naturales, etc., que hicieron más visibles y públicos el debate en torno a los derechos. Particularmente el cine documental permitió vehiculizar y articular otra forma de discurso, comunicación y conocimiento de estas temáticas, que los *mass media* no mostraban por la primacía de la noticia, el impacto o la banalización sobre el conocimiento. En este sentido, buena parte de las narrativas audiovisuales en este período se erigieron como parte importante de una disputa mayor sobre la hegemonía del conocimiento, la información y los circuitos institucionales de la política representativa, actuando como redes de difusión alternativas y permitiendo un debate abierto sobre los derechos y sus problemáticas en la contemporaneidad.²²

En términos de Javier Campo y Christian Dodaro, “nos hallamos ante el desafío de pensar las maneras en las que ciertos textos fílmicos se invisten de la capacidad de interpelar políticamente a los sujetos en ciertos contextos históricos, políticos y culturales.”²³ Estos autores afirman que hay narrativas audiovisuales que son capaces de producir politizaciones en el campo fílmico, e intentan dar cuenta de cuándo, dónde y para quién es que se produce esa politización. De manera que desde el arte se pueden recobrar espacios reprimidos, expandir los horizontes de lo posible, recuperarlos de las estructuras de poder, rescatar lo abyecto, lo “bajo”, la etnia, la clase: espacios subterráneos o clandestinos para la mirada del poder.²⁴

Sólo con fines ilustrativos mencionamos la importancia de películas que recuperan estas temáticas tales como: *Historias recuperadas* (Alejandro Barrientos), *Pescadores. La ciudad de los ojos cerrados* (Silvana Jarmoluk), *Grissinopoli* (Darío Doria y Luis Camardella), *Fasinpat, fábrica sin patrón* (Daniele Incalcaterra), todas producciones de Buenos Aires, Argentina, del año 2004. En el contexto de la provincia de Santa Fe, documentales similares en cuanto a la línea y búsqueda temática y representacional como: *Por la conquista del pan. Los piqueteros* (Matías Mullor), *La última joya de la abuela* (Germán Del Pozo), *Los nuevos pobres* (Bekarano y Panza) realizados en 2002, *Inundaciones* (Santa Fe Documenta) de 2003. A ellas se puede agregar, no por su procedencia, pero sí por compartir perspectivas teóricas críticas e incisivas y temáticas que piensan e interpelan el poder y el *status quo*, *Los niños perdidos del franquismo* (TV3, Catalunya, 2002), *Pequeñas voces* (Jairo Carrillo, Colombia, 2003) y *Juchitán de las locas* (Patricio Henríquez, Chile-Canadá, 2002).²⁵

²² Tal fue el caso, por ejemplo, del impacto y puesta en debate en ocasión del estreno público de *A dos años*, de Matecosido producciones, 2005, documental sobre la inundación sufrida en la ciudad de Santa Fe en el 2003, que generó una movilización de experiencias individuales y colectivas, identificación y demandas de justicia. La exhibición se hizo en la plaza donde se concentraba la marcha por pedido de justicia.

²³ Cfr. Campo, Javier y Dodaro, Christian. (Comp.). *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Ediciones del movimiento, Buenos Aires, 2007, p.14.

²⁴ Referencias de los distintos Festivales Latinoamericanos del Documental realizados en Buenos Aires, con selecciones itinerantes, espacio nuevo que permite poner en contacto, además, producciones argentinas con el resto de América Latina y producciones independientes (México, Cuba, Venezuela, Brasil, Ecuador, Chile, Colombia, Perú, etc.)

²⁵ VI Muestra del Festival Internacional de Cine y Video de Derechos Humanos, DerHumALC, 2004. Se puede ampliar estas referencias en la exposición, debido a que la información que se posee de indagaciones anteriores en extensa, aunque poco conocida en su circulación masiva.

3.3. Notas sobre cine social y político

Si bien hay coincidencias en cómo describir los cambios presentes en estos años, es preciso señalar que estos rasgos no son absolutamente “nuevos” en Argentina, ya que muchas de sus características y pretensiones hunden sus raíces en movimientos pioneros que se dieron desde la segunda mitad del Siglo XX, alrededor de los trabajos de Fernando Birri, el grupo de Cine Liberación, los hitos de Raymundo Gleyzer y la producción de Jorge Prelorán.

Asimismo, si nos remontamos al cine documental y a su pretensión de conectarse con las problemáticas sociales urgentes, las producciones dentro de este género no constituyen algo nuevo, algo que aparece en la crisis del neoliberalismo, sino que tienen referencias lejanas en el tiempo, por lo que no sería propio hablar de la *irrupción* del documental sin tener en cuenta estas huellas.

La impronta del denominado *documental social* se remonta a principios de Siglo XX, desde los años '30, en producciones, por ejemplo, que intentaban mostrar la cara oculta de la economía occidental, las marcas de la represión, las protestas y las huelgas en el contexto de la crisis de acumulación del capitalismo mundial. El cine era otra forma de “organizar” estos fragmentos, ya que disponía de la virtud de asociar lo que aparecía disperso (por ejemplo: *Borinnage* (Joris Ivens y Henri Stork, 1934), o las impresiones de John Grierson, de 1929, con *Drifters*).²⁶ Dichos recorridos colocaban al documental en un lugar de importancia social y política, en cuanto el uso de la cámara actuaba como dispositivo de percepción que nos aproximaba a una experiencia poética del mundo, al tiempo que se constituía como herramienta de observación social y como medio para alcanzar, a través de estas experiencias, nuevos sentidos.

Por ende, las preocupaciones actuales acerca del estatuto del documental y de sus vínculos con la realidad, la verdad y la mirada del realizador son –de algún modo– renovaciones de puntos de conflicto que datan de las primeras décadas del Siglo XX, cuando, por ejemplo, se debatía estos y otros postulados en grupos como el *Cine-verdad* y el *Cine-ojo*. Planteos que se dirigían hacia los fundamentos teóricos y meta-teóricos en torno a la propia idea de realidad, conocimiento y representación. Brevemente dicho, si pensamos que las propias “cosas”, los fenómenos sociales u objetos de reflexión, existen en sí mismos y tienen una verdad incorporada, por extensión, a esa existencia constatada, la tarea del cine documental será tratar de “capturar” lo más fielmente posible aquella “verdad” y existencia “real” que los objetos sociales ya poseen. El conocimiento –puesto en la forma articulada de discurso fílmico– trabajaría según una tesis realista fuerte. Si, en cambio, partiéramos de la imposibilidad o la fragilidad de poder representar lo real (aun creyendo en su existencia) y postuláramos que no tenemos un acceso diáfano y posible para poder representarlo, ya la propia noción de “verdad” se vería alterada y relativizada. De modo que los debates en torno a estas pretensiones del documental como representación de lo real, lejos de ser zanjables, son problemas que lo

²⁶ Cfr. Jean Breschand. *El documental. La otra cara del cine*. Paidós, Barcelona, 2004, p. 11.

atraviesan y que dependen de perspectivas epistemológicas y teóricas que no son unánimes ni homogéneas y que, en consecuencia, a nuestro entender, no habilitan a tener posiciones sustancialistas sobre el documental. Admitir lo antedicho no significa que debatir sobre el estatuto del documental sea improductivo o lábil, sino que es preciso reconocer ciertos anclajes donde inscribir dichas polémicas.

Más allá de las menciones hechas al comienzo de este punto, en Argentina desde la segunda mitad del Siglo XX se produce, como dijimos, un movimiento pionero que representa una renovación, una nueva mirada alrededor de los trabajos de Birri,²⁷ el grupo de *Cine Liberación*, el cine de Gleyzer y la producción de Prelorán, con el grupo *Cine de la Base*.²⁸

Birri se constituyó en precursor del cine documental social en Latinoamérica, al hacer un trabajo novedoso en el documentalismo de Santa Fe, Argentina y extensivamente en América Latina. Inauguró una tradición en el denominado *cine como documento social* a partir de la Escuela Documental de Santa Fe. Gleyzer, desde la experiencia del *cine de la Base o cine militante*, brindó perspectivas de realización donde “perfeccionar el método, la búsqueda poética y el tratamiento crítico y revolucionario de un verdadero nuevo cine argentino, serán pues elementos para debatir y desarrollar”.²⁹

De algún modo la denominación del documentalismo político, si pensáramos grandes trazos internos, sufre un pasaje y/o debate entre momentos del documental “social” y el “militante”, quizás representado por Birri y el *Cine Liberación* en un caso, y por *Cine de la Base* en otro, adquiriendo estéticas, poéticas diferentes en cuanto a la observación e interpelación política de los cineastas y del cine mismo.³⁰ De todos modos, lo que realiza el grupo Cine de la Base desde 1973 es poner de relieve a los mismos protagonistas de sus films (los desposeídos de la tierra, los obreros, los indios y los campesinos) y exhibir sus producciones en escenarios alternativos para el debate y en distintos puntos del país (Buenos Aires, La Plata, Córdoba, Rosario, Tucumán).³¹

Esa tradición o esas tradiciones y perspectivas fueron recuperándose (ya sea para contrariar o, fundamentalmente, para re-visitar y compartir) en producciones de cine documental en el país y en América Latina con marchas y contramarchas, no permaneciendo

²⁷ Inauguró en 1955 el Instituto de Cine de la UNL, fue precursor del cine como documento social en América Latina y su película *Tire Die* (1958) fue denominado por Fernando Birri como la “Primera encuesta social filmada”. Otros documentales de la escuela, entre otros, *La inundación en Santa Fe*; *Los 40 cuartos*; *Los ojos que oyen*; *López Claro, su pintura mural americana*, realizados entre 1958 y 1962.

²⁸ Siguiendo a Bertone, algunas de las producciones que simbolizan este periodo son: *Venganza*, de Jorge Prelorán (1954), *La tierra quema* de Raimundo Gleyzer (1964) y la experiencia de la Escuela Documental de Santa Fe (Instituto de Cine de la UNL) con *Tire Die* de Fernando Birri (1958), *Los cuarenta cuartos* de Juan Oliva (1959).

²⁹ Cfr. Claudio Remedi. “Apuntes para una historia del cine documental Argentino”, en <http://docacine.com.ar/histar.htm> Consulta: 10 de julio de 2004.

³⁰ Cfr. Bernini, Emilio. “El documental político argentino. Una lectura”. En Sartora y Rival (Edits.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Librería, Buenos Aires, 2007, p 24..

³¹ Raymundo Gleyzer fue no sólo fundador y símbolo del grupo sino militante político, y es uno de los miles de desaparecidos. Su filmografía: *El ciclo* (1964), *La tierra quema* (1964), *Ocurrido en Hualfin* (1966), *Quilino* (1966), *Pictografías del cerro colorado* (1966), *Ceramiqueros de tras la sierra* (1966), *Nuestras islas Malvinas* (1966), *Mataque* (1967), *Nota especial sobre cuba* (1969), *México, la revolución congelada* (1970), *Swift* (1971), *BND* (1972), *Ni olvido, ni perdón* (1973), *Los traidores* (1973), *Me matan si no trabajo, si trabajo me matan* (1974).

ajenas a los vaivenes de la historia política. Por eso es que con fuerza en los últimos años muchos sostienen que se asiste a un momento de “reivindicación” de esta tradición para sustentar una buena porción de la producción fílmica en argentina.

En ese rumbo, se pretende unir gran cantidad de producciones de los que hacen documental social o cine militante, frente a la producción masiva y mercantil y se aspira a que, en esa intención, el compromiso documentalista permita indagar cómo se cambia la sociedad.

Como este fenómeno no se presenta de modo homogéneo, una de las miradas interesantes la plantea Rangil, partiendo de la premisa de que ya no es posible hablar de militancia política a través de la cámara de la misma manera en que se había concebido en los años '60 alrededor de Gettino, Birri, Solanas y Gutiérrez Alea. Sin embargo, a pesar de las diferencias, se puede ver qué podemos registrar de esos postulados en el denominado *Nuevo Cine Latinoamericano*. Fundamentalmente a través de investigar qué relaciones existen entre el cine como arte y la política como fuerza movilizadora de lo social y cómo se expresa esa relación en el cine argentino contemporáneo.

Volviendo a las tradiciones que se recuperan en el período, la caracterización de mucha de la filmografía contemporánea está impregnada de las re-visitas hacia los '60-'70. Lo que abre la posibilidad de pensar de qué modo algo de estos cimientos está presente en un escenario absolutamente nuevo. En este sentido es necesario decir que el contexto democrático ha permitido expresarse, producir y hacer circular las películas en otras condiciones y con otras posibilidades, aunque es menester aclarar que las políticas de Estado frente al cine pos-dictadura han sido zigzagueantes. Se pueden reconocer al respecto tres posibles momentos desde 1983: a) el primero en coincidencia con la recuperación de la democracia, b) el segundo entre la segunda mitad de los ochenta y finales de los noventa, donde se acusó una crisis grave, c) el tercero cuando, pese a la conmoción económica y otros avatares, aparece lo que se denominó NCA con un nuevo resurgimiento.³²

En este momento y clima de época, el cine político no es sólo el refugio de intelectuales, la discusión entre vanguardias estéticas y políticas o el cine de propaganda.³³ Los horizontes culturales y políticos y la conflictividad social abren una gran variedad de interrogantes acerca de por dónde circula lo político y su disputa y acerca de qué es lo político en el cine. De allí que, mirando desde el presente, la perspectiva es más compleja y amplia y, por ejemplo, hay una cantidad de filmografía que sin definirse como “cine político” constituye una propuesta política, ideológica y estética que lo restituyen a ese campo. Es el caso de una serie de películas, documentales y ficcionales que podrían ser catalogadas de intimistas y/o biográficas, cuando también se constituyen como documentales políticos.³⁴

³² Cfr. Gustavo Aprea. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, UNGS - Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2008, p. 19.

³³ Pensamos en especial en todo el cine pos revolución rusa, de entre guerras y posterior a la segunda guerra mundial y el insoslayable peso de *Cine-Ojo*, *Cinema verité* o el Grupo *Zviga Vertov* y la década de los '60.

³⁴ Creemos que *Aymá*, de Alicia Acosta, José Cettour y Teresita Cherry, Santa Fe, 1993 (sobre la obra de Federico Aymá, artista fallecido en 1987), y *Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)*, de Vanessa Ragone, Buenos Aires, 2002 (sobre la figura de Carlos Ragone, reportero gráfico santafesino fallecido en 1995) son ejemplos de producciones documentales que no toman como tema la urgencia de los conflictos sociales y políticos directamente, sin embargo pueden estudiarse

También encontramos novedoso incorporar, dentro de los films de memoria, y, en general, dentro del análisis del cine político, hechos y fenómenos de nuestra historia que han permanecido menos explorados desde ambos discursos, los cinematográficos y los políticos. Cuando se mencionan los films de memoria y el estudio del pasado reciente predominan las películas y escritos que abarcan los hechos traumáticos de la última dictadura militar (1976-1983), por eso, nos interesó especialmente estudiar películas como *Trelew* y *El día que bombardearon Buenos Aires* ya que, por un lado, los acontecimientos de la fuga y masacre del 15 y 22 de agosto de 1972 en Trelew, como el bombardeo a la Plaza de Mayo del 16 de junio de 1955 en la ciudad de Buenos Aires son menos frecuentes de analizar.³⁵

Otra cualidad actual fuertemente destacada es la de que el documental propone o crea fisuras que aportan los discursos críticos. Se subraya que actualmente hay en el documental una motivación propia: la narrativa está en función de la superación del conflicto social. Las películas se realizan con la impronta de la vinculación con las necesidades sociales más que con las motivaciones autorales. Y muchos analistas ponderan eso, dado que es un poderoso vehículo de construcción de sentido y “el poder de este lenguaje nos obliga a elevar el valor del cine documental crítico”.³⁶ Este movimiento es sin dudas destacable y sugerente para las pretensiones de nuestros análisis y para fortalecer la emergencia del cine como documento. Igualmente hay que tener presente que el documental como recurso, como vehículo, no es garante –en sí mismo– de resultados provechosos en lo estético, ni respecto a los dilemas políticos, éticos e ideológicos. Sólo que creemos necesario notar que esta corriente no debería llevarnos a versiones estereotipadas acerca de que sólo ciertos temas son los que aseguran el carácter del cine comprometido y crítico. En el marco descrito han surgido producciones ligadas a las temáticas de las fábricas recuperadas, los movimientos de desocupados y otros conflictos urbanos.³⁷ Esta faceta está muy ligada a los que se han denominado *films de urgencia*, ya que, reconociendo la impronta del cine de compromiso social, se intenta captar la emergencia o urgencia de ciertos acontecimientos y voces de actores en primera persona.³⁸

en el sentido anteriormente expuesto.

³⁵ Así, los sucesos que rodearon a la masacre de Trelew (1972) habían aparecido en general de manera residual, tanto en lo político, en lo jurídico (justicia y verdad, juicio a los culpables, investigaciones, etc.) como en las representaciones cinematográficas. Del mismo modo, el bombardeo y masacre a la población civil en Plaza de Mayo, el 16 de junio de 1955, y la reflexión sobre los ciclos de violencia social y política.

³⁶ Cfr. Claudio Remedi. “La problemática del cine documental”. En Catálogo del V Festival Internacional de Cine y Video de Derechos Humanos, Buenos Aires, 2003.

³⁷ Como se mencionara páginas atrás, por ejemplo en *Historias recuperadas*, de Alejandro Barrientos, *Pescadores*, de Silvana Jarmoluk, *Grissinopoli*, de Luis Camardella y Darío Doria, *Fasinpat, fábrica sin patrón*, de Daniele Incalcatera, todas producciones de Buenos Aires, Argentina (2004). En el contexto de Santa Fe, documentales similares como *Por la conquista del pan. Los piqueteros*, de Mullor; *La última joya de la abuela*, de Del Pozo; *Los nuevos pobres*, de Bekarano - Panza, realizados en Santa Fe (2002).

³⁸ Entendemos interesante indagar acerca de cuáles son las modalidades de representación documental dominantes en el nuevo movimiento documentalista, o en esta joven generación de videastas, ya que tenemos la impresión que hay un predominio de unas sobre otras como rasgo distintivo de toda una toma de posición.

Varias de las películas que analizamos tienen características de *documental social*, por ejemplo *A dos años*, una producción de un Colectivo de Producción Audiovisual, en su pretensión de hacer un registro urgente sobre los acontecimientos asociados a la inundación de la ciudad de Santa Fe, en 2003, y sus secuelas para miles de familias.³⁹ Eso ocurre también por el interés de circulación de la película en espacios no convencionales, como escuelas, plazas, encuentros con debate, etc. Esa misma cualidad la registran películas muy diferentes en cuanto a su origen, producción y estética, pero coincidiendo en el interés de que la obra permita la reflexividad y la reapropiación de significados en espacios alternativos, como en *El día que bombardearon Buenos Aires*, *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, *Tan de repente* o *Trelew*. Por ejemplo, uno de los productores de *Trelew*, Juan Arrutti, aludía a la necesidad de exhibir en salas comerciales, para recuperar los gastos lógicos de producción, pero con el particular interés de *militar la película* en otro tipo de espacios y públicos, como salas donde se promueve y produce un intercambio posterior con alumnos de escuelas o público similar. La reflexividad, propia de la función de muchos documentales sociales, está presente tanto en la pretensión del realizador –como reflexividad política, apelando a formas de concientización social o colectiva–, así como en la operación que puede producirse desde los espectadores, recontextualizando la experiencia fílmica.⁴⁰ Nos parece que en estos rasgos del documental se intenta intencionalmente incidir significativamente en el proceso de mirar y en el encuentro con los espectadores, pensando la producción desde un compromiso colectivo diferente.

El lugar de la circulación y exhibición sigue siendo motivo de debate respecto de a qué auditorios apelar, conmover, interpelar, además de constituir un problema. Podríamos afirmar que hasta mediados de los '90 esto constituía un punto de gran dificultad, pero ciertos cambios descriptos en los últimos años (de tipo técnico, formativo y de producción) han incidido en la posibilidad de circulación masiva, de disputa y apropiación de otros espacios, aun con los cortocircuitos del circuito comercial. Recordemos que antes de este denominado proceso de resurgimiento cuantitativo y cualitativo del cine, por ejemplo, la mayoría de la producción documental formaba parte de proyectos institucionales (educativos, cooperativos, sindicales, científicos, culturales) y circulaban al interior de esos mismos proyectos. Muchos grupos intentan recuperar conceptual e ideológicamente esta línea de acción en el trabajo del documental, entendiendo por “proyectos institucionales” los de grupos no asociados al poder estatal, económico, etc., y permeándolos, por tanto, como formas de construcción y producción comunicacional y de representación cultural alternativa, recuperando experiencias, acciones y discursos no hegemónicos.

Por último, cabe mencionar el interesante análisis respecto del cine político que hace Aprea, entendiendo que este campo de indagación se ubica en la intersección de la esfera del cine –dentro del arte– y la política, en tanto modos diferentes de ordenar la vida en

³⁹ La inundación de la ciudad de Santa Fe y alrededores sucedió en abril de 2003, afectó a casi la mitad de la población y, en forma directa, a un tercio de la misma (entre ciento treinta y doscientas mil personas). El grupo de documentalistas *Santa Fe Documenta* realizó un registro urgente de esta tragedia y visibilizó el reclamo hacia el Estado y los jueces, la impunidad y el ocultamiento habían sido el discurso oficial. La película, exhibida en un aniversario en la plaza pública, se convirtió en espacio de integración, identidad y reclamo.

⁴⁰ Cfr. Bill Nichols. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona, 1997, p. 107.

sociedad y dirimir los conflictos en ella, aunque Aprea reconoce acercamientos diferentes, tratando de dar cuenta de esta compleja intersección. Así, el cine político podría ser: a) el que considera que todo cine tiene una dimensión política, posible de indagar en tanto pensemos la forma de presentar los personajes, los vínculos, etc.; b) el que afirma su politicidad a partir de si las películas incluyen o no un tema político, más allá de las formas de narrar; c) el que piensa ese vínculo desde la mirada de intervención, de una lectura en particular que introduce al espectador en los acontecimientos narrados y genera empatía. El segundo acercamiento es el más afín a nuestro trabajo, en tanto reconoce que es donde el cine político hace explícita y visible la relación entre la política y el lenguaje cinematográfico. Por lo tanto los films políticos adquieren algunos de los rasgos que caracterizan a este tipo de discurso, fundamentalmente la forma de *discurso polémico* (la afinidad electiva de esta variable, “discurso polémico”, en ambos campos es un aspecto que señalamos desde el capítulo 2).⁴¹ El agregado que hacemos en este trabajo es el de discutir qué cuestiones constituirían los “temas políticos”; de allí el resultado variado en nuestra selección de películas analizadas. Igualmente, sin dudas, recogemos el rasgo del cine político, en el cine y la política en las películas presentadas.

3.4. Búsqueda de sentidos. Documental y ficción

Las narrativas audiovisuales pueden admitir la clásica distinción entre películas documentales y películas ficcionales o argumentativas.⁴²

Si hablamos de género documental, en general se lo caracteriza como no ficción, de modo que se diferencia de lo imaginario, fantástico o ficcional –aunque el género apele a estos planos de algún modo–; igualmente, hay una borde vacilante entre lo “real” y el lenguaje de representación de ese “real”. De lo que resulta que lo “real” aparece redefinido, cuestionado, interrogado críticamente de manera casi necesaria. El lenguaje que se usa permite una ilusión de reflejo o reproducción fiel de lo “real” o el “mundo”.

El cine documental aspira a tener una referencia más bien directa respecto del denominado “mundo histórico”, de manera que se puede producir esa “impresión de realidad” genuinamente pretendida. Pero no solamente está esa relación con el referente que se muestra y del cual se habla, sino que el cine implica una construcción y un artificio de donde emerge una realidad interna al propio texto cinematográfico.

En cuanto a la noción de “reproducción”, se sostiene que entre el hecho (todos aquellos aspectos de lo “real”) y la argumentación (el lenguaje que lo estructura) no hay una corres-

⁴¹ Cfr. Gustavo Aprea. “El cine político como memoria de la dictadura”. En Josefina Sartora y Silvina Rival, (eds.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Librería, Buenos Aires, 2007, pp. 91-106.

⁴² Sobre los debates acerca de estas diferencias, en términos de géneros, estilos o formas de representación, véase Raúl Beceyro, Emilio Bernini, Rafael Filippelli, Hernán Hevia, Raúl Illescas, Martín Kohan, Alejo Muguillansky, Jorge Myers, David Oubiña, Santiago Palavecino, Beatriz Sarlo, Silvia Schwarzböck y Graciela Silvestri, “Cine documental: la objetividad en cuestión”, *Revista Punto de Vista* N° 81, abril de 2005 y “Cine documental: la primera persona”, N°82, agosto de 2005, pp. 27-36.

pondencia pura y directa: no se podría encontrar una correspondencia en forma de reflejo entre imagen-hecho-palabra. Inclusive esta relación es constitutivamente conflictiva.

Grüner lo expresa cuando plantea que una de las verdades angustiantes del cine es que “las palabras entran en conflicto con las imágenes”, en un medio/mundo que se pretende de las imágenes y que es, a la vez, texto. El cine “muestra” a la vez que “habla” y aquí se producen los *vínculos conflictivos* entre el lenguaje, los textos, los discursos y la cultura.

A su vez, siguiendo a Nichols, los documentales son parte de los discursos donde se representan “placer y poder, ideología y utopías, sujetos y subjetividades”,⁴³ por lo que el juego de esa “realidad”, las modalidades de representación, etc., exigen una lectura crítica. Ya habíamos evocado a André Bazin, cuando afirma que la pantalla no es un marco como el de un cuadro, sino un ocultador que deja percibir una parte del acontecimiento, sustrayendo la realidad a la mirada.⁴⁴ Considerando todas estas definiciones, entendemos que en las producciones cinematográficas encontramos tanto ejemplos de films que son reflejo de un momento histórico-político determinado, como otros donde los films actúan con efectos anticipatorios de problemáticas de época, y, en este sentido, no actúan sólo como reflejo, sino como productos “fuera de tiempo”, o “fuera de campo”, por eso, entendemos a las producciones cinematográficas como cristalizaciones complejas de momentos histórico-políticos.

Retomando las cualidades del documental, este género o estilo no intenta mostrar *el* mundo sino *un* mundo, brindando una perspectiva posible, ya que no solamente pone en juego la cristalización de un aspecto, suceso, proceso de la realidad, sino que agrega la *selección, intención* y búsquedas de los realizadores haciendo uso de las facetas técnicas e ideológicas para ello. Los documentales clásicos, expositivos y de observación, representan ese mundo *como si* se diera por sentado que se trata de un mundo natural y objetivo, en cuyas representaciones están impresas la “realidad”, sin embargo, no hay que perder de vista que siempre –en el documental o ficción– estamos en presencia de *construcciones* del mundo, de un conjunto de acciones estéticas y éticas que se ha elegido mostrar, recortar y aunar en un montaje determinado.

En el despliegue del argumento *posible, tentativo*, en las modalidades de representación y en el uso de los componentes estructurales (luz, sonido, tiempo, cámara, lenguaje, decisiones narrativas) y, sustancialmente, en el montaje se *re-crea* ese “mundo” o “realidad”, y ese recrearse no es unívoco o único. Encontramos que el montaje es uno de los *dispositivos formales* y estructurales de los que se vale el documental para producir la “impresión de realidad” necesaria dado su carácter combinatorio y manipulable. El montaje adquiere una relevancia primordial, ya que es un dispositivo que se combina en todas las modalidades y es el recurso más ponderado por su poder y control y, fundamentalmente, por su carácter. Dice Vanessa Ragone: “para mí lo más político del documental es su montaje más que su contenido”.⁴⁵

⁴³ Cfr. Bill Nichols, op. cit., p. 154.

⁴⁴ Cfr. André Bazin. *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990, Capítulo II y X.

⁴⁵ Vanessa Ragone (comunicación personal, agosto de 2003).

Respecto de las fronteras entre el documental y la ficción han existido largas discusiones. Una recoge la división esencial que produce su propia definición. En este sentido, hay quienes han sostenido y sostienen firmemente la distinción *de naturaleza* entre la ficción y el documental (no-ficción), evitando contradicciones. Otros entienden que la diferencia es *de forma* no de naturaleza, en cuanto a la elección de un encuadre, montaje, etc. Dice Breschand: “interrogar al cine partiendo de su faceta documental significa interrogarse sobre el estatuto de la realidad frente a la cámara, o la relación entre el filme y la realidad”⁴⁶

Nichols, la resuelve proponiendo que “los documentales no difieren de las ficciones en su *construcción* como textos sino en las *representaciones* que hacen”.⁴⁷ El documental construye un *argumento* acerca del mundo histórico, pero aborda el *mundo en el que vivimos* y no mundos imaginarios o que imaginamos vivir. Tiene, entonces, una pretensión auténtica de *representar* el mundo (no como reproducción sino como argumentación), asume una referencia al mundo histórico, pero no deja de ser una construcción.

Hay autores como Beceyro, que afirman que el cine documental no es un género, ya que no se puede reconocer una repetición de una estructura deliberada que conecte a los documentales, sino que lo que tienen en común los documentales son los materiales comunes a partir de los cuales trabajan: esto es, los hechos que han sucedido o están sucediendo, independientemente de que exista una película que los represente o no. De modo que esa frontera en las películas no tiene que ver con distinguir géneros. Asimismo, agrega Beceyro, hay claramente documentales que incluyen personajes como capas de ficción y ficciones que incluyen la narración de cómo es la filmación de una película, sobre un guión de un hecho real, por lo que se presentan casos de distancias tanto con lo real como con la ficción.⁴⁸

Otros autores, como Aprea, entienden que la distinción entre lo ficcional, lo documental y lo experimental tiene que ver con tipos de cine y guardan la idea de los géneros para distinguir entre dramas, policiales y thrillers.⁴⁹ Además agrega que así como en el cine ficcional adquiere rasgos de documental, dentro de los documentales se recuperan rasgos de la ficción: dramatizaciones, reconstrucciones, citas de fragmentos de films ficcionales, así la tendencia a la *hibridación* se hace más visible, así como la subjetividad de los realizadores.

Nos pareció oportuno acudir a las palabras de otra documentalista (a propósito de la modalidad reflexiva del documental) en las que, nuevamente, se alude a la reflexión sobre la *forma* documental:

Para mí la frontera de lo documental y lo ficcional es inexistente, todo es ficción y todo es documental en un punto (...) lo que me interesa es que en

⁴⁶ Cfr. Jean Breschand, op. cit., p. 5.

⁴⁷ Cfr. Bill Nichols, op. cit., p. 153. Las cursivas son nuestras.

⁴⁸ Cfr. Raúl Beceyro. “El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico”. En Josefina Sartora y Silvina Rival, op. cit. pp. 85-90. Las menciones son sobre las películas: *Juan, como si nada hubiera sucedido* de Carlos Echeverría (1987) y *Un muro de silencio* de Lita Stantic (1993).

⁴⁹ Cfr. Gustavo Aprea. “El cine político como memoria de la dictadura”. En Josefina Sartora y Silvina Rival, op. cit. pp., 91-106.

el proceso del discurso, mientras el espectador va viendo el documental, mínimamente tenga en su mano la posibilidad de reflexionar sobre lo que está viendo es *una* verdad, tamizada por un punto de vista y una ideología.⁵⁰

Ana Amado –a propósito del análisis de *Los rubios*– indica que las categorías habituales pueden resultar inseguras para caracterizar a esa película y se pregunta: ¿es un ensayo documental? ¿un documento ficcional? Albertina Carri aclaraba que la película está planteada como una memoria fluctuante, hecha de documental, de ficción y de animación, para que lo que se pudiera pensar y dudar fuera, precisamente, el propio mecanismo de la representación. Además señala que el primer título iba a ser: “Documental 1. Notas para una ficción sobre la ausencia”, que quizás condensaba esa idea más directamente.⁵¹ En consecuencia, Carri apela a recursos del documental, la ficción y la imaginación (recuerdos nebulosos de la infancia, los dichos inciertos y hasta erróneos de los vecinos que mantiene como tales frente al espectador (“eran rubios”), la animación (*playmobiles*, para mostrar la familia y el hecho de la desaparición de los padres). Retomando el debate sobre las memorias y sus laberintos, nos recuerda a las palabras de Fogwill, cuando expresa: “cuando se intenta recordar hay un punto donde ya no se puede discernir si se está evocando o inventando”.⁵²

El recurso de la animación es similar al que utiliza Benjamín Ávila en *Infancia clandestina*, donde para representar la mirada que tiene Juan, el niño protagonista, sobre el enfrentamiento en la puerta de su casa, la muerte a tiros de su tío y otras situaciones, utiliza los comics para la secuencia de imágenes. En ambos casos, quizás se presente –además de la hibridación de la ficción y documental– lo que Jorge Ruffinelli plantea como la forma de representar el imaginario infantil, cuando se presenta la imposibilidad de representar y de nombrar.⁵³

⁵⁰ Vanesa Ragone, entrevista antes referenciada.

⁵¹ María Moreno. “Esa Rubia Debilidad”. Suplemento *Radar* del diario *Página/12* del 19 de octubre de 2003, Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-22.html>

⁵² Obra póstuma de Rodolfo Fogwill. *La gran ventana de los sueños*, en Patricio Zunini. *Fogwill, una memoria coral*. Buenos Aires. Mansalva, 2014. p. 9.

⁵³ Cfr. Jorge Ruffinelli. “De los otros al nosotros. Familia fracturada, visión política y documental personal”, en Sarto-ra y Rival, op. cit, 141-155.



Imagen 01. *Infancia clandestina.* | **Imagen 02.** *Los rubios.*



Imagen 03. *Bar El Chino.* | **Imagen 04.** *Trelew. La fuga que fue masacre.*

Otro caso es el de *Bar el chino*, ya que se trata de una película de ficción que incluye la realización de un documental, en una operatoria similar a la que planteaba Beceyro para el caso de *Un muro de silencio*, dentro de este debate entre búsquedas y fronteras.

Clara Krieger introduce la noción de *docudrama* para ilustrar aquellos documentales donde se introducen elementos ficcionales dentro del género, en una exploración mayor donde caracteriza al género documental como un corpus amplio que contiene una gama

variada de tendencias estéticas y reflexivas teóricas. En esa preocupación general y, en particular, desde los documentales subjetivos, Krieger analiza cómo ciertos realizadores y realizadoras plantean un interrogante acerca de los límites de sus trabajos, dónde se sitúa la frontera de lo subjetivo y colectivo, dónde queda la verdad y lo real, en consonancia con el planteo inicial que hiciéramos respecto de los nuevos realizadores y su puesta al límite tanto del lenguaje como de la forma de la película.⁵⁴

La puesta en escena del trabajo con el lenguaje es muy explícita en películas como *M*, donde el autor trabaja “entre lo que retorna y lo que se olvida”, con un uso simbólico de los capítulos que Prividera introduce en la película: *Rompecabezas*, *Laberinto*, *El retorno de lo reprimido* y *Epílogos*, y en otros juegos del lenguaje. El entredicho con los supuestos férreos de la verdad y lo real, también se manifiesta explícitamente en la cita de Rosa Braidotti, teórica feminista que Ragone utiliza para su final de película: “si la linealidad y la objetividad fueran aún la ley, yo ni siquiera habría podido comenzar a relatar mi historia: soy fragmento, luego existo”.

Por último, este debate fructífero se plasmó en políticas audiovisuales, por ejemplo cuando a partir de 2008 se organizó el área de cine de la televisión pública, cuyos responsables fueron Pablo Reyero y Alejandro Fernández Mouján (documentalista) con ciclos como “Ventana Documental”, “Filmoteca”, “Cine de barrio”, “El cine que nos mira”, “La joven guardia” y el que nos interesa fundamentalmente: “Ficciones de lo real”, conducido por el crítico de cine Diego Brodersen, que tenía como idea “que se vean documentales donde el peso fuerte esté puesto en lo autoral, que sean obras con un estilo y una voz de autor fuerte”.⁵⁵

3.5. Cambios de representación y perspectivas estéticas

*¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
si es indiviso y uno el anatema?*
Jorge Luis Borges, Poema de los dones

En este punto vamos a dar más precisiones respecto del conjunto de cambios que, entendemos, son característicos y novedosos, y que se reflejan en las nuevas miradas sobre la representación, la puesta en tensión de los procedimientos narrativos, la incidencia de un conjunto de jóvenes directores y directoras, el uso de dispositivos y técnicas filmicas.

⁵⁴ Cfr. Clara Krieger. “La experiencia del documental subjetivo en Argentina”, en María José .Moore y Paula Wolkowicz (edits.). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Librería, Buenos Aires, 2007, pp. 33-49.

⁵⁵ Cfr. Diego Brodersen. “Cómo pasar películas por televisión”. En *Suplemento Cultura & espectáculos*, diario *Página/12*, 8 de febrero de 2008.

Este conjunto de cambios, que impactan en los modos de realización, y tienen una particular impronta de acuerdo a los momentos histórico-políticos que atraviesa el período seleccionado, generan modos novedosos de despliegue de estas batallas por el sentido propias del cine y de la política, batallas que analizamos particularmente en cuanto a cómo se expresan las diversas formas de mandato y qué modalidades de representación predominantes se utilizan en la construcción de sentido de los films.

3.5.1. Modalidades de representación y formas narrativas del documental

Siguiendo a Nichols (1997, 2001, 2006), los documentales pueden analizarse a partir de distintas *modalidades de representación*, entendidas como formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. Cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto, elaborando a partir de ingredientes comunes diferentes tipos de textos con cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas por parte del espectador. Las modalidades de representación que reconoce el autor son: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva, y Nichols extiende esta clasificación en años posteriores a: 1) modo expositivo; 2) modo poético; 3) modo observacional; 4) modo participativo; 5) modo reflexivo; 6) modo performativo. Si bien cada una de ellas ha tenido predominio en regiones o países determinados y pueden referirse a períodos concretos, pueden combinarse y alterarse al interior de películas determinadas, yuxtaponiendo rasgos de una y otra. Por eso en el análisis de las películas es fundamental incorporar esta variable, ya que si logramos localizar cuál es la modalidad típica que desarrolla una y otra película tendremos buenos argumentos heurísticos para establecer puentes reflexivos y comparativos. Y tendremos también buenos argumentos para dar cuenta de la trama que cada realizador ha construido para acercarse a ese mundo histórico y ofrecer esa lectura a los espectadores.

Además, en esta pretensión comparativa destacaremos la *perspectiva del realizador* y la *mirada* en el documental, aspectos que iremos abordando desde la propia lectura de los documentales y de las entrevistas hechas a los realizadores, dado que resultaron de gran riqueza a los efectos de esta presentación.

La *mirada* de la cámara puede indicar la perspectiva ética, política e ideológica del realizador. Así, el estilo no se reduce a decisiones de tipo estético y poético (aunque las incluye, obviamente) sino a la cualidad ética de la perspectiva, aspecto en el que muchos coinciden en fijar el límite entre las potencialidades del documental y su pretensión de representación del mundo o de *lo real*. Por ello, las formas narrativas del documental no son asépticas, sino que están invadidas por la axiografía, la conciencia ética y política de la mirada. Los recursos estilísticos de los que dispone el lenguaje documental son, además, de carácter diverso: ángulo de toma, sonido, texto, luz, intertítulos, montaje, trabajo sobre entrevistas, yuxtaposiciones, etc.

La *modalidad de representación expositiva* es la más cercana al ensayo o al informe expositivo clásico. Así, el texto se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. La presencia del realizador

no es directa, sino a través del comentario: la autoridad textual descansa en él y en las entrevistas que incorpora. La impresión de objetividad recae en el modo de incorporación de los testimonios y en el uso informativo e ilustrativo de las imágenes de archivo (fijo y en movimiento) o como contrapunto del comentario, que se dirigen directamente al espectador. En el texto expositivo, se logra un despliegue que envuelve al espectador en tanto que lo que se presenta tiene una cierta conexión lógica. El no apelar a la puesta en duda o a argumentos contradictorios es un elemento importante de esta modalidad.

En la *modalidad interactiva* el realizador hace hincapié en las imágenes de testimonio y en que la autoridad textual se desplaza hacia los actores seleccionados para los testimonios.

La *modalidad reflexiva* tiene una cualidad más introspectiva. Utiliza los mismos recursos que otros documentales y los lleva al límite, para llamar la atención tanto sobre el recurso como sobre el efecto, por ejemplo, haciendo explícito en el film los mecanismos de elaboración de los guiones, recursos económicos, dilemas éticos y otro tipo de decisiones sobre el por qué utilizar determinados recursos y con qué sentido, para dar cuenta de qué se pretende contar y representar en la película. El modo reflexivo dirige la atención del espectador hacia el proceso de cómo puede ser una representación adecuada a aquello que representa. El conocimiento no está localizado en un lugar de superioridad, ni de objetividad, sino que se pone en duda a través de distintos dispositivos filmicos.⁵⁶

La modalidad reflexiva puede adoptar un *modo ensayístico o poético* donde el referente histórico juega con la composición, las percepciones personales, el ritmo o las sensibilidades, etc.

En la literatura reciente podemos apreciar cómo desde distintas búsquedas hay un acercamiento a estilos y formas narrativas que podríamos calificar como disruptivas respecto de anteriores modalidades de representación.⁵⁷

Uno de los cambios novedosos lo constituye precisamente la puesta en debate de las modalidades de representación en los procedimientos narrativos y visuales, donde las perspectivas dominantes, en el período analizado y en cuanto a la temática escogida, son las modalidades reflexiva, autoreflexiva y ensayística.⁵⁸

Así, en las películas documentales que analizamos se expresan un ritmo y un tiempo orientados a la llamada reflexión, o autoreflexión, como tópico predominante de su estructura narrativa, con matices en algunos casos más informativos (secuencia lógica, tiempo lineal) y en otros más poéticos o ensayísticos (uso de metáforas, puesta en duda de los testimonios, verdades posibles, tiempos superpuestos, según la terminología de Nichols), así

⁵⁶ Por ejemplo, en la película *Los rubios* se descubre explícitamente frente al espectador los mecanismos de elaboración, tanto técnicos como estéticos, los traspiés, dilemas políticos (subsidio y decisión frente a la carta del INCAA), etc. Se recupera el sentido de transformar lo personal en político, para recontextualizar una experiencia que –en apariencia– podría considerarse puramente individual o doméstica. En forma similar, como sucede en *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* o en *M*.

⁵⁷ Ver Viviana Rangil (2007), Irene Marrone (2011), Susana Sel (2007), Leonor Arfuch (2002), entre otros.

⁵⁸ Cfr. Pablo Piedras. *El cine documental en primera persona*. Paidós, Buenos Aires, 2014, pp. 28-31. Aunque se reconocen antecedentes y vestigios en otras épocas o años del cine documental.

como el uso de muchos de los recursos de la modalidad interactiva. Dentro de las que hacen uso de modalidades interactivas estarían películas como *El día que bombardearon Buenos Aires*, *Nietos e H.I.J.O.S.*, *el alma en dos*. Dentro de las reflexivas, películas como: *M*, *Los rubios* (performativas también), *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* y *Un tal Ragone*, (*deconstruyendo a pa*). Películas como *Trelew* o *Inundaciones* contienen modalidades interactivas, pero una reflexividad interna, y *Tierra de los Padres* y *Los rubios* adicionan una narratividad propia de la modalidad poética que Nichols desarrolla en posteriores trabajos.

La reflexividad forma parte de las narrativas que se reconocen como escrituras del yo, el documental subjetivo, performativo o documental en primera persona.⁵⁹ Más allá de las posibles diferencias entre las distintas denominaciones, las escrituras en primera persona aluden centralmente a modalidades narrativas donde el realizador se ubica como un actor más (en ocasiones central) para elaborar el relato. De ahí que surge la noción del “yo autoral” o las “modalidades del yo” para dar cuenta de estas características. Dichos cambios se enmarcan en un debate más amplio temporal y geográficamente, que podemos sintetizar en los siguientes rasgos: a) el pasaje de la lógica de la persuasión a la lógica de la incertidumbre; b) los cuestionamientos a los estatutos de referencialidad, de lo real y sus contornos; c) el uso de estrategias y dispositivos propios de la realización con modalidades performativas, reflexivas y poéticas.⁶⁰

Dichos rasgos se inscriben en un contexto temporal e histórico más acotado, que hemos ubicado desde la década del '90, cuando los cambios legales, tecnológicos y formativos posibilitaron la irrupción de nuevas generaciones de realizadores con cierta afinidad discursiva, generacional e identitaria. Los cuestionamientos y debates señalados, además, actualizaron la discusión sobre las fronteras entre documental y ficción, dejando en evidencia el cruce de territorios, el uso de estrategias narrativas comunes y la tensa distinción entre la no ficción y la ficción, lo subjetivo y lo objetivo, tanto como la problematización de lo real y la verdad. Por ejemplo, la distinción o diferencia entre la ficción y la no ficción, según Nichols, está en cómo se usan los distintos recursos de realización; en otros autores, la diferencia entre ficción y no ficción se encuentra más borrosa, el ciclo “Ficciones de lo real” (antes aludido) es una clara muestra de esta borrosidad, donde la división entre ficción y no ficción está en entredicho, otras perspectivas toman la hibridación como algo propio de la realización fílmica, reconociendo figuras como la del documental ficcionado (o docuficción); finalmente, otros autores entienden que la propia noción de ficción contiene una acepción problemática, ya que proviene de *fictio*, término que no alude a la mentira sino a una figura de la verdad.

⁵⁹ Como Andrea Molfetta (2008), Pablo Piedras (2014), Alejandro Stábile (2015), Clara Krieger (2007) o Martha Dillon (2016).

⁶⁰ Dichas modalidades son diferentes, pero en tanto organizadores de los recursos técnicos, estilísticos, ideológicos y políticos pueden encontrarse mezclados o articulados con predominancia de alguno de ellos.



Imagen 05. *Nietos. Identidad y memoria.* | **Imagen 06.** *Yo no sé que me han hecho tus ojos.* | **Imagen 07.** *Bar El Chino.*

Otro ejemplo es el de los intertextos, en subtítulos como “deconstruyendo a pa”, que alude al menos a dos sentidos: la propia reflexión sobre el sentido del documental y qué cosas pueden ser representables, poniendo la duda en el modo de narrar y la familiaridad desde donde se parte, donde se recoge una aparente historia individual o personal. En conjunto, los cuestionamientos y debates señalados en los distintos planos (legales, tecnológicos y formativos) indican un rasgo distintivo de época (dentro del denominado NCA, pero más allá de él), que se evidencia en las formaciones teóricas, estéticas, y en la incidencia de las realizadoras mujeres (en roles de dirección y otros) en la forma de realización de las películas.



Imagen 08. *Inundaciones.*

3.5.2. Lo individual, lo subjetivo y lo colectivo

Despuntar el nudo del vínculo entre lo individual y lo colectivo, lo subjetivo y lo político ha sido y es un aspecto central, en los estudios de la sociología y la política, ya que lo son elementos constitutivos de las disciplinas. Asimismo, este vínculo entre lo individual y colectivo ha sido una preocupación recurrente en el modo de lectura y análisis de las películas, o sea, pensar por qué ciertas narrativas que aparentemente son individuales, personales o subjetivas tienen una significación más amplia en los marcos colectivos y políticos. Por eso, en muchas de las películas que estudiamos, hay una trama que se repite y vuelve: la de personajes a partir de los cuales se realiza el argumento o guión de la película. Nuestro interés es ver, en estos casos donde el yo, lo individual, lo biográfico pareciera ser el centro de la escena, qué otras conexiones significativas encontramos, inscribiendo esa narratividad en una historia general, y encontrando en esos relatos los rastros de lo social lo histórico y lo colectivo.⁶¹ Por lo tanto, en muchas películas donde hay una primera persona narrando o un personaje central, no se trata de analizar meras *biografías*, sino de preguntarnos otras cuestiones: ¿cómo es posible que desde el relato individual, donde se exponen las experiencias subjetivas de un personaje, sea viable el encuentro o registro de la memoria colectiva del acontecimiento colectivo? O ¿en qué medida los personajes o lo que se construye sobre ellos trascienden sus esferas privadas, individuales, subjetivas? El desafío, en muchos casos, es, desde la singularidad de la experiencia y crear *otra* memoria.

Las importancias de las modalidades reflexivas que indicamos en el punto anterior radica en que estas explicitan en gran medida el diálogo con lo filial, los padres, la ley, los legados y mandatos. Ese diálogo puede partir de un planteo subjetivo hacia la confrontación colectiva (como en los casos de hijos e hijas de desaparecidos, que terminan luchando con toda la generación de sus padres), o puede plantearse en términos de búsqueda identitaria: la necesidad de trascender la individualidad e identificarse con otros sujetos iguales. Por lo tanto, ese diálogo de los individuos con la ley se refleja entre el distanciamiento y el reconocimiento, entre el deseo y el deber, entre la institución del sujeto y su resistencia, en un necesario “anudamiento de lo subjetivo y de lo social”, como planteara Legendre.

Respecto de esta compleja relación entre lo individual y lo colectivo, así como entre la memoria individual y la memoria colectiva, se han elaborado distintas perspectivas. Autores clásicos como Wright Mills⁶² ya planteaban la posibilidad de que los individuos en sociedad pudieran vincular las *inquietudes personales* con *problemas públicos*. Captar los puntos de intersección entre inquietudes y problemas públicos, entre biografía e historia, exige interrogarnos sobre las peculiaridades y ocurrencias de nuestro entorno y de la comunidad, así como de nosotros mismos, entendiendo que estamos sucediendo en una contempora-

⁶¹ Podríamos reconocer en esta línea, documentales santafesinos como: *Reverendo* (Raúl Beceyro, 1986), *Fernando Paillet, fotógrafo (ensayo)* (Patricio Coll, 1991), *Aymá* (Alicia Acosta, José Cettour y Teresita Cherry, 1993), *Homenaje a Juan L. Ortiz* (Marilyn Contardi, 1994) y *Nadar contra la corriente. Mario Bunge en Santa Fe* (Marilyn Contardi, 2002), entre otros, que se agregan a la mención de otras películas a lo largo del trabajo.

⁶² Cfr. Charles Wright Mills. *La imaginación sociológica*, Buenos Aires, FCE, 1961, pp. 23-43.

neidad histórica. Un siglo antes, Karl Marx también inscribía la vida de los sujetos no como meros individuos, sino determinados por las estructuras y la historia, y así, podríamos continuar con otras tantas perspectivas teóricas que se interrogan acerca de la dualidad estructura y acción o entre determinismo y acción, en la historia de la sociología y de la política; algunas perspectivas que se han inclinado más por uno de los extremos y otras que han intentado pensar síntesis teóricas, en última instancia, más allá de qué términos utilizaran y de a qué respuestas arribaran, todas reflejaron en alguna medida la cualidad estructurante de esos dos elementos centrales: lo objetivo y lo subjetivo.

En un plano más general, recordemos a Kozicki cuando afirmaba que “somos hijos de la Ley, incluso cuando somos padres. La Ley le ha dado vida primero como sujeto y luego como función (de Padre). La cuestión del padre atraviesa tanto el orden del sujeto como el orden político”.⁶³ La Ley instituye al sujeto. Como planteamos en el capítulo 1, introducir la figura del mandato permite robustecer la propia idea de subjetividad política, en tanto permite explorar modos aparentemente individuales de inscripción de lo social y político, explorar el “anudamiento de lo subjetivo y de lo social”: los modos en los que el sujeto se construye y construye su relación con el mundo.

Esa ligadura, para Amado, se simboliza en los lazos:

Al subrayar lo familiar desde los *lazos* intentamos poner en evidencia el doble mecanismo de enlace y separación, de atadura y corte, de identidad y diferencia que funda lo familiar en tanto proceso y a partir del cual se puede leer el orden político, social y cultural de la Argentina contemporánea.⁶⁴

En ese caso, *Lazos de familia* se presenta como una preocupación teórico-política, y la familia como metáfora, ficción o consigna política de inteligibilidad cultural del presente nacional.

Al decir de Paul Ricoeur,⁶⁵ para pensar en especial las memorias, lo singular se enlaza en contextos sociales y códigos culturales compartidos que nos permiten vislumbrar los acontecimientos y memorias individuales no en sí mismas, sino inmersas en narrativas colectivas, que a menudo se refuerzan por rituales y actos que las instalan de forma manifiesta.

En el tema de la memoria colectiva, también Maurice Halbwachs⁶⁶ había anticipado que efectivamente podíamos comprender cómo los sujetos actúan y resignifican sus sentidos dentro de *marcos sociales* de representación más amplios.

Elizabeth Jelin recorre dicha complejidad (enfocándose en la memoria), la relación entre los individuos y la redes sociales en las que se insertan, y la continuidad o el pasaje de lo individual a lo social. Afirma que hay recuerdos personales, espacios de experiencia, que se incorporan en la dinámica de la memoria de manera que en esa activación “los sentidos se construyen y cambian en diálogo con otros, que pueden compartir y confrontar las expe-

⁶³ Cfr. Enrique Kozicki. *Hamlet, el padre y la ley*. Editorial Gorla, Buenos Aires, 2005, pp. 101-106.

⁶⁴ Cfr. Ana Amado y Nora Domínguez (Comp.). op. cit, p. 14.

⁶⁵ Cfr. Paul Ricoeur. *La memoria, la historia y el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, pp. 156-171.

⁶⁶ Cfr. Maurice Halbwachs. *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos Editorial, Barcelona, 2004.

riencias y expectativas de cada uno, individual y grupalmente”.⁶⁷ No es otra cosa que comprender la multiplicidad de tiempos, sentidos y dimensiones de la propia memoria. Por ello, dice, es difícil hablar de una Memoria (sustancialmente) y rescata la noción de memorias rivales, en conflicto o plurales en los procesos de resignificación subjetivos.

Jelin refuerza esta idea diciendo que la memoria es:

Un concepto usado para interrogar las maneras en que la gente construye un sentido del pasado, y cómo se enlaza ese pasado con el presente en el acto de recordar/olvidar. Esta interrogación sobre el pasado es un proceso subjetivo; es siempre activo y construido socialmente, en diálogo e interacción. Esta noción de memoria contrasta con lo que se suele llamar memoria “habitual” o automática, donde no hay reflexión.⁶⁸

En definitiva, podríamos decir con mayor precisión que la memoria supone una *re-construcción* más que un acto de recordar. Y en ese proceso, lo colectivo aparece como la trama de tradiciones y memorias individuales o dispersas, superpuestas, que, en diálogo con otras, se organizan en estructuras o escenarios compartidos.

Por último, a riesgo de redundar en las citas:

Las memorias son simultáneamente individuales y sociales o colectivas, ya que en la medida en que las palabras y la comunidad de discurso son colectivas, la experiencia también lo es [...] la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido.⁶⁹

Otro rasgo importante es considerar que la memoria nos sumerge en *instantes de un proyecto*, dentro del marco social de los recuerdos o contextos de evocación. Esta dimensión está fuertemente relacionada con la posibilidad de emerger como tal la “memoria colectiva”.⁷⁰

3.5.3. Escrituras del yo (o nuevas formas de inscripción del yo)

Andrea Molfetta ha trabajado en distintos artículos la noción de documental performativo como técnica de sí. Ubica esta idea como parte de las mutaciones que ocurrieron de los 90 en adelante, de la mano de una generación de realizadores que se profesionalizaron en los medios electrónicos, incorporaron procedimientos digitales y establecieron un giro en cuanto al uso de las cámaras y el montaje. Realizadores que pensaron el lenguaje audiovisual como un territorio amplio de estrategias discursivas. Molfetta indica

⁶⁷ Cfr. Elizabeth Jelin. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, Madrid, 2002, p.13.

⁶⁸ Cfr. Elizabeth Jelin. “Memorias en conflicto”, en Revista *Puentes* N°1, La Plata, agosto de 2000, pp. 6-13.

⁶⁹ Cfr. Elizabeth Jelin, 2000, op. cit., p. 12.

⁷⁰ Cfr. Gabriela Cerruti. “La historia de la memoria”. En Revista *Puentes* N°3, marzo de 2001, pp. 14-25. La autora recupera, en sentido similar, la idea de que el proceso de formación de la memoria colectiva tiene dos componentes esenciales: las bases institucionales de la memoria y la dinámica social del recordar. Por lo tanto la voluntad tiene ciertos límites de ocurrencia.

que esta generación, entre 40 y 50 años, ha crecido durante la dictadura, llegando a su juventud y madurez en el proceso de apertura democrática. Esa narrativa auto-reflexiva y autobiográfica del documental fue un rasgo muy importante, aunque no exclusivo, de las producciones fílmicas del NCA, y también se vinculó a procesos de restitución de lazos y compromisos colectivos, frente a identidades perdidas o desmembradas. La autora afirma que, en el caso argentino, hacer un cine performativo significó también modificar profundamente los modos de representar la historia política y cultural. De todos modos, es una de las tendencias de un renacer del género documental en general que en Argentina alcanza un auge alrededor de la crisis de 2001.

El género tuvo en gran parte su momento de auge dado que los movimientos populares, políticos y sindicales organizaron producciones audiovisuales, dentro de lo que podríamos reconocer como un nuevo ciclo político, muy diversificado en cuanto a formatos, circuitos, modos narrativos y posiciones políticas. Por ejemplo, dar voz a los que no tienen voz, la cámara como militante, el registro de los más vulnerados, todo un conjunto de cine social y militante que dejaba en otros planos a expresiones más biográficas (o aparentemente más biográficas) y expresiones experimentales y búsquedas estéticas.

Por eso Molfetta analiza que el clima de legitimación pública de películas como *Los rubios* de Albertina Carri, donde el sujeto asume un verdad histórica parcial, o una verdad posible, desató un debate con los intelectuales y militantes que trabajaban las políticas de la memoria (critica fuertemente la posición de Sarlo, que, en su momento, impugnó fuertemente el lugar de la verdad y el modo de narrativa que Carri proponía, calificando a *Los rubios* como un ejemplo de creación de identidad para el mercado).

El movimiento de revitalización productiva y discursiva del documental y de la ficción en Argentina no fue acompañado con la misma intensidad por la crítica y el público alcanzado. Por eso Fernando Peña observa con recelo este *boom* del NCA y llama la atención acerca de la posibilidad de que ese “nuevo” caiga en problemas similares al cine de los 80, en cuanto a la atomización de los trabajos.⁷¹

Marta Dillon, en su propuesta de trabajo-taller “Escrituras del yo, de lo personal a lo colectivo”,⁷² nos brinda una serie de elementos que fueron interesantes al momento de analizar este rasgo de las modalidades del yo. Para la autora, el yo autoral implica: 1) ver desde dónde se narra: cuál es el lugar o posición (de hijo, de hija, el *poner el cuerpo*).⁷³ Las distancias entre el protagonista y la historia; 2) el personaje narrador: cuándo situarse en el margen y cuándo ponerse en el centro y la modalidad de las crónicas; 3) las autobiografías: la propia vida como materia de escritura, la relevancia del entorno, la memoria propia y en diálogo, el viaje introspectivo; 4) las escrituras urgentes: el texto en el borde

⁷¹ Cfr. Andrea Molfetta “O documentário performativo como técnica de si em Buenos Aires, Santiago e Sao Paulo”, UBA, 2008, p. 5.

⁷² Martha Dillon, “Escrituras del yo. De lo personal a lo colectivo”, marzo de 2016. Disponible en <http://www.revis-taanfibia.com/escrituras-del-yo-de-lo-personal-a-lo-colectivo/>

⁷³ Cfr. María Moreno “Poner la hija. Cuerpos y cartas”, en Ana Amado y Nora Domínguez (comps.). op. cit., pp. 111-124, recordamos este texto donde la autora analiza la relación entre Viki y su padre, *Rodolfo Walsh*, a partir de las cartas antes de su asesinato.

de la vida, el legado, el testamento y el mandato; 5) el testimonio: el debate político y registro personal, ¿contar para vivir o vivir para contar? En general, ¿qué convierte a una historia personal en un asunto colectivo?

Pablo Piedras analiza las implicancias estéticas, políticas, éticas y culturales relativas a la incorporación del cineasta como vector organizativo de la enunciación, la narración y la puesta en escena en el cine argentino de no ficción. Conjuga las distintas modalidades de representación de las obras de Nichols para sintetizar las siguientes: 1) modo expositivo; 2) modo poético; 3) modo observacional; 4) modo participativo; 5) modo reflexivo; 6) modo performativo.

Sitúa a fines de los '90 esta nueva modalidad narrativa y representacional, donde hay una nueva inserción del yo del autor/realizador, dentro del NCA. Brevemente repasa y reconoce las huellas de la tradición documental en el país, distinguiendo tres grandes momentos. Uno, el de fines de Siglo XIX y principios del Siglo XX, con los aportes de Alcides Greca y los documentales institucionales. Un segundo momento, desde mediados del '50, representado por Birri, Ríos (neorrealismo italiano y escuela documental británica, Cine Liberación y el Nuevo Cine Latinoamericano). Un tercer momento del documentalismo en Argentina, desde las década del '80, representado por la vuelta a la democracia, una primera etapa de rasgos más institucionales y luego el NCA.

Ana Amado (2004) sostiene que en ocasiones asumir la enunciación desde el “yo” autobiográfico, supone la escisión; el yo está desplazado y desdoblado: desdobra el registro (cámaras de video que se registran mutuamente) para desmentir y en el dispositivo de la duplicación describir la imposibilidad de mostrar.⁷⁴

Clara Krieger, a propósito de las experiencias del documental subjetivo en Argentina, entiende que el género está compuesto por un conjunto amplio y una gama variada de tendencias estéticas y reflexiones teóricas, donde reconoce la importancia de los documentales subjetivos, que registran la realidad del “yo”. Encuentra que los directores de documentales subjetivos “se asumen como sujetos de la acción y como objetos de la búsqueda”,⁷⁵ y en ello radica, según la autora, cierta confusión entre la historia personal y del sujeto que investiga, con sus deseos y emociones, y el objeto a investigar. En este tipo de documentales no se disimulan los procedimientos de la puesta en escena ni se naturalizan los encuentros “casuales”.

Así, el llamado documental en primera persona plantea un desafío al paradigma epistémico del documental más clásico, ya que se produce ese entrecruzamiento entre lo biográfico y lo memorial, es decir, “en la manera sutil en que se entraman, en diversas narrativas, la experiencia individual y la colectiva, en el camino de una memoria histórica”.⁷⁶

Con todos los debates que se pueden dar en la tarea, en ocasiones maldita, de encasillar dichos acercamientos, están en documentales *Un tal Ragone (deconstruyendo a Pa)*, de Vane-

⁷⁴ Particularmente en el caso de *Los rubios* y el relato de Albertina Carri.

⁷⁵ Cfr. Clara Krieger, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁶ Últimas palabras de Leonor Arfuch, citada por Alejandro Stábile en “El yo autoral en los documentales del noventa. Mujeres que retornan por sus muertos”, *Revista Arte e investigación* N°11, 2015, pp. 106-113.

sa Ragone (2002), *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, de Sergio Wolf (2003), *Los rubios*, de Albertina Carri (2003), *Nietos*, de Benjamín Ávila (2005), *M*, de Nicolás Prividera (2007), y ficciones como *Potestad*, de Luis César D'Angiolillo (2001), *Tan de repente*, de Diego Lerman (2002), *Herencia*, de Paula Hernández (2002), *Bar El Chino*, de Daniel Burak (2003), *El abrazo partido*, de Daniel Burman (2004) e *Infancia clandestina*, de Benjamín Ávila (2011).



Imágenes 09 y 10. *M*.

Cuando hablamos de películas performativas, subjetivas o en *primera persona*, no se trata solamente de casos donde está *la primera persona narrando* (ya sea el propio realizador o un personaje que toma su voz), sino también en casos donde la presencia del realizador o realizadora se ve activamente o se sugiere implícitamente en algunas tomas, en ocasiones, la primera persona aparece en la propia película, pero haciendo una observación lateral, por ejemplo explicando ciertas decisiones estéticas y éticas, o por qué se utiliza un tipo de lenguaje determinado.



Imagen 11. *Los rubios*.

Decía Amado que hay que ensayar una lectura de los discursos y prácticas de familiares de las víctimas de la dictadura militar argentina como relatos políticos, y luego

reencontrar esos argumentos en la costura de política y biología que realiza un filme testimonial reciente. Nuevamente en *Lazos de familia* las autoras exhiben una preocupación teórico-política que se corresponde con una constatación: aunque en apariencia anacrónicos, los relatos familiares-sociales y también representacionales, parecen contener paradójicamente las coordenadas que exhiben lo social y cultural desde sus fisuras, e incluso revelar en su enunciado el *germen de la resistencia* o los dilemas de un cambio.

Laia Quílez Esteve⁷⁷ postula que el cine concebido al modo de *Papá Iván* o *Los rubios* se transforma en una herramienta para la reflexión de lo personal y lo público (aunque no necesariamente se traduce en una verdad única y reconocible).

3.5.4. Formas narrativas, formas de mandato

Ese *conjunto filmico* constituyó en el trabajo el corpus fundamental sobre el cual nos basamos para realizar el análisis y las interpretaciones. La composición del mismo, así como los criterios de selección, están explicitados en el capítulo 2. Recordamos que se trata de películas documentales y de ficción argentinas realizadas entre mediados de los '90 y la primera década del Siglo XXI.⁷⁸

Dentro del período estudiado distintos autores reconocen y conceptualizan una línea temática distinguida como los *documentales/films de memoria*, en tanto expresiones del modo en que la sociedad piensa su proceso y se piensa a sí misma, tanto respecto de la historia reciente como de una revisión histórica más amplia.⁷⁹ En este sentido, muchas de las películas analizadas en el trabajo contienen y ponen en jaque esas memorias, en un juego impreciso donde se apela a encuadres, textos, intertextos, escenas, objetos, recursos de entrevista y banda sonora que ponen en evidencia el lado sinuoso, borroso o brumoso de ese trabajo de memoria (como un modo de representar la incertidumbre, el debate entre lo subjetivo y lo objetivo, la discusión de/contra los relatos heredados por la generación de los realizadores). Así es que observamos, por ejemplo, que en las bandas sonoras se utilizan versiones de música nacional con otros intérpretes –reversiones–, o sonidos actuales y pasados que se mezclan, componiendo una sensación de vaivén entre fantasía y realidad, leyenda e historia. También vemos que en el uso de testimonios se apela a la representación de testimonios superpuestos o en segundo plano (no como afirmadores de un texto determinado) o de testimonios corales, generando ese halo de lo incierto que tiene el recordar y componer momentos de las historias y la Historia. También en las articulaciones usadas en el montaje, donde apelar al fundido en los cortes genera una sensación de progresión y gradualidad, y de cierto entredicho de las memorias; como en el uso de imágenes brumosas: la lluvia y el mar utilizado en los cortes directos en

⁷⁷ Cfr. Laia Quílez Esteve. "Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: un caso paradigmático". En Viviana Rangil (edit.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Biblos, Buenos Aires, 2007, pp. 71-85.

⁷⁸ La relación y distinción la tratamos en este capítulo., sabiendo que se trata de un debate abierto.

⁷⁹ Cfr. Gustavo Aprea. *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*, Buenos Aires, Manantial, 2015. Recuperamos de este texto la denominación de "documentales de memoria". La mención de la historia reciente nos liga a películas como *Nietos*, *H.I.J.O.S.*, *el alma en dos*, *M*, *Los rubios*, *Potestad*; y más amplia si consideramos *El día que bombardearon Buenos Aires*, *Tierra de los Padres* o *Trelew*, por ejemplo.

varios films. Asimismo, en general, en las formas de narrar se reiteran los relatos en primera persona de su director/a, los denominados *documentales/films performativos* o subjetivos (*Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)*, *Yo no sé qué me han hecho tus ojos, M*) y los intertextos simbolizando un monólogo/diálogo interno (*Tan de repente, Potestad, XXY*). En fin, reconociendo lo incierto y contradictorio de la traducción y transmisión de tiempos, de generaciones, de memorias.⁸⁰

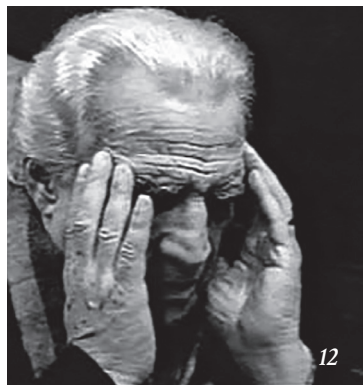


Imagen 12. *Potestad*. | **Imagen 13.** *Hermanas*. | **Imagen 14.** *Tan de repente*.

Otra cualidad que tienen las películas de este período es la de conectar con las experiencias de desencanto político, descomposición y crisis de la Argentina (ya que como vimos partimos de 1994, en pleno auge del gobierno neoliberal y la posterior crisis de 2001), produciendo los denominados *films de urgencia*; allí se inscriben películas como *Pizza, birra, faso*, *Bar El Chino*, *Tan de repente* o *Inundaciones*. No menor es la nota de reconocer dentro de los cambios a la hora de la narrativa audiovisual la consolidación de los denominados *films de pesquisa*, claramente expuestos en la organización de films tan diversos como *Trelew*, *Hermanas*, *M* o *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*.



Imagen 15. *Pizza, birra, faso*.

⁸⁰ Las referencias a este nexo que de transmisión tiene el mandato lo ampliamos en los capítulos 2 y 3. Dice George Steiner en *Lecciones de los maestros*, “tal vez no sea accidental que la semántica de *traición* y *traducción* no esté enteramente ausente de la de *tradición*”. La figura del Maestro (quien lega) puede generar que el discípulo *huya o cometa traición*, para rescatar su identidad de un Magisterio carismático insoportable. Los mandatos contienen esta ambivalencia estructurante, esa tensión angustiosa, el deber (el legado o herencia) y el deseo (o emboscada, o huida); la obediencia y el rechazo.

Por último, nos interesa el punto de vista que tiene Rangil en cuanto a señalar como un rasgo destacado la consolidación de directoras y/o realizadoras. En ese sentido, la autora afirma que María Luisa Bemberg ocupa un lugar de privilegio en la cinematografía, tanto en su posición de mujer cineasta como en la construcción de una memoria, una historia y una identidad que tiene en cuenta lo personal-social, lo personal-político, lo biográfico-histórico. Entendemos que, paradas en este antecedente y en los cambios que hemos mencionados del NCA, se resignifican las perspectivas y discursos feministas en películas de directoras que forman parte de nuestro conjunto fílmico, como Julia Solomonoff, Paula Hernández, Albertina Carri, Vanessa Ragone o Lucía Puenzo.⁸¹ La presencia de cineastas mujeres en un número creciente en el período, nos habla de la disputa que, en general, las mujeres fueron consolidando respecto del debate por la cultura y los lugares de poder. Las primeras dos décadas del nuevo siglo muestra una creciente lucha de las mujeres, desde organizaciones colectivas, para continuar y fortalecer espacios ya conquistados (como el papel de las mujeres en los organismos de derechos humanos (DD.HH.) –Madres o Abuelas– o la persistencia y fortaleza del Encuentro Nacional de Mujeres), junto a otros espacios nuevos, donde la presencia de mujeres fue creciendo: en ministerios, direcciones formativas, INCAA, representación política (diputadas, senadoras y presidenta). Esa disputa se plasma en la paridad de realizadores y realizadoras, aspecto que nos interesó destacar; en este trabajo, de las veinte películas que escogimos, ocho están dirigidas por mujeres: cuatro documentales y cuatro ficciones, junto con otra codirección.

Como indicamos anteriormente, los rasgos más afines a las nuevas perspectivas de realización se centran en las modalidades interactiva, reflexiva y poética, quedando sus características más en evidencia cuando las comparamos con modalidades más clásicas como la expositiva.⁸²

Cuando analizamos distintas películas tenemos como horizonte de lectura la temática que interesa y abordamos sus formas narrativas en su singularidad y de manera comparativa. Esa perspectiva permite encontrar en ocasiones, sobre aspectos o tramas similares (por ejemplos, films de memoria), armonías y contrapuntos entre las mismas. Ejemplos de ello resulta de comparar *H.I.J.O.S., el alma en dos*, *Los rubios* y *M* (lugar del yo en la narración, uso de testimonios, uso de las fotografías); o *M* y *Tierra de los Padres* (mismo realizador); o *Infancia Clandestina* y *Los rubios* (elementos docu-ficción); o *El día que bombardearon* y *Trelew* (modalidades de representación).

Las narrativas fílmicas, en el caso de los documentales, se observan en cómo se utilizan y engarzan los distintos recursos de realización: la función de los testimonios, el uso y la función de las fotos y otras imágenes, la posición de los entrevistados, el uso de la voz en *off*; mostrar el film en proceso, el montaje, el uso de recursos ficcionales, el pacto de veracidad. En especial, en las estrategias de interposición subjetiva se exponen las instancias de reproducción en el núcleo del texto fílmico, se incorporan materiales de archivo heterogéneo (fotos,

⁸¹ Viviana Rangil, op. cit., pp. 16-17.

⁸² Cuestiones que analizaremos en el capítulo 4.

películas, dibujos), el manejo de cámara, la ubicación del entrevistado (solapada, mediatizada, etc.), entre otras cosas. Respecto de la fotografía como uno de esos recursos, en general, su *naturaleza testimonial* brinda la posibilidad de autoconocimiento y recuerdo, de creación artística, de documentación y denuncia, especialmente presente en *Nietos, H.I.J.O.S.* o *Un tal Ragone*, donde las entrañables fotos familiares se mixturán con el compromiso de los realizadores de mostrar otras situaciones, como la marginalidad, las luchas colectivas, etc. En otras funcionan como soporte de realidad: *El día que bombardearon Buenos Aires*; en otras se dejan de lado, precisamente porque lo que se cuestiona es la naturaleza y el valor del testimonio en general (conciencia del pasado, reconocimiento de huellas, necesidad de suplir la ausencia; se trata en algunos casos de documentar la vida y la existencia misma, más que un hecho, acontecimiento o lugar). Por ello, según cómo sea el uso de este recurso, nos puede ubicar como testigos de ciertos hechos y personajes (archivos públicos y personales) o nos puede sugerir fragmentos discontinuos: qué se hace visible y qué queda afuera, dando lugar a la recreación.



Capítulo 4

~

**Mandatos, representación
y ausencias**

*No sé si volveremos en un ciclo segundo
como vuelven las cifras de una fracción periódica;
pero sé que una oscura rotación pitagórica
noche a noche me deja en un lugar del mundo*
Jorge Luis Borges, El tiempo circular

En los capítulos precedentes hemos establecido el propósito general del trabajo, así como sus objetivos particulares. En este apartado vamos a dar cuenta a partir del análisis de las películas, sus significados y sus sentidos de uno de los objetivos propuestos: *analizar cómo se visualizan y representan las formas de mandato en las películas argentinas del período en consideración, y caracterizar, dentro del conjunto filmico seleccionado, los modos de representación de los mandatos en la temporalidad y narratividad que les es propia.*

Para ello, para poder instrumentalizar el análisis, recuperamos las conceptualizaciones centrales de los capítulos anteriores, y las derivaciones que hicimos a partir del conjunto filmico seleccionado, y de la particular forma en que definimos el entrecruzamiento de cine y política.

Recordemos brevemente dos cuestiones generales que guiaron el trabajo: 1) la perspectiva desde la cual (re)pensamos la política, esto es, como ámbito donde se dirime una lucha por el sentido, una disputa conflictual, no reducida al ámbito estatal y que engloba una pluralidad de miradas, actores, razones y pasiones. La política, entonces, como forma de construir y reconstruir la comunidad. Y, 2) el propósito de reconocer y recuperar para la teoría y el análisis político dimensiones y modos menos recurrentes que los que ha producido la ciencia política desde los '50. Desde estas cuestiones generales (indicadas y desarrolladas en capítulos precedentes), es que reiteramos la relación que existe entre el cine como arte y la política como fuerza movilizadora de lo social y el modo en que se expresa esa relación en un aspecto particular: las formas del mandato en el cine argentino entre dos décadas: 1994-2015.

Pensamos, entonces, desde las fronteras disciplinarias, en los márgenes de los saberes, desafiando la presunción de existencia de centros y de bordes, y tomando zonas de intersección. Una intersección que supone pensar el encuentro con distintas disciplinas formalizadas, combinando fragmentos de dominios híbridos.¹ Para ello nos sirvieron, entre otras, las reflexiones de Nicolás Casullo, cuando afirma que la política y el arte se disputan “mundos simbólicos con sus visiones, miedos, quimeras, corporalidades, melancolías, terrores, gustos y placeres”.²

Para la interpretación es sustancial volver a señalar que, del vasto universo de estudios sobre el cine, nos concentramos en destacar algunos puntos de partida teóricos y metodológicos. Uno de ellos es que el cine está atravesado por puentes, fronteras y tensiones que devienen de su impronta cultural. Otro, que, como decía Deleuze, en el cine hay imágenes-movimientos (en continua variación) como unidades de experiencia. Entre esas imágenes Deleuze distingue la *imagen-acción*, la *imagen-percepción* y la *imagen-afección*. También queríamos sostener, siguiendo al autor, que el tiempo real es quebrado por el tiempo cinematográfico, que hace variar las percepciones y las categorías mentales (por ejemplo, con el uso de *travellings* que sirven para comprimir o dilatar el tiempo), y destacar la importancia del montaje como operatoria que articula las imágenes-movimiento y les otorga un sentido intencionado. Por ello es necesario recordar que un filme opera no sólo por lo que muestra, sino por lo que retira. Por eso resultan esenciales, más que las presencias, los cortes, ya que allí se notan los efectos del montaje, el encuadre y la depuración dominada de lo visible. Recordemos que Badiou dice que “el cine es visitación”; el cine es un arte del pasado perpetuo, el pasado se instituye en el pasar.³ En los efectos del *fuera de imagen o fuera de campo*, la no coincidencia de idea e imagen opera como si la imagen fuese arrancada de sí para ser restituida como real en el cine, y ese efecto es un elemento indispensable que el espectador siempre tiene presente. Las operatorias sustractivas, el sentido que completa la dialéctica del campo y fuera de campo, están ampliamente desarrolladas, y nos interesa la mirada de Bazín cuando afirma que:

Los límites de la pantalla no son [...] el marco de la imagen, sino una mirilla que sólo deja al descubierto una parte de la realidad. [...] todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo como indefinidamente prolongado en el universo.⁴

De modo que en la interpretación de los films y las apreciaciones en conjunto que presentamos incorporamos de manera necesaria y hacemos visibles estas operatorias (montaje, cortes, encuadre, tiempos, secuencias)⁵ no sólo desde un sentido técnico sino funda-

¹ Cfr. Mattei Dogan y Robert Pahre, op. cit., p. 105.

² Cfr. Nicolás Casullo, op. cit., p. 40.

³ Cfr. Alain Badiou, op. cit., 2005, p. 1.

⁴ Cfr. André Bazin, op. cit., p. 213.

⁵ La secuencia es una unidad de sentido dentro de la totalidad del film.

mentalmente tratando de averiguar en qué medida y cómo vienen a representar determinado tema, elementos que son vitales a la hora de leer un film, haciéndonos cargo, en fin, de que su ocurrencia no descansa sólo en aspectos técnicos o estéticos neutrales, sino en decisiones éticas, políticas e ideológicas y recuperando para el análisis significativo el *découpage* y comentario y no la mera descripción crítica o la sinopsis.

Dice Kozicki que, “mediante una metáfora de lo irrepresentable, del enigma, el discurso accede a lo inefable, lo inhabilable”,⁶ y la función estética es la que fabrica el *fuera-de-tiempo* sobre la escena pública. Por otro lado, citando a Legendre, señala que la estética nace de la insuficiencia del proceso discursivo, de *lo indecible*. *Lo indecible* como decorado de la palabra. *Lo inhabilable* apunta al meollo de la representación de la palabra, a lo que la funda y no a su negación.⁷ Por último Kozicki afirma, respecto de lo inefable, que puede ser expresado como lo indecible, inexpresable.⁸

En conclusión, el tiempo y el montaje son dos grandes dispositivos sobre los cuales pensar las unidades de sentido en las narrativas audiovisuales. Este conjunto de fundamentos de análisis recupera al cine como sucesión de imágenes y como narrativa desde donde el texto se arma yuxtaponiendo imágenes y creando un determinado sentido a partir de determinado montaje.

En un intento de sistematización, en capítulos anteriores hemos identificado a los mandatos como legados que reconocen acciones distintas, presentándolos como: deber u obligación, deseo, rechazo o huida. Asimismo, la idea de mandato contiene en su concepción la figura de la Ley, representada por el Padre, la Patria, la Historia, la Familia u otras instituciones que, en tanto instituciones, lógicamente cumplen una función estructurante: *instituyen* los sujetos, al tiempo que esa idea de mandato reconoce una relación tensa y compleja de asimetría, poder, fascinación, identificación y distancia. La tensión de los mandatos en la tensión del legado, de la necesidad, del deseo, del rechazo y de la represión (obedecer y contradecir). Una relación ambivalente, ambigua respecto del mandato que iremos viendo respecto de las películas, en particular y tomadas en conjunto.

En este capítulo, en una primera parte integramos la sistematización del concepto de mandato y formas de mandato, agrupando los elementos de las películas, con sentido y elementos para el análisis que ya hemos mencionado, y en un ejercicio ordenador, ubicamos a cada una de las películas de acuerdo con: a) formas del mandato; b) modalidades de representación; c) tipo de película en el contexto del NCA (de memoria, de pesquisa, de urgencia, performativa).

Además, nos detenemos de manera especial sobre aspectos recurrentes que detectamos en las películas en su conjunto, referidos a las temáticas de: 1) el lugar de los cuerpos (vivos y muertos, la presencia y la ausencia); 2) la extranjería (ajenidad y cercanía).

⁶ Cfr. Enrique Kozicki, op. cit., p. 145.

⁷ Aspectos que aparecen claramente en películas como *Los rubios*, *Yo no sé que me han hecho tus ojos*, *M*, *XXY*, *Infancia clandestina*.

⁸ Cfr. Kozicki, op. cit., pp. 135-148.

4.1. Configuraciones de las formas de mandato

*"Las ciudades, como los sueños, están construidas
de deseos y de temores, aunque el hilo de su discurrir sea secreto,
sus normas absurdas, sus perspectivas engañosas,
y cada cosa esconde otra"*

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

Los mandatos contienen, en su propia concepción, cierta ambigüedad, y se presentan como deber o deuda, legado o herencia, y como deseo (o emboscada, o huida); en fin, esa tensión angustiosa entre obediencia y rechazo hacia el mandato. Entonces, habíamos ensayado distinguir las formas de mandato como: a) deber u obediencia, b) deseo, c) huida o rechazo. Esta tipología en realidad no aparece en una forma o rasgo único en cada una de las películas, sino que en las narrativas y representaciones se encuentran mezcladas, debido a la cualidad inherente derivada de cualquier construcción tipológica, y debido a la propia condición de la idea de mandato; de manera que no vamos a encontrar ejemplos claros de una u otra forma de mandato en sentido puro, sino que vemos rasgos de esa propia tensión donde encontramos, por ejemplo, la identificación y el rechazo, el deber y el deseo, el legado obediente, el legado como huida, a la vez y con múltiples articulaciones.

Así, si quisiéramos agrupar con algún sentido, tomando las variables antedichas (formas de mandato, modalidades de representación, tipo de películas), sin pretender ser exhaustivos, presentamos a continuación un ordenamiento de escenas, pasajes y/o secuencias.

Si tomamos en cuenta las *formas de mandato*, encontramos que en lo narrado por algunos miembros de la agrupación Hijos por la Identidad, la Justicia, contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.), nietos recuperados, y en las películas *Herencia*, *Rompecabezas*, *El día que bombardearon Buenos Aires*, *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, *Inundaciones*, *Infancia clandestina*, *Trelew*, *M*, *Tierra de los padres*, *Un tal Ragone (reconstruyendo a pa)* y *Hermanas* predomina más la identificación del mandato como deber u obligación. Por otro lado, en pasajes, escenas y secuencias de las películas *XXY*, *M*, *Rompecabezas*, *Herencia*, *Bar El Chino*, el predominio es el deseo, y, por último, en los testimonios de otros miembros de H.I.J.O.S., nietos recuperados, y películas como *Los rubios*, *El abrazo partido*, *Pizza*, *birra*, *faso*, *Tan de repente*, *Potestad* y *Hermanas*, la recurrencia a la figura del rechazo o la huida es lo predominante.

Veamos a continuación cómo en algunas películas quedan expresadas las configuraciones de los mandatos. Así, podemos reconocer que en *Nietos* las figuras de la Ley, de la institución del Padre y la Historia, o de la ausencia de los padres por desaparición forzada interpelan a los testimoniados que muestran la tensión atravesada en sus testimonios. Las formas de la deuda y el deber están presentes en las palabras de Gabriel Cerasco, nieto recuperado, cuando relata que su adopción había sido alterada ilegalmente y lee la carta de su verdadera madre, diciendo: "es la herencia que me ha dejado mi vieja" (el *objeto sustituyendo al sujeto*, la carta por la madre, que junto con otros objetos, como la cédula, el

carnet de la biblioteca son “pequeñas cosas de un rompecabezas”). O el último testimonio, de Horacio Pietragalla, en ese momento el nieto restituido número setenta y cinco, parte de cuya herencia se transformó en una identificación con sus padres y sus luchas. De su madre dice: “cuando vi esta foto me enamoré de mi vieja”; sobre su padre hay una ceremonia y misa cuando le devuelven los huesos encontrados en una fosa común.

En otros sentidos aparecen historias diferentes, desde la manifestación de negación, en conflicto con el pasado, ni heroico, ni particularmente doloroso, ni armonioso: es el caso del testimonio de Juan Pablo Moyano, nacido el 26 de agosto de 1978 y restituido el 21 de julio de 1983. El trauma se manifiesta en forma de asombro, temor, cierto rechazo, ya que dice que “sentía que mi vida no era normal”; “no quiero repetir historias”; “no quiero desaparecer yo / hay muchas maneras de desaparecer”. Relativiza a cada momento su historia: “vivimos algo jodido, pero nada más... todos viven cosas jodidas” ¿Son estas expresiones para parecer o ser más insensible? ¿O quizás son para saber llevar el *mandato*? O, al contrario, ¿para saber cómo no llevarlo?

Otro de los testimonios es el de una hija de desaparecidos, de militancia montonera, que vivían en Suiza (tiene un hermano restituido, otra hermana apropiada), que dice –a propósito de tener a su hija–: “al fin tengo algo mío, del todo mío, desde el principio”. Mostrando ajenidad en sus lazos filiales: padres y hermanos, como si esa historia no fuera lo propio, lo propio *del todo* se realiza cuando esa historia no está.

Hay historias contadas con fascinación, con dolor, con recelo, con enojo, con decepción y con alegría. Manifestadas en frases sintetizadoras como: “hay que darle tiempo para que asuma esa nueva identidad”, o la necesidad de dos hermanos (uno nieto restituido: Claudio González y Gastón González), de “inventar una realidad con la cual jugar”, imaginar encuentros con padres menores a la edad que ellos hoy tienen.

En otro caso, como en *H.I.J.O.S., el alma en dos*, hay un juego entre las demandas de los hijos e hijas de padres desaparecidos y/o asesinados y la agrupación, que no son siempre equiparables. En principio, como planteaba Amado: “Los H.I.J.O.S. aceptan la doble deuda de los herederos: deuda hacia atrás y deuda hacia adelante.” Ellos tienen una identidad hecha de mil fragmentos y es por eso que aún siguen buscando, y el tema de la *identidad* es, para la agrupación H.I.J.O.S., origen y motor de la acción.

Es claro que encontramos en esta narrativa un sentido de pertenencia e identificación con los padres, de reconocimiento de ellos y en ellos, cuando en distintos testimonios señalan explícitamente el pasado militante de los padres y las pertenencias a distintas organizaciones políticas y armadas. En los testimonios aparece esa necesidad de evocar y exaltar el sentido de sus luchas (no sin debates y contradicciones internas), y cómo define esa circunstancia las luchas hacia adelante: hay un compromiso con los ideales de los padres y un compromiso con las luchas del presente. En la secuencia que toma uno de los congresos de la agrupación, se leen las conclusiones que expresan claramente: “nosotros vamos a *cumplir el legado de nuestros viejos*, vamos a seguir con sus ideales, no vamos a dejar que se pierdan, que se mueran”. La lucha continúa. La iden-

⁹ Cfr. Ana Amado, 2004, op. cit., p. 61.

tificación y el *verse en otros*, tiene la duplicidad en la referencia de sus padres y con los otros miembros de H.I.J.O.S. También hay escenas y secuencias donde quedan claras las expresiones en cuanto a la distancia y la búsqueda de distinción, de construir una identidad por fuera de ese deber de hijo/a, y de esa historia que hasta el momento selló sus vidas, esa ambigüedad está reflejada, por ejemplo, en uno de los testimonios que dice: “por mucho tiempo mi vida era vivir la vida de mis padres”; agregando: “H.I.J.O.S. es importante, pero *tu vida no puede ser H.I.J.O.S.*”

En *Los rubios* hay una expresión clara de reclamo o reproche por la ausencia forzada. Parte del carácter performativo del film y del lugar en donde se ubica la hija de esos padres desaparecidos queda en evidencia cuando el personaje que interpreta a Albertina Carri dice en uno de los pasajes: “¿por qué dejaron tres hijas solas? ¿por qué tomaron esas decisiones?” En ese sentido se expresa el protagonista de *El abrazo partido*, Ariel, quien se pregunta por la ausencia del padre, la separación –que para él ha sido un abandono–, cuando decidió en 1973 su (hu)ida a Israel, a pelear en la guerra de yomkipur: “¿Quién va a una guerra por ideales? ¿quién clava a su familia por ideales?”, pregunta Ariel a su madre. El mandato se manifiesta en la necesidad de no identificarse con el padre, por el abandono que el protagonista entiende que sufre, aunque la búsqueda de ese padre es permanente. Al final ocurre en el medio de una corrida, entre la confusión de la gente y en ese abrazo que nunca será completo.

En el intento de abandonar el país, si esto no constituye una huida, pregunta a su abuela: “¿Yo no soy igual que mi padre, no?, digo, ¿no soy un cobarde por irme?” De algún modo, esto que constituye una huida es un modo de emular al padre. La huida es un modo de buscar identidad desde la separación y lejanía, como si el viaje configurara un tiempo distinto y permitiera alejarse y acercarse a la vez. Ariel dice: “ahora que sé que me voy miro todo como un turista”, quedando clara la necesidad de lejanía y el extrañamiento. En una de las escenas, Ariel se topa con su padre que regresa (que tiene un solo brazo, mitad abrazo, mitad vida y mitad presencia), y huye corriendo de él, refugiándose en lugares conocidos de pertenencia (su casa, el negocio). A la vez, hay un legado insoslayable, que Ariel lleva como un gran deber: “heredarás a tu padre y a tu madre”, aparece como sentencia en la película. En ese entramado complejo de vínculo filial, los legados están presentes: el negocio familiar sigue llamándose como su padre: “Creaciones Elías” En un pasaje su madre le dice: “las relaciones no cambian, son absolutas: *si es tu padre, es tu padre*”.

Infancia clandestina renueva la narración del pasado reciente, combinando el relato con la mirada de un chico de once años, Juan, que en la película tomara el nombre de Ernesto. La película comienza en 1975 en Argentina, en un viaje de noche donde está Juan con sus padres. Esa primera escena es la de una balacera entre un auto *Torino* de un grupo paramilitar y sus padres, en la puerta de su casa, secuencia que está representada por un efecto de *comics* en las imágenes. Este efecto o recurso se reitera en otras ocasiones, representando el modo en que un chico puede llegar a simbolizar esos episodios traumáticos de límite, dolor y muerte. En seguida un intertexto ubica al espectador en un momento histórico de 1974: la muerte de Perón, luego la ofensiva militar, la dictadura de 1976, y, finalmente, el año 1979,

momento en que, luego del exilio en Cuba, la familia regresa al país, para participar de lo que se conoce como la “operación contraofensiva” de Montoneros. El mandato se manifiesta como el *deber histórico*, colectivo, de accionar contra la dictadura y el sistema, y lo familiar o personal mantiene la afectuosidad, pero en un segundo plano de existencia.

Allí, Juan (el hijo de la pareja principal) ingresa al país con otra identidad (Ernesto). Las historias que sus padres le cuentan están representadas en el film a través de dibujos, la forma de traducción que hacía Juan (por ejemplo del Che, de los viajes, de las armas, de las identidades). El padre le dice: “te lo tenés que aprender muchas veces, ya no sos más Juan, ahora sos Ernesto”. Juan tiene que convivir con la duplicidad de identidad, con haber crecido en un clima de secretos, de cosas escondidas y, ahora, con la escuela y sus nuevos compañeros. Empieza a vivir entre el clima de pautas y órdenes familiares y sus propias inquietudes, que derraman esa realidad. En su casa la historia atraviesa la vida cotidiana, se habla de montoneros, la guerrilla y la clandestinidad de las organizaciones. Se reparten tareas, panfletos, armas y tiene sus propios escondites. El grupo familiar está conformado por el tío Beto, la mamá Charo/Cristina y el papá Daniel/Horacio, él (Ernesto/Juan), su hermana bebé Victoria y su abuela Amalia. El tío intenta resguardar algo de la niñez, de las complicidades, los juegos y las alegrías, no sólo el compromiso y la seriedad del momento (por ejemplo, organizando su fiesta de cumpleaños y trayendo a su abuela como regalo). El mandato histórico con la Patria se pone en conflicto desde la perspectiva de la abuela materna, Amalia, que cuestiona las decisiones de la familia, miembros de una célula clandestina. Dice el padre de Juan: “Amalita, nosotros estamos perfectos, los chicos están perfectos, ya los vio, están haciendo una vida normal. A lo que Amalia responde ¿Normal? ¿A vos te parece normal que un chico tenga un nombre de no sé quién, el cumpleaños de no sé qué fecha? Pobre pollito ¿a vos te parece que eso es normal?”

Hay un relato paralelo sobre Juan, sus amigos y primeros amores, un tanto convencional, pero que pone aire a la historia y reafirma la mirada desde el niño. En el final, los padres son asesinados, secuestran a los chicos, y Juan niega frente a los militares –hasta el final– su identidad, respondiendo una y otra vez que se llamaba Ernesto. Esa escena es demostrativa del legado del hijo, que mantiene el relato de sus padres y su tío, sabiendo del compromiso, del compañerismo, y de la no delación. Los paramilitares dejan al chico en la puerta de la casa de la abuela Amalia, y en ese juego de identidades, recién allí, en una última escena de tensión emotiva se escucha detrás de la puerta: “¿Quién es? ¿hay alguien ahí? Conteste por favor ¿quién es?”, “Soy Juan”.

Benjamín Ávila recoge, como en *Nietos*, mucho de su biografía para realizar esta película, y vuelca el modo en que ha vivido esos vínculos, con los padres –fundamentalmente la madre– y la historia. Dice el autor: “las ideas inicialmente siempre tienen una raíz emocional, todo concepto político o social surge de una pregunta emocional con uno”.

El mandato está representado también por el vínculo con la nacionalidad o la patria, aquello en lo que nos vemos identificados, y con raíces de pertenencia. En *Herencia*, la protagonista Olinda, italiana y naturalizada Argentina, entiende que su tierra natal, Sriponto, y sus tradiciones, que vuelca en su restaurante (la cocina, la comida, el lugar, las

relaciones que se repiten) su legado, y resiste en ese lugar como el espacio simbólico de ese legado. Dice: “Está puesta mi vida aquí”. Se identifica con lo extranjero cuando se topa con Peter, un alemán de paseo por Buenos Aires; en ese personaje se refleja: “hacia tiempo que no escuchaba hablar en otro idioma”. Ese personaje produce la identificación de ese sentimiento de extranjería. En otro pasaje expresa, hablando con un cliente frecuente, casi un amigo, Federico: “Lo único que faltaba: un *extranjero* y además *terco*”. “¿De quién hablás?”, pregunta su amigo, dejando en evidencia la identificación que ha provocado en ella la llegada del joven alemán.

Encuentra identificación también por el hecho que ella había estado en el lugar en el que hoy se encuentra Peter, siendo inmigrante en Argentina y con una serie de similitudes, como la de juventud, la esperanza, la contrariedad con los padres. Incluso Olinda le dice a Peter que: “los padres siempre dicen que uno está loco cuando se es joven”. Este conflicto de identidad, de pertenencia, de tierras de origen que nunca dejan de llamar, se agudiza cuando por azar se cruza con un joven alemán casi perdido en la ciudad extranjera.

En esa encrucijada en la que se encuentra hay nostalgias, ambigüedad, la venta y la resistencia a la vez, el ir al origen y el mantener las cosas, los recuerdos, el cambiar y no cambiar (Argentina, Italia). La búsqueda está en ese encuentro diferente, en el no saber adónde ir, qué hacer con los fragmentos. El no encuentro permite tomar una decisión o elección diferente. El mandato se manifiesta en tanto legado, identificación y el deseo que se juega entre “está puesta mi vida aquí” y la permanente extranjería (irse, volver). Tomar decisiones en esa ambivalencia de las raíces (el árbol) y la contrariedad con el avión (imagen de la agencia).

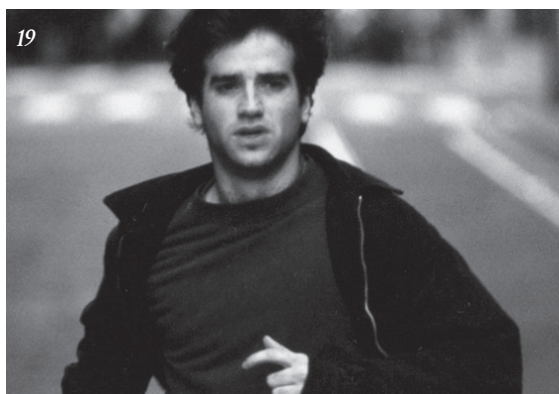


Imagen 16. Rompecabezas. | **Imagen 17.** XXY | **Imagen 18.** Tierra de los padres. | **Imagen 19.** El abrazo partido.

La extranjería es algo compartido por los protagonistas: “siempre soñé con volver”; “mi casa es tu casa”. Otra imagen de esa extranjería es el “mirar desde afuera” el restaurante, y cierto sentimiento de errancia: “cuando buscamos no encontramos lo que buscamos”. La extranjería es un tema central en *Herencia*, a la vez que en general podríamos decir que es la contracara de los orígenes y la pertenencia. La extranjería como espejo de los orígenes, del quién soy, de quién, de dónde, las raíces, la tierra, la constitución, la ley.



Imágenes 20 y 21. *Infancia clandestina*. | **Imagen 22.** *Herencia* | **Imagen 23.** *H.I.J.O.S. El alma en dos*.

En la película *Bar El Chino*, la historia transcurre en dos tiempos, 2001 y unos años atrás, cuando el dueño emblemático del Bar de Pompeya aún vivía (Jorge). En la composición narrativa ambas historias se superponen y alimentan, hasta el punto en que no podemos descifrar si es más importante el documental aún trunco sobre el Bar o la situación del país en 2001. Los que organizan este relato son los dos protagonistas principales, Jorge (director de cine, audiovisual, originario del documental) y Martina (periodista de canal de TV, con interés por producir audiovisuales).

Entre ambos llegan a un acuerdo de retomar el documental, aunque el chino haya fallecido, recuperando el material que ya se había filmado. La crisis de 2001 sobrevuela la película. Desde el inicio, se suceden las escenas del derrumbe: limpiavidrios, malabaristas, cirujeo, rumores de incautación de los depósitos bancarios, imágenes de saqueos a supermercados, Estado de Sitio, represión en la Plaza de Mayo, renuncia de Fernando De la Rúa, y las violentas jornadas del 19 y 20 de diciembre. El contrapunto entre la atmósfera del bar y sus historias contadas en las entrevistas, las imágenes de cantores, tradiciones y afectos alrededor del bar, contrastan con la atmósfera de un país que se incendia. Así,

como en *Pizza, birra, faso*, *Tan de repente* o *Herencia*, se acentúa el conformismo, la desesperanza y la apatía política, como naturalizando crisis endémicas o continuas del país, desancladas de las circunstancias políticas y/o históricas que pudieran ocasionar dichas crisis. El refugio en el "micromundo" parece ser la guarida discursiva ante la imposibilidad comunitaria: rescatar el valor de la amistad, la hermandad, la solidaridad y el afecto como forma de un nosotros posible. Explícitamente el protagonista dice que el bar significaba ese lugar "donde estaba ese otro mundo posible". La forma en que se manifiesta el mandato parece ser particular: la de Jorge, el director que retoma la realización del documental, como aquel que se aferra a la posibilidad de concretar los sueños, pero se va tornando colectiva, recuperar las historias del bar es como volver a posicionar en un primer plano todo aquello que de común podemos llegar a construir, aún en medio del incendio y la desesperanza, como un deber hacia la historia, como una deuda que, mirando atrás, construye hacia adelante. La película también construye una interesante mirada sobre el desarraigo y la extranjería (que ampliaremos en el último apartado), así como es representativa de una modalidad híbrida de construcción fílmica, ya que el documental está "dentro" de la ficción: edición de las entrevistas, nuevas grabaciones, isla de edición, decisiones en el montaje y el guión, el *making off*, en fin, todos aspectos estéticos, financieros y materiales.

Como indicamos, una de las películas que representa una bisagra para pensar el NCA, y que es contemporánea a *Bar El Chino*, *Herencia*, *Tan de repente* o *El abrazo partido*, en muchas de sus preocupaciones y narrativas, es *Pizza, birra, faso*. La película comienza con imágenes urbanas, de la ciudad de Buenos Aires, en un clima de celeridad y ruido, entre personas que limpian vidrios de autos y piden algo por la calle, una muestra del momento de desocupación y miseria que se vive. Los personajes centrales, jóvenes, marginales y sin empleo, son retratados en su día a día cotidiano y ordinario. El grupo de cinco amigos se debate en la búsqueda del mango diario, dos viven de robar en un taxi cuyo chofer funciona de "jefe", otros, como carteristas en las colas de gente que pide trabajo, o en lugares similares. El uso de "cámara en mano", muchos planos medios y PP, sirven para ambientar esas reuniones, conversaciones y situaciones cotidianas de los cinco amigos. Los personajes no tienen demasiados cuidados entre ellos, lo que muestra la descomposición de lo social, la guerra de supervivencia de pobres contra pobres (por ejemplo, cuando tres de ellos le roban a un cantante callejero sin piernas). Sus pensamientos están en la inmediatez, en cómo salir del robo menor, del lugar de rateros de poca monta, y de no depender de otros "jefes". El uso del lenguaje y diálogos sin estridencias refuerzan el realismo que los realizadores quieren representar: situaciones de sobrevivencia, buscavidas sin mucho apego afectivo y con traiciones a la vuelta de la esquina. La ausencia de lazos familiares es tan grande como la de lazos con lo común. En ese escenario, la huida hacia adelante –aunque ese "adelante" sea el abismo y el vacío– es lo que prima.

Las formas del mandato, como sostenemos desde el capítulo 2, se pluralizan en las instituciones que representan la ley, más que en la figura del padre (biológico), recuperando la función del padre-ley. Por ello es que podemos reconocer en distintas tramas (los padres,

la historia, la patria, la familia, las normas sociales) su expresión. En *Rompecabezas*, Natalia Smirnoff cuenta la historia de una mujer, sus “deberes” históricos, sus postergaciones, sus movimientos, sus corrimientos, sus temores y sus límites. En torno al personaje central, el de María del Carmen, se teje la trama de roles, rutinas y sumisión, los lazos de ese orden familiar, social y cultural. Ella, ama de casa y relegada a ese lugar: el de la cocina, que abraza casi obsesivamente (escenas primeras en torno a su cumpleaños 50, donde ella hace *todas* las comidas, con *todos* los detalles posibles y sirve en *todo* momento, sin ayuda de nadie de su familia). Así inicia, en torno a la mesa casera de su cocina en el día de su cumpleaños, sola, no quiere que nadie la ayude y no deja que entren allí. Se utilizan muchos primeros planos (PP) como recurso para mostrar en detalle el sentimiento de María del Carmen y sus angustias, sus silencios, casi como recurso para ir más allá de lo visible y empatar con su interior, su subjetividad. En esa vida rutinaria y obsesiva es difícil entrar, como difícil es “desarmarla” (por ejemplo, la escena de por qué no arma el rompecabezas de otro modo o la escena de cuando *otro* entra a la cocina). La obsesión en la rutina es una especie de huida de los propios deberes de esa rutina, la ubicación en un mundo propio, casi aislado e íntimo. Por otro lado, el regalo en su cumpleaños de un rompecabezas es la apertura, es permitirse ver otro mundo. Mantiene ese descubrimiento en secreto, y se vuelve su aire, su salida, tanto en la soledad de su casa y a escondidas como cuando empieza a jugar en pareja. Hay una fascinación y una identificación con su compañero que claramente le dice, abriendo un ambiente muy amplio, lujoso, adaptado para jugar: “Este es mi lugar”. Ese es desde ahora su lugar también, no sólo o simplemente su lugar físico, sino una metáfora (o un simbolismo) de su lugar esencial, lo que permite que siga respirando después de la sumisión de años, o de la sumisión de siempre.

El rompecabezas, y hacer rompecabezas, se vuelve ese espacio propio, aunque a la vez silenciado en todo o en parte: su reserva de fantasías, su reserva de los deberes, su reserva de placer, su reserva de *su margen*. Es al margen de la casa que adapta una pieza/garaje para poder poner sus rompecabezas y armarlos: “*Ese es su lugar*”.¹⁰ Otra escena importante es la de la protagonista en el piso de su living, de noche, a escondidas, armando un rompecabezas y con la música de fondo que susurra “como se menean tu alma”. Y así es: su alma, sus deseos, se menean desde que encuentra esa válvula de escape de los deberes. Es muy interesante ver, entonces, que esa tensión entre el mandato como deber y como deseo se resuelve simbólicamente en el mismo personaje, que puede contener ambas facetas. En ese margen, espacio propio, la apertura al deseo no implica retirarse completamente de esas habituales tareas a las que se obliga familiar e históricamente e instituyen su vida, ya que, como expresara Amado:

Al subrayar lo familiar desde los lazos intentamos poner en evidencia el doble mecanismo de enlace y separación, de atadura y corte, de identidad y diferencia que funda lo familiar en tanto proceso y a partir del cual se puede leer el orden político, social y cultural de la Argentina contemporánea.¹¹

¹⁰ El margen, como la extranjería, el espacio y el cuerpo que no encaja; el contorno, la frontera como límite-ley y como apertura-deseo.

¹¹ Cfr. Ana Amado, op. cit., 2003, p. 14

El orden de la Ley también aparece en el lugar de la Patria, en tanto ocupa la función del padre. Como ya dijéramos en el capítulo 2, cuando presentamos las categorías, la idea de Padre es tributaria de la legitimidad, no de la casualidad biológica. Es la ley la que pone al padre en su lugar en el orden familiar, el padre no es nada en sí mismo, él representa, su ser en su función. Como dijimos anteriormente, siguiendo a Kozicki, el padre *representa una representación*: “la cuestión del padre atraviesa tanto el orden del sujeto como el orden político”. Entonces la naturaleza del vínculo político nos enfrenta con el *amor político, con el amor a la patria*, en su forma extrema, *Pro Patria Mori*.¹² En este sentido es que convocamos a otra película de Prividera, *Tierra de los padres*,¹³ que constituye un trabajo donde, para algunos críticos, el camino que se traza es unir los fragmentos de una memoria histórica hacia una idea de identidad nacional colectiva, hacia una idea de la totalidad de una nación, y, para otros, *Tierra de los padres* representa más un ensayo filmado sobre la política y la violencia en la historia argentina, con un sentido de la composición reflexivo y poético.¹⁴ Ello está sostenido por la narrativa que su director construye alrededor de pasajes de libros y declaraciones de militares, políticos y escritores diversos de los Siglos XIX y XX, en un trabajo de yuxtaposiciones historiográficas sobre la patria. Esos textos son enfrentados y puestos a hablar como espectros en la quietud del cementerio de la Recoleta, en Buenos Aires, tierra de descanso de figuras claves de la historia argentina.

Entendemos que podemos pensarla como un modo donde el mandato aparece en tanto deber. La necesidad de repensar un legado de Patria, que, a la vez, sirva para constituir una identidad nacional posible. Quizás, Prividera, también refleja que dicho legado de la Patria como ley no está exento de contradicciones discursivas, marcadas por la selección de textos que corporizan la sucesión de personas anónimas, tomando las voces de los Padres, como espectros circulando en el cementerio. En el apartado siguiente, referido a las modalidades de representación, detallaremos los recursos a los que Prividera apela, pero, adelantamos que nos resultó muy interesante la inclusión de poetas y escritores. Entre ellos rescatamos un fragmento del poema “Progenitores”, de Gianuzzi, que el director incluye en el film, y que es muy significativo para pensar la relación con la Ley, Padre, Patria.

La huida como forma del mandato puede resultar más evidente, como en el caso de *Hermanas*, en la figura de una de sus protagonistas que viaja a Texas, se radica allí y entre el silencio y el ocultamiento intenta esa huida (torturante, nada aliviadora), o en el

¹² Cfr. Enrique Kozicki, op. cit., p. 105 (cursivas propias).

¹³ La película cuenta con los condimentos de la propia película y el hecho que en la selección fílmica tomamos dos películas del mismo director (al igual que el caso de Benjamín Ávila) y se agrega el plus de las posibles comparaciones entre ambas: *M* y *Tierra de los padres*.

¹⁴ Esta discusión que sucedió al estreno de *Tierra de los padres* se dio entre algunos críticos de la película, y entre los críticos y el director, donde lo central era establecer diferencias entre los dos documentales de Prividera: *M* y *Tierra de los padres*. Una de las discusiones estaba referida a la diferencia de momentos históricos entre ambas películas, atribuyéndole al autor un relato más afín al kirchnerismo en la segunda, desde un intento revisionista y de identificación con relatos unificadores. A diferencia de *M*, donde prevalecía el relato performativo o subjetivo. Esa discusión, bastante pobremente establecida, a nuestro criterio, también tenía el trasfondo del apoyo o no que las películas tuvieron con el BAFICI, festival cada vez más identificado con el gobierno de la ciudad autónoma de Buenos Aires, por esos momentos, contrario al proyecto del Estado Nacional.

quiebre interno de un personaje que manifiesta esa huida desde la ambivalencia entre la realidad (interna y externa) y la recurrente negación o confusión de acontecimientos, como en el caso de *Potestad*. En el primer caso, *Hermanas* parte de ubicar los personajes en 1984 en Texas. Allí vive Elena con su marido e hijo (Sebastián y Tomás), y busca a su hermana, Natalia, que viene de España y a quien no ve desde hace ocho años. El relato va y viene temporalmente, entre esa Argentina de 1975, los grupos de tareas, la dictadura iniciada en 1976 y el tiempo actual: 1984.

La película comienza con imágenes fijas de detalles de las casas, cercos, cielo de Texas, casi la misma quietud que tiene Elena allí, cumpliendo los “deberes” de ama de casa. Elena vive en un barrio típico de ciudades de EE.UU., con todas casitas iguales, al punto que en la mitad de la película, cuando ya siente el agobio de esos silencios y remordimientos, vuelve a su casa pero se equivoca e intenta fallidamente entrar en otra. Hay un *travelling* donde ella observa el barrio y se ven nuevamente todas esas casitas similares. Podríamos interpretar esa homogeneidad como el *vivir en la indiferenciación y en la indiferencia*.

Cuando llega su hermana, Natalia, hay temas recurrentes: su padre escritor muerto hace unos años, fotos de ellas de 1975-76 donde una “recuerda” y otra “confunde”, parece huir o hacer silencio frente a las preguntas, dudas, inquietudes de Natalia, incluso cuando se nombra a Martín, su novio de la adolescencia detenido-desparecido (esta es “la” duda central: los detalles en torno a esa detención y delación, que atraviesa la película como una intriga de memoria cuasi detectivesca). A lo que se agregaría la relación con el padre escritor, con el que tenía/tiene más afinidad Natalia (lectora, correctora, periodista) que Elena (profesora de educación física, profesión que el padre siempre vio como menor, como algo para comenzar y luego seguir estudiando en la universidad: ese era el mandato, esa era una auténtica profesión o trabajo).

La elección ideológica de Natalia en su juventud (seguir junto a Martín tareas políticas y sociales en los barrios) es un tema de permanente tensión y desavenencias, con Sebastián y con Elena, discusiones que ya tenían nueve años atrás y que mantienen. (Acá no es necesario decir comunismo, o que viajamos a Cuba, o hablar del pasado militar, inclusive el sobrino una vez se enoja y dice “ya me habían dicho que eras terrorista y montera” –por montonera–, como todas cosas negativas e impropias de repetir en EEUU. En otra oportunidad Elena le dice a su hermana: “vos siempre te buscás la figurita más difícil”, en alusión a sus misiones periodísticas, pero también a Martín en su pasado).

Tienen una tarea pendiente, que Natalia encara, y es ver las cosas que dejó el padre, David Levin: escritos, documentos, fotos, entre ellos una novela inédita “A la sombra de un paraíso”. Natalia trata de devorar la novela y devela que está recreada en base a personajes reales: su familia y entorno. Entonces va identificándolos uno a uno. Elena teme el resultado de la novela, la lee a escondidas y arranca el final, manteniendo la intriga. Su hermana nota esta falta y, sabiendo el modo de escritura del padre, le reclama ese final, que se demora y aparece casi al final de la película: “El final es lo que le otorga sentido a la escritura”, le había dicho su padre en una ocasión. Ese final revela que fue ella quien por temor a la prisión del padre y presionada por un tío de su novio había delatado el

escondite de Martín, siendo la responsable de su detención, de su separación de Natalia y de la suerte que ambos corrieron.

En esa ida y vuelta de tiempos, hay unas llamadas desde Argentina para que Natalia declare ante la CONADEP por la desaparición de Martín (de parte de la madre de él) y que vaya a presentar la reedición del libro del padre (por petición de la madre). Natalia se resiste, nunca ha podido volver a Argentina. Hacia el final, cuando se entera de esa delación de la hermana transcurre un día de distanciamiento y decisión para volver a Argentina. A pesar de esa rabia, ese no entendimiento y esa distancia, finalmente en el aeropuerto la película termina con un abrazo de las hermanas y cierra con *Rezo por vos*, de Charly García, en versión de Liliana Herrero, aspecto que podría retomarse de esta nueva generación de realizadores, tanto el tema como la reversión, como un modo de fijar una época y un estilo de narrar desde otro punto de vista.

En *Tan de repente* se utilizan recursos estéticos y compositivos, como el blanco y negro en la película, los PP de los personajes, el lenguaje directo y soez, el uso de sonido ambiente al inicio y al final, y un tiempo narrativo tan aletargado como complejo, que nos aloja en una atmósfera intimista y ordinaria. Junto con *Bar El Chino* e *Inundaciones*, se inscriben en la línea reinaugurada por *Pizza, birra, faso*, con tintes neo-realistas y sin búsquedas de estridencias.

Las protagonistas de *Tan de repente* son tres mujeres, dos de ellas amigas, que tienen una relación íntima pero despreocupada, viviendo el día a día, con arrebatos para subsistir, y otra, que trabaja como empleada en una tienda, con poco trabajo (síntoma de la crisis económica), ve pasar el tiempo, y hay una clara representación de incomodidad: contraposición entre ella y la propaganda de ropa interior, la gordura y la flacura, la soledad de su departamento, lo lindo y lo normal. A su modo, las tres están al "borde", al límite de lo establecido como norma: social, estética, productiva (la comparación con lo lindo, lo flaco, lo normal y lo establecido). La película comienza en un subte y termina en un colectivo por la ruta. En el medio hay un viaje a la costa, en un taxi robado, hasta Rosario (donde había vivido una de ellas, y hay un halo de recuerdos, infancias y soledades). El uso del viaje como metáfora para provocar la sensación de búsquedas internas, de simbologías para reflejar el estado de "varadas sin rumbo", o de "un nuevo horizonte", o de "un lugar posible de sueños", es recurrente en las narrativas fílmicas, y esta película utiliza esa metáfora del viaje. En un momento confluyen las tres, a partir de un encuentro casual, y aparece lo abrupto como límite. En ese encuentro se produce el diálogo con la "nueva" –"no crees en el amor entre mujeres"; –"La verdad, no. Yo no soy lesbiana. –"Yo tampoco". El diálogo es hasta anecdótico, porque la potencia está en lo que abre, precisamente, como discurso hacia un otro deseo, y hasta una huida respecto de las convenciones a seguir.¹⁵

En las características de representación del tiempo y de los personajes se ve los intentos de inscripción de interrogar nuevas narrativas. El uso del tiempo, vertiginoso y tiempo lento, como velocidad y distancia, como parte de un camino y un proyecto. El

¹⁵ Cabe destacar que *Tan de repente* está basada en el libro "La prueba" (1992) de César Aira, aunque no es una adaptación.

tiempo es circular. Por último, la tensión de ese micromundo en contra de los mandatos estéticos, normalizadores, sociales contiene dos rasgos salientes. Uno, el deseo de huir, o casi la paradoja de “obligar” al deseo (por ejemplo: conocer el mar “a la fuerza”), o como dice una de ellas, atreverse a “mirar lo inesperado del deseo”. Otro rasgo, es el representar la deriva sin rumbo de personajes en un momento donde nada prometedor parece haber en el horizonte, teniendo en cuenta que la película se estrena en 2002, y que es imagen de la apatía política y el derrumbre de sentidos que se venía arrastrando en el país.

En *Potestad*, la película de Luis César D'Ángiolillo, se comienza con una placa: “Potestad”, y el subtítulo de la definición: “dominio o poder que se tiene sobre una persona o cosa”. La imagen del subte, como un túnel del tiempo, el sonido, el ir y venir, entre pasado y presente es el recurso recurrente. Nuevamente, como en otras películas, el viaje como la forma de narrar ese paso del tiempo, como un viaje fantástico.

A lo largo de toda la película hay micro capítulos que comienzan con la *voz en off* de Pavlovsky, que interpreta al Dr. Eduardo Martínez, en el subte: “Sábado, tres y media de la tarde...”, “Sábado, cuatro de la tarde...” y así sucesivamente, dando cuerpo al relato del día en que sucede el hecho traumático que vive el protagonista, aunque manteniendo expectante de qué se trata, jugando con la idea de quién es o qué fue de Adriana, mencionando la imposibilidad de quedar embarazada de la esposa, pero su origen se devela casi al final, a la hora y dieciocho de la película, cuando hace explícita la aparición de la bebé, y se hace explícita la apropiación. Esa frase que abre cada secuencia: “sábado... de la tarde” es el recurso con el que se hilvana, se cose la historia. “Sábado, seis y treinta de la tarde”: en ese último capítulo se desenlaza la trama.

La *voz en off* dice “Adriana me miró, estaba tan necesitada de amor y nosotros teníamos tanto amor para darle”. Allí aparece la apropiación de manera explícita, casi al final. Hasta ese momento eran indicios y sugerencias sobre el hecho. Eso ubica a *Potestad* en la línea de películas de pesquisa, catalogada también como *thrillers* psicológicos, tanto por mantener en suspenso el hecho en sí que desencadena la vida de tantos, como por la narración desde el personaje que entre realidad interna y externa deambula en ese viaje interior y por la historia argentina. Esa ambivalencia entre lo interno y lo externo y la recurrente negación y confusión de acontecimientos generan la atmósfera para pensar el mandato como huida. Cada vez que inicia con “sábado...” alude a recuerdos, vacuidad, fractura, pérdida; rostros de él cambiantes desde la infancia a la adultez, de su esposa y principalmente de una niña: Adriana.

Varias escenas e imágenes recrean esa atmósfera de momentos internos y externos: los movimientos de cámara lenta y los silencios, que contrasta con el ruido de un grupo que canta por las Islas Malvinas; decir ir a un lugar y aparecer en otro, tomarse la cabeza, imágenes jugando al rugby, conversación de niño con su padre, imágenes de encuentros en bares y situaciones confusas, etc., indican la mezcla, la confusión de sensaciones, lo imaginario y real, lo propio y externo. La película muestra al protagonista como un personaje atribulado, lo cual también nos lleva a pensar los planos de discusión política y ética. Dice: “yo no soy un criminal... no tienen ningún derecho a juzgarme...”

La confusión se refuerza con el uso de objetos y símbolos, como un reloj pulsera cuya hora no coincide con el de la estación de subte, o la caída del protagonista jugando al rugby en una tumba con cenizas y huesos. El protagonista aparece en todas esas situaciones (niñez, adolescencia, adultez) como adulto, como estaría ahora.

Los recursos que utiliza para ralentar el tiempo y llevarnos a la atmósfera de confusión de la memoria: el *flashback*, el subte, el ventilador, el reloj, gota lenta de la ducha, calesita de juguete. Al final de la película cobrarán también otro sentido, ya que son objetos de la casa donde mataron a los padres de Adriana y donde comenzó su historia de apropiación, así como la del protagonista apropiador.

La situación de confusión y escamoteo de una realidad que se había inventado, ocultando su papel en los grupos de tareas y complicidad como médico, se plasma en una analogía que aparece en el guión. Dice el protagonista: “con Ana María (su esposa) no se puede hablar...”. Entendemos que ese personaje toma el lugar de la sociedad toda, ya que no podía hablar de la verdad, porque confesaría la apropiación (recién aquí identificamos que él es el Doctor Eduardo Martínez).

Al promediar la película hay una escena muy fuerte, en el pasillo del corredor del subte, cuyo fragmento del parlamento es: “Cuando la calumnia de esta gente se echa a rodar todo es capaz de transformarse, todos los valores son trastocados, nadie llamó para preguntar nada, se borraron. En este país de hijos de puta, en este país de cornudos, en este país de cagones, no vino nadie a vernos. Nos dejaron solos”.

El protagonista muchas veces gira la cabeza hacia atrás, y en ese plano y movimiento de cámara hay un guiño temporal: mirar hacia el pasado, tener el pasado como algo que lo persigue o sigue de atrás, que lo perturba, que lo llama permanentemente.

Un recurso permanente en el discurso es el de un relato reflejo: “nos dejaron solos”, “había que estar allí, todos los días un enfrentamiento”, “nos robaron la vida”, “me siento fracturado por dentro”, aludiendo a su situación personal que describe la de los detenidos-desaparecidos, las palabras y frases en espejo a lo largo de la película circulan y encuentran sentido al final, ya que aplican al asesinato de los padres de la niña ¿Qué describe el protagonista? ¿Las armas de quién? ¿La violencia de quién?

Entendemos que la película dirigida por Lucía Puenzo, *XXY*, contiene buenos argumentos para afirmar la preeminencia del deseo y la huida, como formas de mandato. El film comienza con la protagonista (Alex) corriendo en un bosque, con un cuchillo -como cortando- y el título *XXY*, cuya Y se construye como una X cortada. Luego se ve cómo su padre (que es un biólogo) disecciona un pez en el laboratorio y dice “hembra” (primera palabra enunciada de la película). Toda una serie de simbologías iniciales juntas. El propio título nos orienta hacia la idea que el protagonista tiene polimorfismo sexual o es intersex, más allá de cómo lo denominaríamos (síndrome adrenogenital, alteración genética *XXY*, hermafroditismo o intersex). La incomodidad y la angustia en los personajes centrales se muestra desde el inicio. Por ejemplo, la familia se ha mudado a Uruguay y vive en un cabaña frente al mar, como una forma de cuidado y retiro del mundo. La historia y los vínculos se completan con la llegada desde Buenos Aires de una pareja (uno

de ellos cirujano, con interés en la adecuación física y la "normalización" de Alex) y su hijo adolescente, Álvaro.

El personaje de Alex se muestra enojado, irascible, solo cercano a su papá en ocasiones, y éste prefiere refugiarse en ese mundo retirado. La madre es un personaje atribulado por decidir qué hacer, muestra interés en "resolver" la situación no sin culpas y dudas. El momento es especial, ya que transitando la adolescencia pareciera que Alex (y sus padres) tienen el deber de tomar una decisión para adecuarse al binarismo de sexo y género. La película, que recordemos se estrenó en 2007, puso en debate cuestiones que la sociedad argentina miraba de reojo, una sociedad fuertemente influenciada ideológica y política por el peso del conservadurismo y las de las iglesias. Ese debate circuló por la necesidad de pensar la desnaturalización de las categorías frente a los modelos heteronormativos, el encasillamiento jurídico y social de binarismo de sexo, género e identidad, y también por el denominado proceso de medicalización o normalización (o no). La ambigüedad sexual y genital en general "corregida" rápidamente, algo que tranquilizaría a los padres y a la sociedad, pero no a Alex.

En una escena del film, se produce un diálogo entre los dos adolescentes, Álvaro y Alex, la protagonista le dice "Soy las dos cosas", y Álvaro dice "Pero eso no puede ser", no conforme, pregunta "¿pero te gustan los hombres o las mujeres?", a lo que Alex responde "No lo sé". La incomodidad allí se traslada al espectador, que tiene que pensar ¿es posible no ser hombre o mujer?¹⁶ El uso de PP, los paisajes despojados, los pocos personajes, refuerzan la idea de un film centrado en las historias y conflictos internos, aunque será la excusa para pensar un tema ideológico y cultural central de las sociedades patriarcales. Las escenas donde se ve la ventana hacia la arena y el mar desde el cuarto de Alex, con su horizonte infinito, da ese halo de ampliar la existencia del personaje, Alex, hacia esos infinitos mundos posibles, fuera de ese cuarto que en ese momento representa su encerrona identitaria, fuera de la normalización médica y social que piensan sus padres, huyendo de ese mandato binario y heteronormativo.

Retomando lo expuesto en el capítulo 3 y al inicio de este capítulo 4, si pensamos de acuerdo a los *tipos de películas* predominantes dentro del NCA, en cuanto a las líneas narrativas, podemos distinguir que nos encontramos con: a) films de pesquisa, como: *Trelew*, *M*, *Yo no sé que me han hecho tus ojos*, *Hermanas*, *Los rubios*. b) films de memoria, como: *Nietos*, *H.I.J.O.S.*, *el alma en dos*, *M*, *Los rubios*, *Infancia clandestina*, *Trelew*, *El día que bombardearon Buenos Aires*, *Potestad* y c) films de urgencia, como: *Inundaciones*, *Bar El Chino*, *Pizza, birra, faso*. Entendemos que esta clasificación o tipología se conecta sustancialmente con el tiempo, que es un elemento distintivo del cine, quizás el más importante en tanto es lo que se agrega a la imagen fija (fotografía); el tiempo en relación con el contexto. En

¹⁶ En el trabajo de María Victoria Carrera Fernández, María Lameiras Fernández, Yolanda Rodríguez Castro, "Heteronormatividad, cultura y educación Un análisis a propósito de "XXY", en *InterseXiones* 4: 45-76, 2013, plantean siguiendo a Butler (1990) en su obra *El género en disputa: El feminismo y la sub-versión de la identidad* que no sólo el género es socialmente construido; la propia categoría sexo también lo es. (...) nacemos personas, obviamente con una realidad corporal concreta que la cultura se encargará de significar, encasillando de forma excluyente en dos".

capítulos anteriores mencionamos que las películas no son sólo reflejos de una época o momento histórico, sino cristalizaciones densas y complejas. Por ello, en cuanto a la relación tiempo real-tiempo cinematográfico ensayamos esta distinción analítica: a) películas “en su tiempo”, cuya cualidad es constituirse como paradigmáticas, con una conexión significativa con el contexto y coincidentes con un tiempo histórico determinado, como: *Pizza, birra, faso, Bar El Chino, Infancia clandestina, H.I.J.O.S., el alma en dos, Hermanas, Tierra de los padres*, y b) películas “fuera de tiempo”, cuya cualidad es emerger en un determinado momento desde lo tensional, desencajado e incómodo, anticipatorio de temáticas que aún no cobraron relevancia, ejemplos de ello son: *Potestad, Tan de repente, XXY, Los rubios, Trelew, El día que bombardearon Buenos Aires*.

En las narrativas encontramos también un clima de época, que confluye en los modos de habilitación de ciertos interrogantes sobre la historia, la memoria, el presente y la función del cine, sus formatos, sus recursos y sus funciones. Así, vemos que en lo que Piedras denomina el pasaje de las películas persuasivas a las películas que contienen incertidumbres, los realizadores se rebelan contra una serie de cuestiones tomadas por ciertas: la férrea distinción de géneros documental y ficción, el lugar de la verdad, las formas de representación de lo real, las funciones y uso de las entrevistas y el testimonio, los modos de nombrar, el trabajo con el lenguaje. En conjunto, esta serie de disputas y puesta en cuestión hace a narrativas irreverentes que es notorio apreciar en este clima de época. Ello no quiere decir que no se conviva con las narrativas tradicionales, que, por ejemplo, se expresan en las modalidades de representación expositiva en los documentales, o el tiempo lineal en la conformación argumental, o en la autoridad de los testimonios homogéneos y aún en realizadores que claramente podríamos situar en una tradición anterior, como Luis Cesar D'Ángiollino, Carmen Guarini, Marcelo Goyeneche o Marcelo Piñeyro.

Para abundar y acentuar el sentido de estas consideraciones, acudimos a un interesante trabajo de Franca Maccioni¹⁷ sobre el sentido de lo contemporáneo, donde recuerda a Nietzsche cuando menciona el desfase, en un intento por pensar una posible relación con el pasado en donde, con palabras de Nietzsche, este “no se vuelva sepulturero del presente”, entendiendo por lo contemporáneo como lo intempestivo: “el de actuar de una manera intempestiva, contra el tiempo y, por tanto, sobre el tiempo y, yo así lo espero, a favor de un tiempo por venir”¹⁸ Maccioni, dentro de los tantos filósofos que recorre, agrega en este sentido que, para Giorgio Agamben, la contemporaneidad “es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo” doble, en tanto introduce un espaciamiento *en* la época, pero también entre el tiempo de la historia colectiva y la del individuo, citando a Agamben: “el poeta, en cuanto contemporáneo, es

¹⁷ Franca Maccioni. “El camello, el león y el niño. Una lectura de *Contemporáneo del mundo* de J. Giannuzzi y *Lampión* de M. Rodríguez”. En *Orbis Tertius*, vol. XX, N° 22, diciembre 2015. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>

¹⁸ Cfr. Friedrich Nietzsche. *Segunda consideración intempestiva*. Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2006, p. 60

esa fractura, lo que impide que el tiempo se componga y, al mismo tiempo, la sangre que debe suturar la rotura”.¹⁹

Por último, en cuanto al tiempo interno del relato, reconocemos predomios que algunas películas mantienen un dominio de lo que podría denominarse tiempo lineal (como *Inundaciones*, *El día que bombardearon Buenos Aires*, *H.I.J.O.S.*, *el alma en dos*, *Rompecabezas*, *Hermanas*, *Nietos*, *El abrazo partido*), mientras que otras películas utilizan como recurso narrativo, para fijar esa función de disputa de verdad, un tiempo narrativo fragmentado (como en *Los rubios*, *M*, *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, *Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)*).

Con relación a la categoría *modalidades de representación* para analizar los documentales, recordamos que éstas se entienden como formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. Cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto, elaborando a partir de ingredientes comunes diferentes tipos de textos con cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas por parte del espectador. Las modalidades de representación que reconoce el autor son: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva²⁰, que nuevamente, como ocurre con toda tipología, se combinan y alteran al interior de las películas, yuxtaponiendo rasgos de una y otra. Como hemos mencionado con anterioridad, el estilo o modalidad no se reduce a decisiones de tipo estéticas y poéticas (aunque obviamente las incluye), sino a la perspectiva ética, política e ideológica, que termina encontrando sentido con la mirada del realizador, el uso de distintos recursos que dispone la narrativa audiovisual, como los ángulos de toma, el sonido, la luz, los planos, los intertítulos, los cortes, las entrevistas, las yuxtaposiciones, el tiempo y el montaje.

Uno de los cambios novedosos lo constituye, precisamente, la puesta en debate de las modalidades de representación en los procedimientos narrativos y visuales, donde las perspectivas dominantes, en el período analizado y en cuanto a la temática escogida, son las modalidades interactiva, reflexiva, autoreflexiva y ensayística.²¹

Así, en las películas documentales que analizamos se expresan un ritmo y un tiempo orientados a la llamada reflexión, o autoreflexión, como tópico predominante de su estructura narrativa, con matices en algunos casos más informativos (secuencia lógica y tiempo lineal) y en otros más poéticos o ensayísticos (uso de metáforas, puesta en duda de los testimonios, presentación de verdades relativas, tiempos superpuestos), así como con el uso de muchos de los recursos de la modalidad interactiva.

Tomando el conjunto fílmico de este trabajo, dentro de las que hacen uso de modalidades interactivas están películas como: *El día que bombardearon Buenos Aires*, *Nietos*, *H.I.J.O.S.*, *el alma en dos*. Dentro de las reflexivas, películas como: *M*, *Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)*, *Los rubios* (performativas también), *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*. En

¹⁹ Cfr. Giorgio Agamben. *Desnudez*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires. 2011, p. 19-20.

²⁰ Nichols, en textos posteriores, extiende u organiza de otro modo lo que ya contienen estas modalidades y distingue: *modo expositivo*, *modo poético*, *modo observacional*, *modo participativo*, *modo reflexivo*, *modo performativo*.

²¹ Cfr. Pablo Piedras, op. cit., pp. 63-73. Aunque se reconocen antecedentes, vestigios en otras épocas y/o años del cine documental.

tanto que films como *Trelew* o *Inundaciones* contienen modalidades interactivas, pero una reflexividad interna, y *Tierra de los Padres* o *Los rubios* adicionan una narratividad propia de la modalidad poética que Nichols desarrolla.

La reflexividad forma parte de las narrativas que hemos reconocido como escrituras del yo, el documental subjetivo, performativo o documental en primera persona. Más allá de las posibles diferencias entre las distintas denominaciones, aluden centralmente a modalidades narrativas donde el realizador se ubica como un actor más (en ocasiones central) para elaborar el relato. De ahí que surge la noción del “yo autoral” o las “modalidades del yo” para dar cuenta de estas características. Dichos cambios se enmarcan en un debate más amplio temporal y geográficamente, que podemos sintetizar en los siguientes rasgos: a) el pasaje de la lógica de la persuasión a la lógica de la incertidumbre; b) los cuestionamientos a los estatutos de referencialidad, de lo real y sus contornos; c) el uso de estrategias y dispositivos propios de la realización con modalidades performativas, reflexivas y poéticas.²²

4.2. Modalidades de representación documental

La *modalidad de representación expositiva* es la más cercana al ensayo o al informe expositivo clásico. Así, el texto se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. La presencia del realizador no es directa, sino que se verifica a través del comentario; la autoridad textual descansa en él y en las entrevistas que incorpora. La impresión de objetividad recae en el modo de incorporación de los testimonios y en el uso informativo e ilustrativo de las imágenes de archivo (fijo y en movimiento) o como contrapunto del comentario, que se dirigen directamente al espectador. En el texto expositivo, se logra un despliegue que envuelve al espectador en tanto que lo que se presenta tiene una cierta conexión lógica entre secuencias y sucesos. La causación tiende a ser directa y lineal. El no apelar a la puesta en duda o a argumentos contradictorios es un elemento importante de esta modalidad. Si bien está algo devaluada como modalidad relevante dentro del período escogido, para nosotros *El día que bombardearon Buenos Aires* es un ejemplo de la modalidad interactiva o participativa, con rasgos y recursos mixturados de la expositiva clásica: usando testimonios de sobrevivientes, familiares, historiadores acerca de día del bombardeo y de sus significados de un modo clásico (en total doce), uso de planos medios o primeros planos, autorización de la palabra de los mismos, uso de imágenes de archivo (fotos, imágenes en movimiento, noticieros) como recursos fundamentales. En este sentido no constituye un ejemplo de documentales performativos, ni de modalidad reflexiva o poética, sino que está más inclinada a una exposición didáctica, preocupada por la revisión de la historia, su reescritura y la necesidad de hacer visible hechos históricos que quedaron al margen

²² Dichas modalidades son diferentes, pero en tanto organizadores de los recursos técnicos, estilísticos, ideológicos y políticos pueden encontrarse mezclados o articulados con predominancia de alguno de ellos.

(esto también lo comparte con *Trelew*). Los doce testimonios alternativamente apoyan la construcción del relato con imágenes de archivo, constituyendo cierta homogeneidad en esa información, no poniendo en diálogo ni en debate los testimonios. El montaje está al servicio del argumento y no de lograr una continuidad espacial y temporal; así, veremos que las imágenes fotográficas se incorporan al documental dentro de un orden o secuencia que responde a capítulos temáticos donde lo temporal se yuxtapone.

En la *modalidad interactiva* o participativa el realizador hace hincapié en las imágenes de testimonio y en que la autoridad textual se desplaza hacia los actores seleccionados para los testimonios. Las entrevistas que se realizan asumen diferentes matices: en ocasiones en forma de diálogo, en otras de conversación y en otras como entrevistas del realizador encubiertas, por ejemplo, a través de entrevistas formales entre los testimoniados. Otra característica de esta modalidad es que el montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales, en general sin la ventaja de un comentario global. La cualidad de tiempo presente es intensa y la sensación de contingencia clara.

En el caso de *H.I.J.O.S., el alma en dos* se adopta predominantemente la *modalidad interactiva*. Se utilizan entrevistas en la forma de diálogo y de conversación (por ejemplo, en la secuencia de la jornada de pintadas anteriores al escrache a Benito Pertiné) y otras como entrevistas del realizador encubiertas en entrevistas formales. Es una película donde se utilizan historias orales encadenadas para reconstruir un suceso o acontecimiento histórico. La reconstrucción es el resultado del ensamble de los testimonios independientes. En este caso se utilizan tres testimonios centrales: Silvina (hija de padre desaparecido y hallado asesinado), Verónica (hija de padres desaparecidos, busca a su hermano/a nacido en cautiverio) y Lucila (hija de padre desaparecido), las tres miembros de H.I.J.O.S. Además se utilizan entrevistas grupales y testimonios de la agrupación (reuniones, escarches, congresos, etc.). A estos recursos principales se añaden las imágenes de archivo contemporáneas, fundamentalmente de marchas, reuniones de H.I.J.O.S., así como fotos y videos históricos.

Otra de las películas que contiene esta organización de elementos en torno a la modalidad interactiva es *Nietos. Identidad y memoria*, donde Benjamín Ávila construye la narrativa en base a entrevistas y testimonios de nietos restituidos o hermanos de apropiados, o abuelas. Construida como una serie de trece historias (doce con nietos y una con Abuelas). Si bien la variedad podría dar una versión polifonal de los testimonios, en general no entran en entredicho, salvo un par: una madre y un hermano, que tienen las expresiones más ásperas. El realizador expresó en una entrevista que tuvo la necesidad de abarcar el tema desde una diversidad (por eso se seleccionaron esos casos). La inclusión de La Casa de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo es insoslayable para el autor, porque es el espacio central de esa lucha, así como la ronda de las catorce madres del 30 de abril de 1977. Dice Ávila que “era una secuencia *inevitable*”: mostrar Abuelas (“no tenía sentido hacer ‘Nietos’ sin Abuelas”).²³ Si bien Ávila es hijo de desaparecidos (su madre) y el nieto resti-

²³ Benjamín Ávila, entrevista que forma parte de las secciones extras que tiene la comercialización de la película en DVD.

tuido número setenta es su hermano, el relato no llega a constituirse como performativo, dada la centralidad de esta modalidad y el uso de las entrevistas: los testimonios y demás recursos que utiliza le dan la autoridad textual a los actores seleccionados, no siendo un caso de primera persona narrando. Sí es insoslayable el desafío personal y emocional que la película tuvo para Ávila. Por eso asume (siempre por fuera de la película) que su visión tuvo que ver con la cotidianeidad de su propia vida, mirada que se expande al modo de realización de las entrevistas, que se hacen en su mayoría en las casas actuales/reales de los nietos restituidos, dándole importancia a lo cotidiano, los mates, los objetos. Dentro de los otros recursos, Ávila utiliza además imágenes de archivo sobre el inicio de la dictadura militar (comunicado, periódicos, acciones en la calle, primera ronda de las catorce madres el 30 de abril del '77) y también de persecuciones en la calle y represión. Ante las palabras de la Junta Militar de Gobierno, hay imágenes de una ciudad “quieta”/“a-quietada”. En este recurso de imágenes reconoce el director que influyó la lectura de los trabajos del documentalista Patricio Guzmán. Ávila recurre al interesante trabajo sobre objetos de recuerdo en cada una de las historias, con mayor o menor intensidad: cartas, fotos de los desaparecidos, la cédula, el carnet de la biblioteca, los mates, la cocina, las casas en la actualidad; que funcionan, como dice uno de los entrevistados, como “pequeñas cosas de un rompecabezas”.

La *modalidad reflexiva* tiene una cualidad más introspectiva. Utiliza los mismos recursos que otros documentales y los lleva al límite, para llamar la atención tanto sobre el recurso como sobre el efecto. El modo reflexivo dirige la atención del espectador hacia el proceso de cómo puede ser una representación adecuada a aquello que representa. Hace hincapié en el encuentro entre realizador y espectador más que entre realizador y sujeto. El conocimiento no está solo localizado sino que se pone en duda. Por ejemplo, hacer explícitos en el film los mecanismos de elaboración, dilemas, decisiones del mismo.²⁴ La modalidad reflexiva puede adoptar un *modo ensayístico o poético* en donde el referente histórico juega con la composición, percepciones personales, ritmo o sensibilidades, etc. En la literatura reciente podemos apreciar cómo desde distintas búsquedas hay un acercamiento a estilos y formas narrativas que podríamos calificar como disruptivas respecto de anteriores modalidades de representación.²⁵

En el caso de *Los rubios* la modalidad que se adopta predominantemente es la reflexiva. El conocimiento no está solo localizado sino que se pone en duda. Eso se muestra en la película permanentemente cuando se descubre explícitamente frente al espectador los mecanismos de elaboración, tanto técnicos como estéticos, los traspiés, dilemas políticos (subsidio y decisión frente a la carta del INCAA), etc. Se recupera el sentido de transfor-

²⁴ Por ejemplo, en la película *Los rubios* se descubre explícitamente frente al espectador los mecanismos de elaboración, tanto técnicos como estéticos, los traspiés, dilemas políticos (subsidio y decisión frente a la carta del INCAA), etc. Se recupera el sentido de transformar lo personal en político, para recontextualizar una experiencia en apariencia puramente individual o doméstica. Así como en *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, *M o Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)*, cuyos directores y autores aparecen en escena, entrevistando, reflexionando sobre las películas y sus personajes, trabajando en esa línea entre lo individual y lo colectivo, entre lo subjetivo y lo objetivo.

²⁵ Ver los trabajos ya citados de Viviana Rangil, Irene Marrone, Susana Sel y Leonor Arfuch.

mar lo personal en político, para recontextualizar una experiencia en apariencia puramente individual o doméstica. Además contiene rasgos del modo ensayístico o poético. Siguiendo a Amado, las categorías pueden resultar inseguras para situar esta película: ¿es un ensayo documental? ¿Un documento ficcional? Aún más, el primer título iba a ser: "Documental 1. Notas para una ficción sobre la ausencia" que quizás condensaba esa idea más directamente. La propia directora expresa que:

En Princeton yo decía que mi película planteaba una memoria fluctuante, hecha de documental, de ficción y de animación. Que lo que yo había querido hacer era algo que pensara todo el tiempo en el mecanismo de representación, que es lo que la mayoría de las películas sobre la memoria no piensan (...) No me siento representada por las películas testimoniales.²⁶

Vemos el modo en que Carri toma como objeto de reflexión al acto mismo de representar la memoria, desafiando los cánones de los mecanismos que "aseguran" la verdad: el testimonio y la vivencia. *Los rubios* configura, entonces, una posición distinta acerca de la memoria, la ausencia y el modo de pensar en el film ambas cuestiones.

Disputa y desobedece no sólo las reglas de la representación y la reconstrucción narrativa y épica del pasado, sino que disputa el lenguaje establecido del propio documental²⁷ utilizando diversos *recursos de la ficción*: "Soy Analía Couceyro, actriz, y en esta película represento a Albertina Carri". Amado sostiene en este sentido que el "yo" autobiográfico está desplazado y desdoblado: desdobra el registro (cámaras de video que se registra mutuamente) para desmentir y en el dispositivo de la duplicación describir la imposibilidad de mostrar. Además utiliza *recursos de la animación*: (para mostrar la familia y el hecho de la desaparición de los padres) y *de la imaginación*: los recuerdos nebulosos de la infancia, los dichos de los vecinos inciertos y hasta erróneos que mantiene como tales frente al espectador ("eran rubios").

No recurre a la utilización de testimonios, fotografías, material de archivo familiar, periodístico, etc., para dar autoridad al relato; utiliza entrevistas que reapropia para tensionar y poner en duda, o, mejor dicho, para mostrar ese carácter volátil, fragmentario del recuerdo y de la memoria.

En el caso de *Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)* entendemos que se ubica en la modalidad reflexiva, utilizando muchos recursos de la modalidad interactiva. En la modalidad reflexiva, se pone en duda la impresión de realidad que otras modalidades transmiten con cierta normalidad y veracidad, asumiendo que las películas tienen una trama más "impura" que las que ingenuamente se le atribuyen.

El modo reflexivo dirige la atención del espectador hacia el proceso de elaboración del documental y de lo que se narra. Por ejemplo, preguntando ¿puede hacerse una representación adecuada a aquello que representa?, o interrogándose acerca de la forma misma

²⁶ Albertina Carri. *Esa rubia debilidad*, por María Moreno, en el suplemento *Radar* del diario *Página/12*. 19 de octubre de 2003.

²⁷ En ocasión de ganar el premio al "Mejor Documental" no fueron pocas las voces que se alzaron en contra, señalando que se trataba dudosamente de ese género o estilo. (Ver Revista *Punto de Vista* N° 81)

del documental. Lleva al límite el debate sobre el recurso mismo de la forma documental, dice Vanessa Ragone: “frente al ‘esto fue’, afirmación propia del registro fotográfico, es mi intención proponer al espectador un “quizá sea esto”.²⁸

Casi al comienzo de la película esa voz en *off*, en primera persona, dice “quizás por ello me gusta el cine... esa especie *de símil que nos hace creer* que las cosas suceden allí frente a nuestros ojos”. El cine documental, ¿representa lo pretendidamente “real”? ¿Somos testigos ciertos de esos sucesos? En la entrevista afirma (o reafirma), respecto de esta película:

Para mí la frontera de lo documental y lo ficcional es inexistente, todo es ficción y todo es documental en un punto [...] lo que me interesa es que en el proceso del discurso, mientras el espectador va viendo el documental, mínimamente tenga en su mano la posibilidad de reflexionar sobre lo que esta viendo es *una* verdad y tamizada por un punto de vista y una ideología”.

Nuevamente se alude a la reflexión sobre la *forma* documental, sirviendo de claro ejemplo.

También la modalidad reflexiva se dirige hacia lo político. Nichols recupera mucho de la impronta feminista para aludir a esta veta de la reflexividad. Y ciertamente la realizadora adopta esta forma de recontextualizar lo individual y experiencial, reconceptualizar la subjetividad y la política. “Lo personal es político” aparece en la película desde la voz en *off*, en la propuesta conceptual del documental y en la entrevista.

En la modalidad interactiva el realizador organiza su argumento a través de testigos y expertos a los que el espectador también ve. En nuestro caso, se adopta algo muy usual, la forma de interacción a partir de entrevistas del encuentro entre actores sociales (testigos) y realizadora, en contraste con la exposición clásica. Dentro de las variedades de interacción (entrevistas) posibles, se apela en este caso a la forma de *diálogo*, privilegiando al entrevistador como iniciador y árbitro de legitimidad y, en ocasiones, a la conversación (de carácter más informal, accidental). Es importante notar que los entrevistados han sido seleccionados como personas que lo hayan conocido a Carlos Ragone, aunque se utilizaron también entrevistas ocasionales a la gente de la calle, intentando crear ese clima de relatividad, la sensación de parcialidad, de versión y de ficción acerca de lo que había sido y significado ese fotógrafo en Santa Fe, poniendo en juego que el conocimiento derivado de las memorias, recuerdos, impresiones, se puede poner en duda, siendo este un rasgo de la reflexividad. Esa madeja de encuentros y contradicciones desembocan en esa reconstrucción de *un Ragone posible*, una versión.

Otro de los rasgos adoptado de la modalidad interactiva es la presencia de la realizadora directa, clara y evidente desde el primer momento (en las entrevistas, en otros momentos del documental recorriendo Santa Fe, haciendo cámara en la secuencia de la entrevista a su madre, en muchas imágenes fijas –fotos– que se incluyen en la película, en la voz en *off* que hilvana el argumento). También lo son sus datos, que en este caso resultan sustanciales, ya que se trata de la hija de la persona sobre la que el documental tematiza.

²⁸ Vanessa Ragone (comunicación personal, agosto de 2003).

Se utilizan imágenes de archivo (imágenes fijas –en su totalidad de Carlos Ragone–, imágenes en movimiento de secuencias de la historia argentina y testimonios de los entrevistados). Si bien la autoridad textual se concentra en los actores o entrevistados, la mixtura con el texto en *off* conforma un claro ejemplo de documental de autor y del camino introspectivo seguido propio de la reflexividad.

Si nos atenemos a cómo se fue produciendo la obra, observamos también que, si bien se asumen rasgos de esta modalidad, el comentario, realizado en la etapa de posproducción, con la voz en *off* de la realizadora nos orienta hacia una autoridad textual entramada: fotos, historia personal, entrevistas, recuerdos, impresiones, historia de Santa Fe y el texto que ordena y resignifica el relato; la implicación subjetiva de la relatora modifica sustancialmente el nexo entre realizador y espectador. Ciertamente se podría pensar en una forma de metacomentario en ocasiones (sobre las entrevistas ya expuestas al espectador) propia de la modalidad reflexiva.

Un recurso utilizado son las *yuxtaposiciones inesperadas o extrañas* con intertítulos gráficos, por ejemplo de una aclaración de definición de diccionario: “bohemio”, cuando se destaca esta cualidad a Ragone y sobre la cual la autora se interroga. Esta forma también nos sugiere cierta jerarquía en la interacción, aproximándonos a la modalidad reflexiva.

Si bien el tiempo presente es intenso y la sensación de contingencia es clara (propio de la modalidad interactiva), destacamos que este vínculo con las memorias allí desplegadas y el recorrido de la *deconstrucción* sobre la vida de su padre hace que el tiempo juegue permanentemente en una temporalidad compleja de pasado-presente. El montaje adquiere una relevancia primordial. Allí se apela a los recursos de otras modalidades que se combinan en la forma narrativa concluida de la película. También es el recurso más ponderado por su poder y control y, fundamentalmente, por su carácter. Dice la autora: “para mí lo más político del documental es su montaje, más que su contenido.”²⁹

Se ha cuidado encadenar las historias, recuerdos, de los testimonios independientes con un orden cronológico y temático, dando una continuidad lógica al montaje y ensamblando lo *fragmentario* del personaje en un diálogo posible de memorias superpuestas.

Otro ejemplo es el de los intertextos, en subtítulos como “deconstruyendo a pa”, que alude al menos a dos sentidos: la propia reflexión sobre el sentido del documental y qué cosas pueden ser representables, poniendo la duda en el modo de narrar y la familiaridad desde donde se parte, donde se recoge una aparente historia individual o personal. En conjunto, muestra un rasgo distintivo de época, así como plasma las formaciones teóricas, genéricas y los momentos de realización diferentes, y quedará plasmado en las decisiones y configuraciones de los discursos de la película.

La película de Prividera, *M*, también forma parte de aquellas donde el yo autoral, la primera persona, es la que elabora estructura narrativa durante la película. *M* alude al nombre de su madre: Marta, entonces podemos decir que esa *M* potente es *M*, *de Marta*,

²⁹ Vanessa Ragone, entrevista antes referenciada.

de Madre, de Militante, de Muerte, de Mudez.³⁰ De allí que constituye, como anticipáramos, otro ejemplo de modalidad reflexiva, con una construcción narrativa ensayística.

El film se organiza en capítulos, con títulos muy sugerentes y simbólicos: El fin de los principios, los restos de la memoria, el retorno de lo reprimido; epílogo(s), dando cuenta del peso que le otorga a las palabras y sus significados. Además hay una utilización de intertítulos, como separadores, que refieren a dobles significados en los juegos de palabras que propone: leyendas como “nada que ver”; “sabíamos que andaba en algo”; “inmadura”, “la lógica faltó”, “el presagio de algo violento”, que Prividera obtiene de los mismos testimonios que recoge, dándole el sentido que esa búsqueda subjetiva tiene.

Desde el inicio el film deja claros algunos principios rectores: el de la memoria fragmentada, a construir: copia borrosa del documento de la madre, con una foto a medio ver, cortes fundido a imagen borrosa y señal de TV, testimonios superpuestos (yuxtaposición de imagen, sonido y recuerdos); la aclaración de que más allá de partir de contar o reconstruir la historia de su madre desaparecida decir que no es algo individual y único. También podemos decir que *M* se caracteriza como un film de pesquisa, en tanto Nicolás va en busca de los pasos de militancia de su madre, tratando de armar una historia aún muy incompleta, o podríamos mencionarlo como exponente de las prácticas del *cine-diario*, distinguido ya en los ‘60 como un cine autobiográfico (presencia del realizador en las imágenes, en el papel del montaje y la narración en su obra).³¹ Al principio parece que Marta Sierra es la figura central, en tanto aparecen él y su hermano en entrevistas a periodistas como “hijo de”, “hermano de”. Pero inmediatamente la primera persona narrando es el personaje central desde el que se construye la historia. Utiliza el recurso de cámara en mano, como algo que irrumpe, que se le presenta al momento de filmar, la cámara lo sigue a él, hay muchas tomas desenfocadas. Sigue la naturalidad de los pasos, el ritmo.

El documental *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* se inscribe, como una serie de películas contemporáneas, en una estructura cuyo relato es en primera persona, la de su director Sergio Wolf. No podría calificarse de autobiográfica, sino del tipo de relato subjetivo y de una modalidad reflexiva artística o poética. El director asume la narrativa poniendo o explicitando por qué le interesa explorar esa figura del tango, qué implica ese camino de búsqueda, dónde están los vacíos e interrogantes sobre el tema y extensivamente sobre el tiempo, los imaginarios, las versiones, los secretos. No lo realiza a través de un guión ordenado, secuencial, sino que emprende un recorrido, figurado en imágenes de rutas, autos, intervenciones, preguntas, distintas escenas donde ello queda de manifiesto. Por eso es que se inscribe en lo que se denomina *film de pesquisa*, donde el realizador hace las veces de investigador, una figura que hace una búsqueda a lo largo de la película (búsqueda personal o no) dejando huellas, pistas, evidencias de la reconstrucción de la historia que contiene la película, organizado en torno a la figura de Ada Falcón, a dirimir si vive

³⁰ O emulando la clásica película de Fritz Lang, *M*, de 1931, que también traducía M: Mörder: Asesino.

³¹ Consultar, por ejemplo, el artículo de García López, Rubén, “Jonas Mekas: poética y práctica del *cine-diario*”, *Revista Escritura e imagen* Vol. 10, Universidad Carlos III de Madrid, 2014, pp. 199-212.

o no, dónde se encuentra, qué fue de su vida luego de su retiro temprano³² En ese universo mixturado de historia y versiones (o universo de ficciones) aparecen las imágenes de archivo, incorporando datos concretos (por ejemplo los lugares donde Ada Falcón actuó, como cines, teatros, radios –imágenes de radio *Stentor*, radio *Splendid*, radio *El mundo*, radio *Argentina*– entre “lo que se decía”, “lo que decía Ada”, “lo que decían los críticos”. Esa construcción de la leyenda romántica, tortuosa y silenciada (ilícita), de la relación de Francisco Canaro, Ada y el tango que se desplegó en el tiempo. Lugares, que, como Ada, “ya no están, se fue(ron)”. Ciertamente no se juega aquí la verdad, o la veracidad de los hechos, sino preguntas como qué es recordar, cómo lo imaginario construye mundos ficcionales o verdaderos, etc. En palabras de Wolf se trata de un documental raro, ya que reconoce una estructura de película de ficción: hay un enigma, un viaje, un recorrido y suspenso. De allí que la pregunta sobre qué es lo documental está presente, cuánto está armado, qué elementos son tomados de un lugar y puestos en otro, etc.³³

Trelew, la fuga que fue masacre constituye un ejemplo de cómo la reflexividad está presente no como modalidad del documental sino como operación desde el espectador y pretensión desde la realización en tanto la función del documental militante y político-social. Y también en tanto reflexividad política, apelando al logro del efecto hacia el espectador o público determinado donde se pueda referir a formas de concientización social o colectiva y de recontextualización radical de la experiencia fílmica. La reflexividad implica que, en alguna medida, los espectadores tomen críticamente el discurso fílmico, lo apropien y lo resignifiquen. De ese modo se contribuiría a favorecer el “mirar” de otro modo, con un sentido diferente al habitual, proveniente las imágenes asociado a la inmediatez de los sucesos, a los ritmos televisivos, y a una captación en general pasiva.

En el caso de *Trelew* se adopta predominantemente la *modalidad interactiva*. Ello implica que la realizadora hace hincapié en las imágenes de testimonio y en que la autoridad textual se desplaza hacia los actores seleccionados para los testimonios. Arruti realiza una combinación de testimonios en base a entrevistas de sobrevivientes de la fuga, presos que quedaron en el penal de Rawson, periodistas que registraron las palabras de los militantes en 1972, guardiacárceles, abogados de los presos políticos, familiares de los presos políticos y asesinados, miembros de las organizaciones que operaron desde fuera del penal, conscriptos, empleado de funeraria, taxistas que trasladaron a parte de los fugados y pobladores de Rawson que tuvieron contacto con familiares. El interés es componer una narrativa ordenada a partir del registro de distintas voces que afirman el hecho de los fusilamientos, aun en la divergencia de sus memorias y relatos (algunos pobladores relataban la llegada de los presos políticos casi como un hecho “exótico”,

³² En este sentido comparte con otras películas analizadas como *M*, o *Trelew*, donde esa función de investigación es casi detectivesca.

³³ Sobre *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, *Cuadernos de Cine Documental*, N°1, que recoge las intervenciones de Carmen Guarini, Sergio Wolf y Carlos Echeverría en el Encuentro Nacional de Cine Documental que se realizó en junio de 2006 en Santa Fe.

otros hablan de solidaridad, otros se entristecen, otros se desapegan). El modo de narración en conjunto tiene el tinte de una crónica, adicionando imágenes de archivo fotográfico y fílmico tanto de la época y de los sucesos como contemporáneos, que juntamente con el uso de climas sonoros, de iluminación yuxtapuestos, abonan esta idea de crónica de la fuga.

Como mencionamos, el montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales, con los recursos antedichos, en el caso de los testimonios, la reconstrucción es el resultado del ensamble de los testimonios independientes. En la construcción narrativa inciden también las posibilidades tecnológicas y materiales con las que cuenta el cine en general por los cambios que planteábamos antes. Los recursos estéticos y económicos permiten otras búsquedas y resoluciones que se notan en el caso de *Trelew* (por ejemplo, desde la placa inicial, donde el título aparece simulando una pintada de una pared, hasta el apoyo del INCAA).

El título de Arruti, *Trelew* o *Trelew, la fuga que fue masacre*, connota la primacía de los hechos de Trelew, de recuperar un tema soterrado y eclipsado por el horror de la dictadura del '76, inclusive luego, desde 2003-2004, en momentos de mayor efervescencia política y reconocimiento estatal de los abusos del poder y de los crímenes del Estado y de las dictaduras en Argentina.³⁴ Decía la autora:

Cuando empezamos, en el año 2000, Trelew era mala palabra, el horror, algo maldito, y nadie entendía que me metiera con ese tema. Era muy difícil acercarse a la gente de la zona en una cuestión tan delicada para quienes allí vivían. Pero yo quería contar esa historia. Y contarla de la manera en que a mí me había impactado. No me preocupaba hacer un film estrictamente político, sí contarla desde un lugar cinematográfico que fuera contundente: hacer un documental, pero tratar de elaborar una narración particular.³⁵

Otro caso de documental reflexivo es *Inundaciones*,³⁶ película realizada en el marco de las secuelas de la inundación fluvial en Santa Fe, en abril de 2003. Aquí, las entrevistas realizadas en su mayoría informalmente, están basadas en recuperar las vivencias, las situaciones de convivencia, las pérdidas materiales de las casas, de cada objeto que compone una casa, el recuerdo de familiares muertos, enfermos psíquicos y físicos, por las secuelas de una inundación fluvial de la ciudad de Santa Fe.³⁷ El film contiene rasgos del documental social, ya que está realizado tomando la voz de los afectados en primera persona, realizado por un Colectivo de trabajo *Santa Fe Documenta* y con una clara intención de hacer un registro urgente y viabilizar una problemática que los medios hegemónicos y el Estado no visibilizaban. Además, la reflexividad está contenida en la implicación del

³⁴ En 2012 comenzó el juicio sobre la masacre de Trelew, luego de cuarenta años de los acontecimientos de agosto de 1972.

³⁵ Mariana Arruti. Disponible en <http://www.filmtrelew.com/>

³⁶ Película de 2003, realizada por *Matecosido Producciones*. Colectivo Audiovisual, Santa Fe, Argentina.

³⁷ Nos referimos a la inundación fluvial de la ciudad de Santa Fe, que afectó a casi la mitad de la población y en forma directa a un tercio de la misma (ciento cincuenta mil personas), en abril de 2003.

espectador, ya que en 2005 la película se proyectó en la plaza central de la ciudad, en el marco de la marcha aniversario de los dos años, reclamando justicia, responsabilidades políticas y penales. En ese contexto de una marcha multitudinaria se exhibió la película, y allí el documental tuvo una función muy importante, vinculada con las cualidades de *reflexividad y reapropiación de significados* de la obra audiovisual en un espacio de representación alternativo: la plaza pública convertida en espacio político de integración, identidad y reclamo frente al Estado, los jueces y sus acciones. Ese día, el lugar del discurso lo tomó, también, esa película documental en la plaza, y la narración fue involucrando a los presentes, porque la memoria emotiva estaba expuesta y latente y porque especialmente la película logró una identificación con los espectadores directa. La *reflexividad* quedó manifiesta como operación desde el espectador y como pretensión desde la realización, por las cualidades asumidas del documental social, y también como reflexividad política, apelando al efecto vivencial y sensorial hacia el espectador o público, donde se generó una recontextualización radical de la experiencia fílmica.³⁸

Se trata de recuperar a través de las imágenes y sus representaciones, conflictos, protagonistas y vivencias colectivas en el ejercicio de mirar al Otro. Como decía Robert Flaherty:

En el *ejercicio de mirar al otro*, es decir, de ser espectadores del otro, entramos en el *juego de los espejos*. [...] Al mirar al otro como espectadores, miramos en un espejo y vemos un espectro a la vez, siendo común ver en el Otro al uno mismo. [...] Al mirar en el espejo, espectro de uno mismo, se nos revela aquello que no sabemos de nosotros y las imágenes que no sabemos, vistas por los otros en el contexto que nos rodea y que nos mira, completan nuestra identidad.³⁹

Por último, habíamos señalado que *Tierra de los padres* podía considerarse una película de modalidad reflexiva y poética, dado su carácter de ensayo fílmico. La narrativa está sostenida por personas anónimas que encarnan las voces de los "Padres de la patria", desde las tumbas en el cementerio de La Recoleta, su tierra de descanso. Los textos contradictorios sirven para, precisamente, no diagramar una historia didáctica y única, sino para instalar el desacuerdo y la violencia que sostienen nuestro legado e identidad. El comienzo da cuenta de la inscripción de la historia reciente dentro de un curso temporal más amplio. Para esa historia reciente es clave ver el comienzo de la película, con el himno (plena simbología de lo nacional) y el bombardeo del '55 a Plaza de Mayo, previo al derrocamiento del segundo gobierno de Juan Domingo Perón, coincidiendo con lo expresado por varios testimoniantes en *El día que bombardearon Buenos Aires*, que comprenden en este hecho el inicio del ciclo de violencia política, precedente a los '70 y que desemboca en la dictadura del '76. Luego se suceden imágenes de archivo de la vuelta de Perón a Argentina (Ezeiza) en 1972, Malvinas en 1982, las Madres de Plaza de Mayo en 1977 y en 2001, con policías y militares reprimiendo. Los escritos y las miradas

³⁸ Cfr. Bill Nichols, op. cit., 1997, p. 107.

³⁹ Cfr. Robert Flaherty. "La función del documental". En Joaquim Romaguera I Ramió, y Homero Alsina Thevenet, (Edits.). *Fuentes y documentos del cine*. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pp. 144-147.

que se hilvanan –como afirmamos– son contradictorias, trágicamente contrastantes, y van dejando en evidencia que una idea de Nación resulta de disímiles versiones de las perspectivas dominantes en la historia, donde el componente militar, tanto de milicias provinciales como del ejército, sostiene gran parte de los cimientos de la nación. En palabras de Lugones, en escritos de 1913 y 1924: “el ejército es la última aristocracia”, “el ejército representa a la nación”. O la justificación de la legitimidad del poder y la fuerza en base a que el ejército es parte de las “oligarquías inteligentes”, de mente culta y superior respecto del gaucho (que tiene sangre indígena). En contraste con lo que recupera de Alberdi, cuando expresaba en 1870 que “el ejército degenera en clase gobernante”. La desaparición del gaucho en tanto bárbaro es algo que el director resalta desde un Sarmiento con dobleces, pero que Prividera toma con la expresión del gaucho como abono de la tierra, como malhechor o caudillo, y la afinidad discursiva con el general Lavalle que años antes trataba a los bárbaros como monstruos y cobardes asesinos. La alianza de oligarquías y ejército dentro de la historiografía se ve en la continuidad de discursos anti-inmigratorios, anti-obreros y antipopulares de personajes como Manuel Carlés, uno de los representantes de la Liga Patriótica, que en 1919 expresaba la necesidad de ir “contra toda esa runfla sin dios ni ley”; así como de las principales figuras que participaron de la persecución y ataque a la población civil en el bombardeo del ‘55 y las dictaduras. No menor es la complicidad que se adosa a dichos discursos y acciones, desde la Iglesia, los bancos, y la Sociedad Rural Argentina, por ejemplo, aparecen las palabras de Monseñor Bonaím, de 1975: “el ejército está expiando la impureza”. Todas estas figuras históricas son convocadas a hablar y armar ese relato desde la tierra de los padres. Se trata en este caso de los muertos que habitan el cementerio, que son próceres, parteros de la patria, desde las guerras, sus espadas y sus letras. Recordemos el himno a Sarmiento que decía: “por ver grande a la patria tú luchaste con la espada, con la pluma y la palabra”. Allí yace el origen de la nación, en el entredicho intelectual, los restos, y los finales trágicos. La imagen que crea Prividera es que estos referentes de la patria, del padre, están en cada tumba, y de allí hablan como espectros corporizados en anónimos lectores de sus ideas.

En la propuesta narrativa que va ordenando Prividera, interesa señalar la importancia de los líderes en la construcción política argentina: Facundo Quiroga, la ligazón de Juan Manuel de Rosas y Juan Domingo Perón (con el uso de imágenes), una frase de Rosas respecto de la obediencia a las autoridades y las leyes: “que sepan que sin mí nada podrán”, y la célebre “perseguir a los impíos”, la figura de Evita: “no entiendo los términos medios ni las cosas equilibradas”. También una larga lista de generales y políticos como José María Paz, Sarmiento, Rosas, Lavalle, Mitre, Roca, Lucio V. Mansilla, Alberti, Moreno del Siglo XIX, los generales Juan José Valle (fusilado por Aramburu), Vilas y Saint-Jean (con su discurso contra la subversión y el marxismo en los ‘70) y el Almirante Massera que, en forma inquietante dice: “¿quiénes son nuestros muertos? ¿de quién son nuestros muertos?”

Nos resultó muy interesante la inclusión de poetas, escritores que acompañaron los idearios conservadores, liberales o revolucionarios, como José Mármol, José Hernández,

Esteban Echeverría (el film comienza con un texto de él), el comienzo da cuenta de la inscripción de la historia reciente dentro de un curso temporal más amplio. Para esa historia reciente es clave ver el comienzo de la película, con el himno (plena simbología de lo nacional) y el bombardeo del '55 a Plaza de Mayo, previo al derrocamiento del segundo gobierno de Juan Domingo Perón, coincidiendo con lo expresado por varios testimoniantes en *El día que bombardearon Buenos Aires*, que comprenden en este hecho el inicio del ciclo de violencia política, precedente a los '70 y que desemboca en la dictadura del '76. Luego se suceden imágenes de archivo de la vuelta de Perón a Argentina (Ezeiza) en 1972, Malvinas en 1982, las Madres de Plaza de Mayo en 1977 y en 2001, con policías y militares reprimiendo. Los escritos y las miradas que se hilvanan –como afirmamos– son contradictorias, trágicamente contrastantes, y van dejando en evidencia que una idea de Nación resulta de disímiles versiones de las perspectivas dominantes en la historia, donde el componente militar, tanto de milicias provinciales como del ejército, sostiene gran parte de los cimientos de la nación. En palabras de Lugones, en escritos de 1913 y 1924: “el ejército es la última aristocracia”, “el ejército representa a la nación”. O la justificación de la legitimidad del poder y la fuerza en base a que el ejército es parte de las “oligarquías inteligentes”, de mente culta y superior respecto del gaucho (que tiene sangre indígena). En contraste con lo que recupera de Alberdi, cuando expresaba en 1870 que “el ejército degenera en clase gobernante”. La desaparición del gaucho en tanto bárbaro es algo que el director resalta desde un Sarmiento con dobleces, pero que Prividera toma con la expresión del gaucho como abono de la tierra, como malhechor o caudillo, y la afinidad discursiva con el general Lavalle que años antes trataba a los bárbaros como monstruos y cobardes asesinos. La alianza de oligarquías y ejército dentro de la historiografía se ve en la continuidad de discursos anti-inmigratorios, anti-obreros y antipopulares de personajes como Manuel Carlés, uno de los representantes de la Liga Patriótica, que en 1919 expresaba la necesidad de ir “contra toda esa runfla sin dios ni ley”; así como de las principales figuras que participaron de la persecución y ataque a la población civil en el bombardeo del '55 y las dictaduras. No menor es la complicidad que se adosa a dichos discursos y acciones, desde la Iglesia, los bancos, y la Sociedad Rural Argentina, por ejemplo, aparecen las palabras de Monseñor Bonaím, de 1975: “el ejército está expiando la impureza”. Todas estas figuras históricas son convocadas a hablar y armar ese relato desde la tierra de los padres. Se trata en este caso de los muertos que habitan el cementerio, que son próceres, parteros de la patria, desde las guerras, sus espadas y sus letras. Recordemos el himno a Sarmiento que decía: “por ver grande a la patria tú luchaste con la espada, con la pluma y la palabra”. Allí yace el origen de la nación, en el entredicho intelectual, los restos, y los finales trágicos. La imagen que crea Prividera es que estos referentes de la patria, del padre, están en cada tumba, y de allí hablan como espectros corporizados en anónimos lectores de sus ideas.

En la propuesta narrativa que va ordenando Prividera, interesa señalar la importancia de los líderes en la construcción política argentina: Facundo Quiroga, la ligazón de Juan Manuel de Rosas y Juan Domingo Perón (con el uso de imágenes), una frase de Rosas res-

pecto de la obediencia a las autoridades y las leyes: “Que sepan que sin mí nada podrán”, y la célebre “Perseguir a los impíos”, la figura de Evita: “No entiendo los términos medios ni las cosas equilibradas”. También una larga lista de generales y políticos como José María Paz, Sarmiento, Rosas, Lavalle, Mitre, Roca, Lucio V. Mansilla, Alberti, Moreno del Siglo XIX, los generales Juan José Valle (fusilado por Aramburu), Vilas y Saint-Jean (con su discurso contra la subversión y el marxismo en los ‘70) y el Almirante Massera que, en forma inquietante dice: “¿Quiénes son nuestros muertos? ¿De quién son nuestros muertos?” Nos resultó muy interesante la inclusión de poetas, escritores que acompañaron los idearios conservadores, liberales o revolucionarios, como José Mármol, José Hernández, Esteban Echeverría (el film comienza con un texto de él), José Eduardo Wilde, Eduardo Mallea, un terrible Ezequiel Martínez Estrada, Susana Ocampo, Jorge Luis Borges, Joaquín Giannuzzi, Paco Urondo, Rodolfo Walsh, Oliverio Girondo, Carlos Aiub. Las secuencias muchas veces se construyen con imágenes fijas, que sugieren un corte temporal fuerte (representado por las bóvedas, las estatuas, las tomas de quien lee) con poco uso del *travelling*, lo que refuerza la quietud del cementerio y de las palabras que los muertos contienen. Las personas aparecen en momentos determinados: son los que toman la palabra de los muertos (anónimamente), es la recorrida hacia la bóveda familiar de los Duarte (Evita) con la presencia de una guía claramente anti-peronista, un grupo de escolares en silencio, varios que cantan la marcha peronista en un momento, una señora que dice: “cada vez veo más bóvedas abandonadas” y recurrencia a quienes *limpian* y cuidan las bóvedas, lápidas, el cementerio, a la bóveda del *cuidador* del cementerio, el sonido ambiente de los carros que llevan cajones. Son claras estas simbologías para dejar abierto el lugar de las interpretaciones, de cómo se lee el pasado, de qué ideas se recuperan y/o se ponen en entredicho ¿Quiénes serían los que deberían cuidar ese legado?

El uso de las imágenes de las cúpulas, las estatuas, el cielo, el río, los aviones, es un recurso para expresar ese viaje en el tiempo. La construcción narrativa está llena de imágenes contrastantes, que refuerzan esa dimensión trágica de la nación: el contraste entre la monumentalidad y lo sacro, entre la violencia de la historia y la quietud de las lecturas, entre la lectura de Rodolfo Walsh (en su *Carta a Victoria* y *Carta a la Junta Militar*) y la estatua de Roca, ícono de la división, segregación y racismo en el país, ícono de la división entre lo culto y la barbarie.

En el cierre se vuelve a acudir a música incidental, en este caso *Va Pensiero*, que acompaña un *zoom* desde el cementerio hacia el Río de la Plata en un atardecer con el sonido del río y el viento, produciendo el efecto de un pasaje de lo particular a lo general, situando la condensación de la historia en un plano mayor de acción y significados, y en contraste con el inicio: plano alto y general del cementerio de la Recoleta. Hacia el final se escucha en el sonido de fondo las voces acopladas: todos los muertos hablando a la vez, mientras la imagen avanza hacia el Río de La Plata. Como expresa la canción: “hacia la libertad, oh, patria mía tan hermosa y perdida, háganos de ese tiempo pasado”.

Nos detenemos en un fragmento del poema “Progenitores”, de Giannuzzi:

Ellos
 nos legaron un mundo
 como librándose de un hierro al rojo [...]
 Ahora es nuestra vuelta pensativa del sepelio:
 padres irónicos, ¿qué inocencia nos dejaron
 aparte de la música y los dientes,
 para intentar la construcción de algo
 importante y real? Vacío
 en la retórica y el hueso íntimo:
 “Sois la nueva era y arreglaos”.
 Si lo nuestro es mentira que no sea
 la estafa de ellos. [...]

4.3. Mirar, habitar, esperar los cuerpos

*Creonte –Pero a su hermano –me refiero
 a Polinices– (...) respecto a éste ha sido
 ordenado por un heraldo a esta ciudad que
 ninguno le tribute los honores postreros
 con un enterramiento, ni le llore.
 Que se le deje sin sepultura y que su
 cuerpo sea pasto de las aves de rapiña y de
 los perros, y ultraje para la vista.*
Sófocles, Antígona

Hasta aquí hemos agrupado y sistematizados el conjunto de películas dentro de tipologías que han desarrollado otros autores, como las vinculadas con las distintas modalidades de representación (observacional, expositiva, interactiva, reflexiva) y los tipos de películas que se reconocen en el marco del NCA (films de memoria, de pesquisa y de urgencia). Además, también propusimos distinguir cada película de acuerdo a variantes de dichas tipologías y a categorías propias que introdujimos en el trabajo, intentando darle originalidad al planteo. De allí que adoptamos y recreamos la noción de mandato y formas de mandato, para pensar las narrativas en el cine argentino contemporáneo.

En esta segunda parte del capítulo, vamos a abordar dos tópicos que encontramos muy interesantes para desarrollar, entendiendo que no están necesaria o explícitamente planteados en las intenciones de los directores y directoras, pero que reconocemos como temas transversales del conjunto fílmico a los que queremos darle sentido, en una resignificación propia. Como lo mencionáramos en las primeras páginas de este capítulo, se trata de los siguientes tópicos: 1) el lugar de los cuerpos (vivos y muertos; la presencia y la ausencia); 2) la extranjería (ajenidad y cercanía). Los dos están estrechamente relacio-

nados, pero nos interesa expresar algo en particular sobre cada uno, a partir de lo que interpretamos desde las películas.

Muchas de las películas transitan el ver los cuerpos desde lo inasible y el dolor (la ausencia desgarrada y abismal), hasta la pasión y el encuentro. Por ello es que señalamos que las temáticas de la ausencia (temporal o final) y el lugar de los cuerpos (vivos y muertos) son fundamentales y atraviesan a muchas de las películas analizadas.

De modo general podríamos postular que en cada película hay un lugar posible de resistencia, casi como de combate interno y externo, explícito o recreado en nuestra interpretación. Así, está el rompecabezas, el bar, el Nombre, los/ser Hijos, una tumba, la calle, la plaza, el abrazo, el restaurante, el cuerpo, etc., como esos lugares de resistencia y libertad.

Una de las formas de representar la ausencia es el juego de metáforas (el viaje, el blanco y negro, la animación), recursos de cámara y montaje (*flashback*, *travelling*, fuera de campo, sonido). Por ejemplo, en *Nietos* se ve claramente el acto de sustitución de la ausencia del sujeto por la presencia del objeto: el objeto sustituye a la ausencia de sujeto en marcas como la cédula, el carnet de la biblioteca, fotos, cartas, relojes.

En varios pasajes se utiliza el recurso de un corte con la lluvia, o un camino con un auto en la lluvia, como refiriendo a lo nostálgico y lo confuso, lo brumoso, también el amanecer, como imagen emblemática de algo nuevo, de esperanza en el dolor, la ausencia y la confusión. Lo confuso y lo brumoso de la memoria se simboliza con recursos que se reiteran en otras películas, a veces sin saber el destino pero intuyendo que algo nuevo renace, un optimismo por el por-venir (también propio de la época: los juicios que se reactivaron por la derogación de las leyes de impunidad, por el sostenido trabajo de Abuelas de Plaza de Mayo y del EEAF, etc.). En el caso de *M*, el uso de la “cámara en mano” genera la sensación de que alguien está recorriendo los lugares, el camino, la búsqueda. Es una presencia de la ausencia de su madre que se funde en las imágenes de películas caseras de Marta Sierra. La madre recorre los vestigios de la búsqueda de Nicolás: pizarra, recortes, libros, TV, y el sonido de fondo del final es el mar que remite a ese mar del inicio, brumoso, borroso, nuevamente como recurso de la memoria. En *Tan de repente*, la metáfora del viaje, como forma del tiempo en el cine (ruta, movimiento colectivo, auto) y el uso de sonido ambiente inscriben el relato en un momento de inestabilidad e incertidumbre histórica, que se traslada claramente al momento de manifestar ciertos rechazos a las pautas establecidas: trabajo, familia, vínculos afectivos, y, frente a eso, anteponer el deseo, aunque sea doloroso, incierto, abrupto.

Mariano Veliz analiza en uno de sus trabajos la función del tiempo en el cine y las formas de intersección de lo colectivo en las narrativas; allí retoma a Rancière cuando afirma que “el tiempo de la historia no es solamente el de los grandes destinos colectivos. Es aquel en el que cualquiera y que cualquier cosa hacen historia y dan testimonio de la historia”.⁴⁰ Así, afirma Veliz, el cine permite asistir a una Historia que se construye con “los testimonios mudos de la vida ordinaria”, y se utiliza el fuera de campo

⁴⁰ Cfr. Jacques Rancière. “Lo inolvidable”. En *Figuras de la historia*. Eterna cadencia, Buenos Aires. 2013, p. 63.

como un recurso fundamental o un procedimiento que materializa aquello que falta. Esta operatoria sustractiva subraya aquello que está negado a la representación visual incorporado como ausencia, a veces articulado con elementos sonoros o irrupciones de *flashback*, como territorio de emergencia de lo ausente. Dice Veliz que la poética de la sustracción ordena también la composición del cuadro.⁴¹ Además, en esa adición de recursos estéticos y de metáforas, algo queda al descubierto y algo se pliega, algo se ve y algo se esconde.

Por otro lado, es casi obvio que ante la figura de un familiar desaparecido o asesinado la ausencia sea un tema protagonista. Así, una abuela que busca su nieto dice “una forma una familia para tener a todos, no un nieto solo”. O una hija de desaparecidos que busca a su hermana que (a propósito de tener a su hija) sostiene “al fin tengo algo mío, del todo mío, desde el principio”. Ambos son registros de la película *Nietos*. Aquí y en H.I.J.O.S. se pone el cuerpo desde la *habilitación de la palabra* que el clima de época o momento histórico-político desde 2003 había instalado, de manera que, en forma clara y sin prejuicios, en varios testimonios se hace referencia a qué organización política pertenecían los padres y qué trayectoria ellos sufrieron.

La recuperación del lugar público de la palabra permite la restitución de los cuerpos a un lugar apasionado, a un lugar del encuentro (del entre-nos de la política), lugar no sólo de relaciones personales sino de metáforas del desenvolvimiento de lo político: en diversas películas como *XXY*, *Tan de repente*, *Infancia Clandestina* (lejos del lugar si se quiere descriptivo en antecedentes como *La historia oficial*).

Los *hijos*, en tanto miembros de H.I.J.O.S., buscan recobrar su identidad, desde una búsqueda por un lado individual, por otro colectiva (parte de el agrupamiento institucional que le suma y le pliega otro sentido) y, a su vez, desde un triple lugar de claramente *ser hijo de...* y en ese sentido la identidad se constituye necesariamente en un revincularse con los padres ausentes. Ahora bien, esa singularidad de recuperación y reafirmación de la identidad se liga a la instalación en un lugar principal de la figura de los padres desde una mirada emotiva e ideológica en el presente. La identificación es doble: hacia otros hijos e hijas (sentirse iguales, transitando duelos similares, huellas reconocibles) y hacia los padres, con todas las contradicciones que venimos señalando en cuanto a la deuda y al rechazo, que lleva a pensar en la cercanía y la lejanía de esos padres instituyentes, entre la identificación y la extrañeza.

⁴¹ Cfr. Mariano Veliz. “La historia de los espectros: Hamaca paraguaya y el tiempo dislocado”. En *Toma Uno*. Número 4. Año 2015, pp. 71-78.



Imágenes 24 y 25. H.I.J.O.S. *El alma en dos.* | **Imagen 26.** *Tierra de los padres*

Los distintos casos de familiares (padres, hijos, nietos, hermanos) no pueden ser tomados en forma homogénea, ya que no todos hacen hincapié en las mismas cosas, necesidades y búsquedas. Hay vaivenes entre el recuerdo, el abandono, la necesidad de tener la presencia de la ausencia y/o la justicia. Las historias se han ido reconstruyendo con distintos componentes emocionales: con fascinación, con dolor, con recelo, con enojo, con decepción y con alegría. En uno de los testimonios de *Nietos*, una de las abuelas dice: “una muerte no se puede medir”, y esa expresión encierra la experiencia real de la muerte como lo abismal, el vacío infinito que no se puede medir, y los significados que cada uno experimenta con los fantasmas de la ausencia y la muerte, con las simbologías de los cuerpos y sus duelos; de la llegada apacible o violenta de la muerte, del tránsito apacible o violento del después, en estos casos representados por la figura del desaparecido sin cuerpo, al que se le retira la identidad: los NN y a quienes se les niega la materialidad. La desaparición es un delito (parte del terrorismo de Estado) y ocurre en un contexto violento, de persecución en la calle, entradas en las casas u otros espacios, represión, disparos, detenciones, torturas y muerte.

La ausencia, entonces, se manifiesta como lo irrepresentable, como lo inhabilable, como el espacio propio que ya no está, como la tierra que no habitamos; la ausencia de aquellos a quienes buscamos, o los cuerpos ausentes por la desaparición de padres, hijos,

nietos u otros familiares víctimas de la última dictadura militar en Argentina o por otros motivos. La ausencia como algo irrepresentable es clara como problema y resolución estética y política en *Los rubios*. Para Carri⁴² el testimonio aparece más como el de aquel que pertenece a otro mundo.⁴³ Como representación de un mundo ajeno y por tanto, incomunicable. De todos modos, la directora probablemente no hubiera podido realizar esa película, articular ese relato, si no le hubieran precedido otras experiencias estéticas y políticas que ofrecieron las condiciones de hablar de forma diferente, escogiendo otra perspectiva y posicionamiento frente a la reconstrucción de aquella experiencia de la ausencia y de su memoria frente a la ausencia (los escenarios sociales compartidos y la resignificación de experiencias comunes). El lugar de enunciación es claramente diferente, y, dicho explícitamente, Carri no pretende narrar en la película desde el lugar de una hija que toma la palabra de los padres ausentes y los reivindica de algún modo.

Desde el recorrido subjetivo, *su historia*, como dirá Carri, en una búsqueda aparentemente individual está no intentado reconstruir un pasado, sino interpelarlo, no suturar sus marcas sino interrogarse sobre ellas, abrirse paso, debatir con la memoria en un recorrido incisivo que también puede leerse como político. Así sostiene “la película revisa el pasado, lo visita, lo mira, lo investiga, pero no es un filme que reconstruya el pasado”.⁴⁴ Más bien es una película que invita a reflexionar sobre la memoria (como algo cambiante, frágil, fragmentario) y la identidad a partir de la historia personal. Por otro lado, podríamos sugerir que el presente en *Los rubios* es un presente complejo aún dominado por la ausencia: “mis padres están ausentes y los dejo ausentes... era importante no dejar al espectador con la sensación de “ah, bueno, ya los conozco, me voy tranquilo”. No justamente, no los vamos a conocer, no los podemos conocer porque no están”.

Como indicamos en el capítulo 2, en la representación “lo que está ausente *se hace presente, sin perder su status de ser ausente* (...) Representar (...) se trata de una ficción para permutar las presencia y la ausencia, unidad de una pluralidad, antecedente del mandato”.⁴⁵ El mandatario representa a su mandante ausente como si este estuviese presente (recordar que el vocablo ficción nos lleva a *figere*: dar forma para representar). Nuevamente, en *Los rubios*, esta posición se refuerza en la decisión de no incluir fotografías de sus padres, ya que, como están desaparecidos, no hay posibilidad de representar esa ausencia y no habrá en el film una mirada tranquilizadora hacia los espectadores, sino la de hacer sentir esa desaparición como una ausencia irremediable. Como ya afirmamos, no los “mostramos” porque están desaparecidos”, y allí *se quedarán*.

⁴² Albertina Carri, hija menor de Roberto Carri y Ana María Caruso, dos intelectuales de gran trascendencia en el movimiento político de la *nueva izquierda* durante los años sesenta y setenta, secuestrados y desaparecidos en 1977 por la última dictadura militar cuando Albertina Carri tenía tres años de edad.

⁴³ Cfr. Pilar Calveiro en Hugo Vezzetti. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2002, p.181. Para el caso de los sobrevivientes de campos de concentración.

⁴⁴ Cfr. Yvonne Yolis. Entrevista a Albertina Carri. En *Cómo hacer cine*. 12 de noviembre de 2003. Disponible en: <http://comohacercine.com>

⁴⁵ Cfr. Enrique Kozicki, op. cit., pp. 141-143. (Cursivas propias).

A lo largo del trabajo hemos señalado que el trabajo de "localizar los muertos" alcanzó distintas expresiones, artísticas, políticas, jurídicas y simbólicas. Nuevamente, queríamos señalar un par de ejemplos respecto de la necesidad de recuperar los restos de lo que el terrorismo de Estado había escamoteado, imposibilitando la justicia y el trabajo de duelo. Uno, reflejado en el libro de Hugo Kofman, que se involucró en la búsqueda de testigos para llegar a la fosa común y posterior identificación, por el EAAF, de ocho militantes, en Campo Militar San Pedro, en Santa Fe. El título de su libro siempre me resultó tan significativo de esta tarea *Mirar la tierra hasta encontrarte*.⁴⁶ El otro, el de Marta Dillon, que afirma, en su libro *Aparecida*.⁴⁷

Buscar es una palabra peliaguda cuando se trata de desaparecidos, porque a decir verdad no está claro que los busquemos a ellos, a ella en mi caso. Lo que se busca es un *material residual*, el sedimento de su vida antes y después de convertirse en esa entelequia que no es, que no está, que no existe. A buscarla *de verdad* me desafiaron una vez.⁴⁸

La imposibilidad de representar la ausencia también está presente, por ejemplo, en *Infancia clandestina*, cuando se utiliza la técnica de animación (fotogramas que asemejan al comic) como forma de representar la muerte del tío de Juan, producida en una emboscada de fuerzas paramilitares; el intercambio de disparos, la sangre, la muerte, toman la figura de cómo a esa edad un niño puede utilizar recursos simbólicos para asimilar la muerte de alguien tan cercano, o de qué manera representar lo irrepresentable.

En el caso de hijos de desaparecidos, el dolor en el cuerpo por la edad y sus comparaciones constituye una sensación desgarradora y vertiginosa tal como lo narran, el hecho de sentirse hijos de padres que no alcanzaron la edad que ellos tienen al momento de las películas, porque los han secuestrado muy jóvenes, el tema de la edad de sus padres es un punto de intranquilidad. Porque los hijos son mayores en edad que los padres desaparecidos. Algunos manifiestan que el hecho de vivir más que los padres lo viven incluso con cierta culpa o con cierta incertidumbre: qué me pasará a mí a esa edad.

Distinto es el caso de otras películas, cuyas temáticas salen de esa modalidad, como *Inundaciones*, película cuya pregunta acerca del lugar de los cuerpos durante y luego de la inundación se transformó en la sensación vital de la mirada desesperante de las personas saliendo de sus casas con el agua tapando sus cuerpos. Los muertos de la inundación que el agua se llevó, ante los demás, escurriéndose, los muertos por desidia de operativos de catástrofe que no funcionaron y los que no sobrevivieron a la pena física y emocional de verlo todo perdido. Cada 29 de abril desde ese 2003, en la plaza de Mayo de la ciudad de Santa Fe, se hacen actos conmemorativos y se clavan cruces en memoria de los cuerpos encontrados, extraviados y avasallados.

⁴⁶ Hugo Kofman. *Mirar la tierra hasta encontrarte*, Santa Fe, María Muratone ediciones, 2003, Campo San Pedro está a doce kilómetros de la localidad santafesina de Laguna Paiva

⁴⁷ Marta Dillon. *Aparecida*. Buenos Aires, Sudamericana, 2015.

⁴⁸ Cfr. Marta Dillon, op. cit., pp. 19-20 (cursivas propias).

En *Trelew* se utilizan las imágenes de archivo de los presos políticos del penal de Rawson, de lo que los representantes de ERP, Montoneros y FAR plantearon el día de la fuga, en el aeropuerto, y luego de las imágenes de los fusilamientos, los velatorios multitudinarios a cajón cerrado que se hicieron, la disputa política por esos muertos, el itinerario de los tres sobrevivientes que en la dictadura posterior fueron desaparecidos (María Antonia Berger, de Montoneros, secuestrada a mediados de 1979 y desaparecida; Alberto Miguel Camps, de las FAR, desaparecido, cuyo cuerpo, enterrado como NN en el cementerio de Lomas de Zamora, fue identificado en el año 2000; Ricardo René Haidar, de Montoneros, secuestrado y desaparecido desde el 18 de diciembre de 1982). Al menos nombrarlos ya era un acto de rebeldía, era darles entidad, era reconocer que los mataron, y era reconocerlos como parte de sus organizaciones políticas. Los fusilados el 22 de agosto de 1972 en Trelew fueron: Carlos Alberto Astudillo, Alfredo Elías Kohon y María Angélica Sabelli de las FAR; Susana Graciela Lesgart de Yofre y Mariano Pujadas de Montoneros; Rubén Pedro Bonet, Eduardo Adolfo Capello, Mario Emilio Delfino, Alberto Carlos del Rey, Clarisa Rosa Lea Place, José Ricardo Mena, Miguel Ángel Polti, Ana María Villarreal de Santucho, Humberto Segundo Suárez, Humberto Adrián Toschi y Jorge Alejandro Ulla del PRT-ERP.

En el caso de *El día que bombardearon Buenos Aires*, como ya planteamos, las estrategias narrativas son diferentes, pero vemos que hay una necesaria insistencia sobre las imágenes de los cuerpos mutilados, avasallados, muertos, y poca o nula mención: nombrarlos para darles identidad, tener una tumba para darles identidad, etc. El componente de pensar los cuerpos, su presencia, su ausencia y sus olvidos es algo recurrente. Las víctimas del '55, junto con los muertos de la masacre de Trelew o la guerra de Malvinas, reclaman ese lugar en la historia que, frente al horror de la dictadura del '76, quedó desplazado hasta la primera década de este siglo. Reclaman a la sociedad, al Estado y a la justicia salir del olvido al lugar visible, recibir una indemnización y activar los juicios a los responsables. Se los intenta recuperar en los testimonios de los familiares, en el recuento de los muertos y heridos, pero ha sido tal el lugar de olvido en que han caído, luego de la fenomenal acción de los gobiernos dictatoriales, proscriptivos y cómplices, que aún ni cifras ciertas hay de la población directamente afectada: algunos calculan alrededor de doscientos o doscientos cincuenta muertos y dos mil heridos, sin culpables y sin nombres oficializados.⁴⁹ En esta película el historiador Saccomano se pregunta: “¿dónde están los cuerpos? No hay identidad, al ningunear los cuerpos se ningunea la identidad”. Además, al haber impunidad, ya que no hay justicia ni reconocimiento del número de víctimas, se duplica esa necesidad de buscar justicia: darle nombre y apellido a las víctimas e identificar a los victimarios. La invisibilidad se extendió en el tiempo, ya que para los familiares de las víctimas también era algo de los que no se podía hablar. Desde el testimonio de la hija de Marino (una de las víctimas) se reconoce que uno de los dolores para los familiares fue el hecho del ocultamiento, de lo que no se podía hablar y de la falta de respuesta política e histórica; recién con la ley 24.411 se reconocieron

⁴⁹ El periodista Chaves, uno de los testimoniantes, reconstruyó una lista de ciento setenta muertos, en base a las informaciones que en forma desordenada aparecieron en los periódicos de la época.

a estas víctimas anteriores a la última dictadura militar y se luchó por las indemnizaciones, además de esperar homenajes desde el Estado que no se habían producido. De algún modo esas ausencias eran inhabitables en la historia y en la vida cotidiana, algo muy similar a lo que significaron otros procesos. Ya Arruti desde el título *Trelew, la fuga que fue masacre* destaca, obviamente, la primacía de los hechos de Trelew, y la necesidad de recuperar un tema soterrado y eclipsado por el horror de la dictadura del '76. Además, si bien desde el 2003-2004 hubo una mayor efervescencia política y reconocimiento estatal, y un clima propicio para pensar y buscar justicia a los abusos del poder y los crímenes de Estado, el juicio sobre la masacre de Trelew comenzó en 2012, cuarenta años después de los acontecimientos de agosto de 1972. Por eso recordamos que la autora decía:

Cuando empezamos, en el año 2000, Trelew era mala palabra, el horror, algo maldito, y nadie entendía que me metiera con ese tema. Era muy difícil acercarse a la gente de la zona en una cuestión tan delicada para quienes allí vivían. Pero yo quería contar esa historia. Y contarla de la manera en que a mí me había impactado. No me preocupaba hacer un film estrictamente político, sí contarla desde un lugar cinematográfico que fuera contundente: hacer un documental, pero tratar de elaborar una narración particular.⁵⁰

Se debe rescatar que, cuando filma Arruti, hay un contexto de apertura respecto de la revisión del pasado reciente. Sobre todo, como planteamos párrafos arriba, porque desde el gobierno de 2003 en adelante fueron sustanciales en ese sentido. Hay una inscripción de la narrativa un momento contemporáneo de la Argentina en que ha habido una apertura y reconocimiento a las luchas de los organismos de derechos humanos, una política de Estado en relación con la memoria, la decisión de reactivar los juicios a los responsables del terrorismo de Estado, las acciones simbólicas y materiales de dar lugar a los Espacios de la Memoria que se han abierto, dándole un contenido muy definido en distintas ciudades del país, el compromiso por la tarea del banco nacional de datos genéticos y los equipos especializados como los del EAAF. Entendemos que es muy valiosa la recuperación de Arruti de un período meno visitado por las representaciones audiovisuales del pasado reciente (el *onganiato*). Además, instalar el hecho que el bombardeo, como plantean algunos testimoniantes, fue un “hecho fundacional del ciclo de violencia institucional contra el pueblo”, un ciclo de violencia que, según Saccomano, se había querido instalar con el crimen de Aramburu, en los '70, cuando, según el historiador, la persecución, tortura y fusilamientos comienzan en el '55. De allí que se denomina a este bombardeo como una masacre, con mucha similitud con la de Guernica: bombardeo a una ciudad abierta, a población civil, sin declaración de guerra previa, por la cantidad de aviones y de muertos. La diferencia es que Guernica es condenado por el mundo entero como crimen de guerra; en cambio, este fue un “crimen de lesa humanidad”, pero no tiene condena. Estos hechos escamoteados de la historia tuvieron la complicidad civil, y, para este historiador, la de la intelectualidad del momento (que es interpelada en la película: “¿dónde estaba la

⁵⁰ Mariana Arruti. Disponible on-line <http://www.filmtrelew.com/>

intelectualidad argentina en ese momento?”, los intelectuales de la revista Sur ¿no vieron los muertos? ¿dónde estaban?). La película finaliza con un relato de Saccomano sobre la base de su libro *La lengua del malón*, al que superpone imágenes actuales del cementerio, la tumba de Juan Carlos Marino, imágenes de archivo y la música del *Réquiem* de Mozart, un conjunto de cuerpos, muertes y homenajes a esas muertes.



Imagen 27. El día que bombardearon Buenos Aires. | **Imágenes 28 y 29.** Trelew. La fuga que fue masacre.

La pregunta por los cuerpos y los muertos cobra un sentido diferente cuando se trata de si se ha tenido la posibilidad o no de hacer los duelos. Butler plantea una ontología de la vulnerabilidad con base en el concepto de “vida” como *vida digna de duelo*, para pensar la comunidad a partir de la pérdida. Ya en el capítulo 2, ampliamos con Butler, que la pérdida reúne a todos en un tenue *nosotros*.⁵¹ Y si hemos perdido, se deduce entonces que algo tuvimos, que algo amamos y deseamos, que luchamos por encontrar las condiciones de nuestro deseo. La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición. En sus palabras, “sabemos que hay una pérdida, pero también hay un efecto de transformación de la pérdida que

⁵¹ Cfr. Judith Butler, op. cit., p. 46.

no puede medirse ni planificarse”.⁵² Así, al perder algo nos enfrentamos a lo enigmático: algo se oculta en la pérdida, algo se pierde en lo más recóndito de la pérdida. Butler argumenta que cuando experimentamos la pérdida de una persona querida o la de una pertenencia a un lugar o a una comunidad, algo de nosotros también se pierde. Por ende, el duelo nos revela la manera en que estamos constituidos por los otros:

El duelo nos enseña la sujeción a la que nos somete nuestra relación con los otros en formas que no siempre podemos contar o explicar, formas que a menudo interrumpen el propio relato autoconsciente que tratamos de brindar, formas que desafían la versión de uno mismo como sujeto autónomo capaz de controlarlo todo.⁵³

En el trabajo de reconocer los cuerpos y reconocernos en las vidas, las muertes y los duelos, ha sido de sustancial importancia la tarea del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), fundamental para la tarea de reconocimiento de cadáveres en fosas comunes o lugares puntuales, identificando la identidad y los motivos de la muerte de los detenidos/desaparecidos (disparos, fracturas), y vital para pensar los cuerpos y los duelos. Dicen sus miembros sobre los restos guardados: “que se les devuelva la identidad que tengan”. Esa tarea de *unir* nuevamente identidad y cuerpo, pasar el dolor de la exhumación, es no dejar las cosas como las dejaron: cuerpos escindidos de las identidades, y suturar esa ruptura, división e incompletud de los sujetos. Recuperar el sentido de los cuerpos de los muertos, como signo de resistencia histórica y como deuda de reparación, al modo en que el acto material y simbólico de quiénes eran dueños de los muertos, luego de la batalla:

Nicias, pues, se conservó inculpable en todas estas desgracias, y, yendo de general, tomó a Citera, isla muy bien situada para hacer la guerra a la Laconia, y que estaba habitada de Lacedemonios. Recobró también y atrajo a muchos pueblos de Tracia que se habían rebelado. Habiendo encerrado dentro de los muros a los de Mégara, al punto se apoderó de la isla Minoa, y de allí a poco, partiendo de aquel punto, sujetó a Nisea. Bajó de allí a Corinto, y en batalla campal venció su numeroso ejército y a Licofrón, su general. *Sucedíole en esta ocasión haberse dejado los cadáveres de dos de sus deudos, por no haberlos echado de menos al tiempo de recoger los muertos. Luego que lo advirtió, hizo alto con el ejército, y envió un heraldo a los enemigos, para tratar de recobrarlos. Según cierta ley y costumbre con ella conforme, los que recogían los muertos, en virtud de convenio, se entendía que renunciaban a la victoria, y no les era permitido levantar trofeo, porque vencen los que quedan dueños, y no quedan dueños los que ruegan, como que no está en su poder tomar lo que piden.* Pues, con todo, más quiso hacer el sacrificio del vencimiento y de su gloria que dejar insepultos a dos ciudadanos. Taló, pues, todo el país litoral de la Laconia, y venciendo a los

⁵² Cfr. Butler, op. Cit., pp. 46-47.

⁵³ Cfr. Butler, op. cit., p. 49.

Lacedemonios que se le opusieron tomó a Tirea, guarnecida por los Eginetas, y a los que apresó los trajo cautivos a Atenas.⁵⁴

A propósito de las tragedias clásicas y contemporáneas, dice Butler que en la afirmación de Creonte en Antígona “no habrá aquí ningún duelo”, hay un discurso que es trata de un discurso silencioso y melancólico en el que no ha habido ni vida ni pérdida. Porque los actos de duelo públicamente autorizados establecen y producen la norma que regula qué muertes valen la pena; entonces el silencio de los diarios, de lo público, nos confronta con el no acontecimiento, con ninguna pérdida; la falta de reconocimiento se impone mediante una identificación de esas vidas con los perpetradores de la violencia.⁵⁵ Antígona, cuando arriesga la vida al enterrar al hermano en contra del edicto de Creonte, es un buen ejemplo del *riesgo político* que conlleva desafiar la proscripción del *duelo público* en tiempos en los que recrudece el poder soberano y la unida nacional se vuelve hegemónica.

Como los cuerpos son un lugar de disputa de sentido, representan un campo simbólico de reproducción de valores tanto como un sitio de resistencia y transformación de significados. Como ya señaláramos con Legendre, la idea de Ley tiene un significado desde su raíz greco-romana, que es el de *instituir la vida*, reglarla, ordenarla. Entonces, instituir la subjetividad como resultado o efecto de la normatividad jurídica: “marcado por la Ley, nace así su condición de sujeto”.⁵⁶

De modo que, además de mirar los cuerpos ausentes y pensar sus disputas, hay otros dispositivos en los procesos de subjetivación. Los procesos de subjetivación tienen esa cualidad de ser normativos y normalizados. Frente a esa cualidad, que se traslada a prácticas disciplinares y normalizadoras, es que aparece el cuerpo resistente, rebelde e indócil a los mandatos. Estas características llevan a pensar en sujetos incompletos, en esa puja entre lo normal y su déficit, entre el estereotipo y la indocilidad, que puede producir un cuerpo alienado, disgregado o integrado.

Ese otro modo de mirar y habitar los cuerpos está presente en la película *XXY*, que, desde un historia aparentemente intimista enlaza los conflictos hacia la pregunta sobre la heteronormatividad y sobre los mandatos dentro de una sociedad patriarcal. Desde la protagonista, Alex, una adolescente intersex, con síndrome adrenogenital o polimorfismo sexual, que está en el centro de la trama con su conflicto de identidad sexual y de género, se abre la interpelación a sus padres, sus amigos y conocidos, y a la sociedad en su conjunto, que se ve interpelada por una serie de preguntas y reflexiones incómodas, molestas y desequilibrantes. Estas preguntas y reflexiones son referidas a que deben hacer los padres y qué debe hacer Alex, en ese momento de transición adolescente. La lógica dominante de la sociedad binaria empuja a “ubicar” ese cuerpo en las categorías de varón/

⁵⁴ Cfr. Plutarco. *Vidas paralelas*, Tomo V, Nicias. Gredos, 2001, Capítulo VI, (cursivas propias).

⁵⁵ Cfr. Judith Butler, op. cit., p. 63 en adelante. Elemento muy importante para pensar a los desaparecidos, el significado de las tumbas, los restos, los entierros y los destierros, fundamentalmente para familiares e HIJOS pero para la sociedad toda. Butler entiende que el cuerpo es un lugar de vulnerabilidad humana común a todos.

⁵⁶ Cfr. Legendre, en Kozicki, op. cit., p. 74 (cursivas propias).

mujer, heterosexual/homosexual. La tensión se manifiesta entre la resistencia y huida de esa lógica binaria hacia otras identidades posibles (la respuesta de Alex "Soy los dos"), y los intentos de los padres de "normalizar" el cuerpo diferente con la medicalización, como modo de encauzar los cuerpos. *XXY* es una película desafiante, porque anticipa la discusión que finalmente en el plano legal se dio con la aprobación en 2012 de la Ley de Identidad de Género, que vino a recoger una parte del problema. De eso también trata la película, de que las identidades trans e intersex no reclaman sólo respeto y libertad de elección, sino el *lugar del deseo*. En este sentido es que los cuerpos son indóciles y, al rebelarse como otros distintos, lo hacen como forma del deseo, frente a los mandatos heteronormativos, que refuerzan el camino de la completud desde la norma y la sujeción.

4.4 Extranjería: ajenidad, cercanía y distancias

"Pues verá usted, señor... yo ... yo no estoy muy segura de quien soy ahora, en este momento, pero al menos si se quien era cuando me levanté esta mañana, lo que pasa es que me parece que he sufrido carios cambios desde entonces... Mucho me temo señor que no sepa explicarme a mí misma... pues no soy la que era"

Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*

La extranjería, desde la *polis* clásica pasando hasta la experiencia moderna, es una categoría por la que podríamos reconocer a hombres, individuos, sujetos con atributos particulares y distintivos respecto de otros. Si lo pensamos desde un lugar estructural y legal, el extranjero es un no ciudadano (de la *polis*, de una nación); y allí reside una diferencia sustancial más allá de lo legal, dado que la palabra connota la referencia a quien es *visitante*, quien no pertenecía y no tenía su identidad inscrita o derivada de la polis o del Estado-Nación. En algún sentido la condición de extranjería era una posición ventajosa respecto de otras figuras, como la del *desterrado*: personaje que sí quedaba con su pertenencia e identidad absolutamente desdibujadas y perdidas, ya que era a quien se expulsaba como *signo de la desvergüenza, indignidad o corrupción*. Sin embargo, la extranjería no deja de constituir un lugar de pasaje, aquel lugar de la visita: el extranjero es aquel cuyo lugar es, en algún sentido, transitorio y, por tanto, precario y no propio. Mucho más, esa "extranjería" adquiere otra significación en el convulsionado mundo moderno, de fronteras en guerra, y posteriormente de fronteras tan rígidas como la de los Estados-Nación y las problemáticas asociadas, como la de la inmigración, donde la condición puede adquirir ribetes de discriminación, persecución y muerte, tanto a nivel estatal como de la sociedad. La condición de extranjería genera, desde el exterior, una distancia política que la ubica en un lugar de ponderación o de disvalor según a qué extranjero o condición de extranjería hacemos referencia y desde qué lugar de poder.

En nuestro caso, nos interesó detenernos en las emanaciones del concepto, para pensarlo desde lo legal, y, más allá de ello, como esta asociación identitaria de pertenencia a un lugar, de reconocimiento interno y externo, de anclaje con la tierra. En este sentido, es casi imposible abstraerse de los ecos que la idea de enajenación deposita en esta noción. [La palabra enajenar está compuesta por el prefijo *in* (hacia adentro) y el verbo *alienare* (pasar a otro un derecho propio, alejar). El verbo latino *alienus* significa ajeno, de otro y el pronombre *alius*, también refiere a otro].

El término “enajenación” expresa el hecho de que alguien pueda estar, en lugar de “en sí mismo”, en alguna realidad ajena a él. De esa manera, se entiende que la persona esté *enajenada*. Hay que decir que, en el campo filosófico, se han utilizado con frecuencia otros términos, como “alienación” o como la expresión “estar alienado”. Tiene su lógica, si tenemos en cuenta la etimología de la palabra: el vocabo *alius*, que significa “otro”, “diferente”. Por lo tanto, en origen estar o hallarse alienado es estar o hallarse en “otro”, como lo ajeno.

Distintos autores clásicos analizan el concepto de enajenación a lo largo de la historia y en distintas culturas, como Hegel, en *Fenomenología del Espíritu*, cuando se refiere a “la conciencia de sí como naturaleza dividida”, aludiendo a un “alma alienada” que es la conciencia infeliz, de una incompletud. Para Hegel,⁵⁷ la conciencia puede experimentarse como separada de la realidad a la cual pertenece, por lo que se produce un sentimiento de desgarramiento y desunión, de alejamiento, alienación, enajenamiento y desposesión. El término alienación alude a la mencionada “des-unión”, “separación (de sí)” y “alejamiento (de sí)”, sujeto escindido: el sujeto perdiendo su propio ser, convirtiéndose en algo contrario a su propia esencia. Para Marx,⁵⁸ la enajenación, producto del capitalismo, es generada por la separación entre el productor y la propiedad de los medios de producción, entre el productor y el no productor, entre el hombre y los demás hombres. Así, los hombres están alienados, enajenados, como en una forma de extrañamiento de la propia producción, de los objetos que producen y de sí mismos. Desde otro punto de vista, el lugar de enajenación supone que se nos ha alejado o despojado de algo que se pretendió propio. Se desprende, entonces, que la (des)unión, el (des)arraigo y el despojo son elementos vitales para pensar esa separación y sentimiento de extranjería, y nos quedamos así, extranjeros del nombre, extranjeros de un momento histórico, extranjeros de los moldes sociales, extranjeros de los propios deseos.

La extranjería es un tema central en *Herencia*, a la vez que en general podríamos decir que es la contracara de los orígenes y la pertenencia. La extranjería como espejo de los orígenes, del quién soy, de quién, de dónde, las raíces, la tierra, la constitución, la ley. Una de sus protagonistas, Olinda, dice: “siempre soñé con volver”; “mi casa es tu casa”. Otra imagen de esa extranjería es el “mirar desde afuera” el restaurante. Al final se comunica desde Siponto y, paradójicamente, comenta: “mi casa ya no está, ¿sabe que hay ahí? Un restaurante”. Este sentimiento se acompaña por la constante errancia en los personajes: “cuando buscamos no encontramos lo que buscamos”. La ausencia expresada como la

⁵⁷ Cfr. Hegel. *Fenomenología del Espíritu*. Fondo de Cultura Económica. México, 2000, pp. 287-290.

⁵⁸ Karl Marx. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Colihue, Buenos Aires, 2004.

extranjería en esta película se refuerza, una vez más, cuando la protagonista mirando su restaurante dice “está puesta mi vida aquí”.

En el *Bar El Chino*, la historia transcurre en dos tiempos, 2001 y unos años atrás, cuando el dueño emblemático del “Bar El Chino” de Pompeya aún vivía (Jorge). El bar es un bar de tango típico y quedado en el tiempo. Ambas historias superpuestas se alimentan y hasta un punto no podemos descifrar si es más importante el documental aún trunco sobre el Bar o la situación del país en 2001, o cuál de los dos es toma y excusa. Los que organizan este relato son los dos protagonistas principales: Jorge (director de cine, audiovisual, originario del documental) y Martina (periodista de canal de TV, con interés por producir audiovisuales). El contrapunto entre la atmósfera del Bar El Chino y su/s historia/s, en base a imágenes del mismo, sus cantores, sus tradiciones y afectos y las entrevistas a aquellos que trabajaban o eran habitué del bar, contrasta con la atmósfera del país que se incendia, por TV, por comentarios, afectados pero no involucrados en las protestas (el conflicto social aparece como imagen y afuera: TV, plaza, bancos). Ello se acentúa cuando se comenta ese clima en frases como: “estamos mal, pero acostumbrados” (que el protagonista le dice a su hijo que vive en España). Con cierto conformismo y apatía política, como naturalizando una situación de crisis endémica o continua del país, desanclando las circunstancias políticas y/o históricas (ese desdoblamiento supone cierto registro de despolitización y de búsqueda de valor en los afectos). El Bar y sus historias muestran escenas de amistad, hermandad, solidaridad y afecto: el boliche de todos, de *un nosotros posible*. Incluso él dice, en ocasión de la muerte del chino: estamos en este lugar “donde estaba ese otro mundo posible”.

Estéticamente, además del juego de dos planos temporales, se utilizan entrevistas a los protagonistas del bar (dado que buena parte de la película gira en torno a la realización trunca de ese documental), el uso de escenas de cantos y bailes en el bar, de día y de noche, de sus habitaciones, su historia, y mucho uso de los PP tanto para los testimoniantes como para los protagonistas. En la variedad de personajes, el conflicto respecto de los mandatos se manifiesta de distintos modos: las raíces y la amistad como legados fundamentales, el descontento y la huida acerca de trabajar por el dinero y no por el deseo (conflicto entre hacer un documental por encargo o el viejo proyecto postergado), el arraigo y desarraigo entre padre e hijo, Argentina y España.

En esta película, el tango es, entre tantas cosas, un vehículo del desarraigo. En una de las entrevistas uno de los entrevistados, cantor de tangos, dice: “el desarraigo es un gran constructor de las mayoría de los tangos”, porque el dolor no es natural, no se cura, no tiene consuelo, no tiene paz. Ese entrevistado es de origen italiano y hace mucho tiempo vive en Argentina. Sobre el desarraigo, además, dice que la “enfermedad” que trae es que estando en Argentina o en Italia extraña o sus raíces o Pompeya. Entonces “el corazón hace tic aquí y tac allá”. (Algo que el protagonista repite al final, cuando está en la disyuntiva de quedarse en Argentina o irse a España, “tic acá, tac allá”, el protagonista se había ido en un par de ocasiones a vivir a España, y no quisiera volver a exiliarse, aunque no queda claro si los exilios pasados estuvieron vinculados a lo político o a circunstancias

“personales”). O algo que la misma Martina dice: “que me vaya no quiere decir que no vuelva”. El inmigrante, el exiliado, no encuentra un lugar de completud, sino que alude a esa enajenación de sí permanente que acompaña esa existencia.

En la película *El abrazo partido* ya habíamos señalado que la pregunta por el origen es recurrente: el “ser polaco” es un punto a dilucidar y transmitir, y aquí la abuela paterna (polaca) toma un rol fundamental. Se resiste a conversar con Ariel, se resiste a recordar el pasado. Ese vínculo es de calidez y vergüenza, de cercanía y extrañamiento, quizás es un instrumento, ya que no hay una relación fluida o cálida totalmente. Los signos de su origen están escatimados. Por ejemplo: la sola muestra de su pasaporte polaco es un símbolo de sufrimiento, de su pasado traumático que la lleva a las experiencias de la segunda guerra mundial. La huida que propone el protagonista constituye un modo de búsqueda, al tiempo que un proceso que permita alejarse y acercarse a la vez; es respecto de buscar la separación y lejanía, como si el viaje configurara tiempos distintos, y Ariel dice: ahora que sé que me voy miro todo como un turista (necesidad de la lejanía, poner distancia, extrañamiento).

Nos resultó interesante acudir a la lectura de Ana Forcinito cuando indica que:

En *Solitario de amor*, Peri Rossi hace referencia a las relaciones el cuerpo, el erotismo y su localización o desterritorialización. Es aquí la condición de extranjero en el exilio la que tiende lazos entre el cuerpo materno y la separación del mismo y entre los dos duelos: el del cuerpo materno y el de la patria, ambos como pérdida del lugar de origen.⁵⁹

María de los Ángeles Ruiz,⁶⁰ refiere en su escrito a la obra de Rosi Braidotti, para destacar que la visión moderna del sujeto del conocimiento se constituye a partir de una serie de oposiciones dualistas: cuerpo y mente, pasión y razón, naturaleza y cultura, femenino y masculino, oposiciones que han sido organizadas acorde a jerarquías previamente establecidas. La identidad del nómade es un mapa de lugares, en los cuales el o ella ya ha estado y que puede reconstruir a modo de una serie de pasos de un itinerario. El nómade y el cartógrafo proceden de manera semejante dado que comparten una necesidad situacional donde los itinerarios del yo ya no son supervisados y unificados por un cogito.⁶¹ Las categorías y afirmaciones que recogemos de Ruiz, se complementan con la interesante metáfora que la autora recoge de Deleuze, acerca de la función del rizoma, sobre la figura del árbol, para pensar múltiples sentidos:

Estamos cansados del árbol. No debemos seguir creyendo en los árboles, en las raíces o en las raicillas, nos han hecho sufrir demasiado. Toda cultura arborescente está basado en ellos, desde la biología hasta la lingüística. No hay

⁵⁹ Cfr. Ana Forcinito. *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. Editorial Cuarto Propio, Chile, 2004, pp. 13-21.

⁶⁰ Cfr. María de los Ángeles Ruiz. *Sujetos Nómades*. Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 3.

⁶¹ Cfr. María de los Ángeles Ruiz. “Hacia una identidad nómade en el pensamiento”. V Jornadas de Investigación en Filosofía, 9 al 11 de diciembre de 2004, La Plata. En: *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Anexo 2005. http://www.fuente-memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.127/ev.127.pdf

nada más bello, más amoroso, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la advertencia y el rizoma. Ese rizoma es el mapa, con múltiples entradas y salidas y líneas de fuga.⁶²

Es muy interesante encontrar otros significados, ya no desde la enajenación como extrañamiento y pérdida, o la errancia como desconcierto, sino el ver el lugar resistente de ese estado. Así, Braidotti afirma que “lo que define el estado nómada es la subversión de las convenciones establecidas, no el acto literal de viajar”.⁶³ De este modo, el nómada, el errante, el extranjero convive con la dualidad de la pena, del recuerdo doliente, y de lo asombroso y lo dichoso, que brinda ese itinerario propio.

En el conjunto de películas ligadas al pasado reciente, según Amado, aparece recurrentemente la cuestión de los hijos tensados entre “el deber y la demanda”, el desconsuelo y la ausencia, los entredichos de la legalidad del nombre, legitimación obediente de una herencia, garantías de filiación, la ley del nombre. Así, los hijos aceptan la doble deuda de los herederos (deuda hacia atrás y hacia adelante). Toda herencia recibida ejerce en los hijos el “efecto de visera”, como llama Derrida a la impresión que produce en Hamlet la mirada del padre que bajo el yelmo puede ver sin ser vista. Siguiendo al mencionado autor (2003), explica que ese espectro no es simplemente alguien al que vemos volver, es alguien por quien nos sentimos mirados, observados, vigilados, como por la ley: estamos ‘ante la ley’ sin simetría posible, sin reciprocidad.

Como vimos, el sujeto es él y la función que la Ley le asigna. Sin el redoblamiento, la duplicación, la categoría de “persona” no es pensable. El *desdoblamiento es el núcleo de la representación*. Afirma Rinesi que el sujeto es tal porque está exiliado del Otro y de sí: está escindido. Solo podrá “partir” *partiéndose* y por eso la subjetividad será siempre una subjetividad escindida. También el Padre nunca podrá ser enteramente hospitalario porque tendrá el *doble deseo* de ser olvidado y de ser recordado.⁶⁴

Esta idea se comprende cabalmente cuando se refuerza el sentido del Nombre-del-Padre como el *punto de convergencia* que permite situar el discurso. Dice Glasman:

El Nombre-del-Padre es un significante y en tanto tal es un punto. Será un punto de almohadillo, punto de amarra, un punto de referencia, un punto de apoyo, un punto de no retorno, etc., pero en el fundamento tiene una función inaugural, y en tanto instituyente del sujeto es un punto de partida del Otro. Es necesario recordar que, en tanto acto de palabra, a un significante lo que lo hace significante es el punto de llegada, su registro en el Otro.⁶⁵

El *punto de partida* tiene múltiples resonancias, es punto de partición subjetiva y también comienzo, inicio, separación. Pero además *el que parte se parte*, parte del Otro y se

⁶² Cfr. Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Valencia, Pretextos, 1994, p. 26-29.

⁶³ Cfr. María de los Ángeles Ruiz, op. cit, p. 31.

⁶⁴ Rinesi, “introducción”, en *El padre que no cesa*.

⁶⁵ Cfr. Claudio Glasman, p. 40.

parte de sí (pérdida del objeto a). Hay una bi-partición. La partida es por partida doble. “Todo sujeto, como sujeto hablante es hijo del significante y en tanto tal, un exiliado del Otro como de sí”. Esta noción es muy interesante para pensar el dilema del mandato y las derivaciones acerca de la representación, la ausencia y la extranjería que vemos reiterarse en las películas seleccionadas.

En particular, volviendo al trabajo de duelo, es necesario agregar que, como rescatan los autores en la lectura de Derrida, “identificar los despojos (los restos) y localizar a los muertos”: saber dónde están, de quiénes son las tumbas. Y saber que ahí donde están, están tranquilos y seguros y quietos, y *que ahí se quedarán*.⁶⁶

El título de la película *El abrazo partido* apela a un juego de palabras: en tanto la obvia partición de un abrazo que sólo puede contener un brazo, y el “abrazo partido” como aquel abrazo que nunca se dio o que está a la espera de ser dado, de constituirse como tal. El abrazo como gesto contenedor, protector, a la vez que amistoso. La amistad política (que tiene una raíz lejana en el tiempo) como el lugar del encuentro con el Otro. Quizás tan reelaborado a partir de esa maldita concepción del Otro, que implica en política la mirada del otro-enemigo (versión en la que insistentemente se pretende caer, en la versión del populismo maldito que instala las antinomias amigo-enemigo en la peor de las versiones), pero también que implica la política mirada como el otro al que contengo, abrazo, hago mío, hago mi amigo, mi homónimo.

Volviendo a las películas sobre el pasado reciente, al igual que en *H.I.J.O.S.*, *Nietos*, *Infancia clandestina* o *M*, el clima de época, el tiempo histórico y político posterior a 2003 habilitó a narrar la historia y ubicar las víctimas en su completud, muchos de ellos como militantes de las organizaciones políticas y/o armadas, cuestión que estaba escamoteada en la tradición de las películas de los '80 como *La historia oficial*, o incluso en muchas otras del NCA.

En *Trelew*, hay un trabajo de recomposición con la historia, porque recuperar la masacre de Trelew es volver a poner en la historia parte de la represión del Estado y de las luchas sociales que quedaron a un costado, poner en escena los '70 y la vida como parte de un proyecto colectivo de cambio revolucionario.⁶⁷ Esa deuda con la historia y sus protagonistas se revela en los testimonios de los presos del penal de Rawson, donde destacan el hecho de que se estaba viviendo una “época histórica que valía la pena vivir”, una “época de revolución”, una “época de heroísmo”. Esta pretensión no es menor, ya que en general, cuando se analiza el cine político en contextos no democráticos en Argentina, predomina el período de la última dictadura (1976-1983). Por eso no es menor decidir rescatar hechos y experiencias cinematográficas, que permanecen más soterrados en ambos discursos: los discursos cinematográficos y los discursos políticos. Así, los sucesos que rodearon a la masacre de Trelew (1972) habían aparecido de manera residual, tanto

⁶⁶ Rinesi, en Kozicki, op. cit., p. 17 (cursivas propias).

⁶⁷ Cfr. Andrea Bolcatto, Revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, N°8, Santa Fe, UNL, 2014, pp.13-31. Buena parte de estas consideraciones se desprenden del artículo propio “Escenarios de conflictividad histórica: la ‘masacre de Trelew’ desde el cine argentino”, donde comparaba el sentido de esta película con la clásica “*Ni olvido, ni perdón*”, de Raymundo Gleyzer (1973).

en lo político en lo jurídico (justicia y verdad, juicio a los culpables, investigaciones, etc.) como en las representaciones cinematográficas. El film de Arruti abre la posibilidad de pensar de qué modo algo de estos cimientos está presente en un escenario absolutamente nuevo, y, de esa manera, juntar lo que aparecía despedazado, completar los vacíos discursivos, hacer presente algo ausente, acercarnos los hechos que eran extraños. Frente a las políticas de Estado zigzagueantes en el cine de la pos-dictadura, esta película se inscribe en un momento nuevo del cine, coincidiendo con un momento político también refundacional, de avance contra el neoliberalismo y recuperación del Estado como actor central. Es necesario marcar que incide de manera sustancial en la producción cultural y cinematográfica el contexto de las políticas de Estado sobre derechos humanos que, desde 2003-2004 fundamentalmente, vuelven a adquirir relevancia político-pública. Hay un gran impulso y debate en torno a las derogaciones de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, lo que llevó a la reapertura de juicios de lesa humanidad, con condena a represores en distintas provincias del país. Ello revitalizó la lucha de los organismos de derechos humanos y puso nuevamente en debate y reconocimiento la demanda de juicio y castigo que había sufrido un fuerte retroceso en los '90.

Podríamos arriesgar entonces que hay en Arruti un interés temático por Trelew e histórico en sumarse a las demandas de justicia democrática por que puedan ser juzgados los responsables de dicha masacre. El interés de la película, además, es ser un testimonio de un hecho ocultado y tergiversado por la dictadura militar del '66, con claras consecuencias sociales y políticas referidas a la continuación de la represión y la amenaza de quienes pudieron ser testigos de esos hechos. Dice Arruti: “quería contar esa historia de la cual no se hablaba, ese crimen que la versión oficial nunca reconoció como tal”.⁶⁸

En la película de Prividera, *M*, Nicolás va en busca de los pasos de militancia de su madre, tratando de armar una historia aún muy incompleta. Al principio parece que Marta Sierra es la figura central, en tanto aparecen él y su hermano en entrevistas a periodistas como “hijo de”, “hermano de”. Pero inmediatamente la primera persona narrando se vuelve el personaje central desde el que se construye la historia. La necesidad es la de Nicolás de reconstruir qué pasó en el lugar de trabajo, el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) de Castelar, quiénes fueron los compañeros y compañeras de militancia de su madre, quiénes están desaparecidos, quiénes pueden dar testimonio de esos años. Desde el inicio el film deja claros algunos principios rectores: el de la memoria fragmentada, a construir (copia borrosa del documento de la madre, con una foto a medio ver, cortes fundido a imagen borrosa y señal de TV, testimonios superpuestos: yuxtaposición de imagen, sonido y recuerdos); la aclaración de que más allá de partir de contar o reconstruir la historia de su madre desaparecida decir que no es algo individual y único. Dice Nicolás: “No era uno; era una comunidad”. Toda una generación desaparecida, y que esta historia es parte de la Historia: “era otra vida posible, como era otro país posible”.

Desde el inicio, Prividera utiliza el recurso de cámara en mano, como algo que irrumpe, que se le presenta al momento de filmar, y muchas tomas desenfocadas, junto con las

⁶⁸ Mariana Arruti en <http://www.filmtrelew.com>

imágenes de familia, ellos de chicos, documentos de la madre, afiches, panfletos, fotos de una pared, copia de cartas, los intertítulos o separadores, el juego del lenguaje (sabíamos que andaba en algo) son los *restos de la memoria*, en esa mezcla de lo borroso, el retazo, el fragmento, el no saber y el sujeto del relato, escindido y extraño.

Para Prividera, las personas que compartieron algo con su madre desaparecida (compañeros de militancia, del trabajo, amigos, etc.) no quisieron y/o no quieren hablar ahora (la lista de desaparecidos del INTA costó como diez años armarla, porque hay familias que no asumieron o no asumen que sus familiares hayan sido detenidos-desaparecidos), y el director expresa claramente su enojo por ese desentendimiento histórico, que se muestra, para el director-autor, en la clara ambivalencia de los testimonios que parecen preocupados o empáticos pero hablan de tramas burocráticas, olvidos, acciones poco claras. Dice una empleada reintegrada: “los que quedaron no estaban tan metidos en la historia, porque siempre estuvieron al margen”. En otro pasaje, Prividera dice: busco a los responsables, no a los culpables, para que se hagan cargo, y critica a la Juventud Peronista, a las acciones militantes, a los que callaron: “es increíble cómo nadie vio eso o nadie lo quiso ver”. Al final queda clara también la necesidad de encontrar las identidades y los cuerpos, señales de ello son: *poner los nombres* en las placas es vencer a los desaparecidos y el acto en INTA, con discursos y descubrimiento de la *placa con el nombre* de su madre: Marta Sierra.



Conclusiones

*No me olvidaré de nada ni de nadie
pues no puedo olvidar lo que me constituye.
Adiós, dirán. Y yo no diré nada.
Cuando todos se alejan, se queda la
memoria sentada en una roca,
cuando todos descansan.
Aquí estaré, no digo adiós.
Si pasan junto a mí y me preguntan,
les contaré acerca de lo que fueron.*
Liliana Bodoc, Nakín y la eternidad

Como nuestro propósito general fue producir una reflexión política, teórica y práctica acerca de los vínculos entre cine y política en la Argentina contemporánea, nos ocupamos, en una primera parte, de aclarar qué postura tomamos acerca de la política, y qué cuestiones del cine nos inquietaban. Además, pudimos ofrecer mayores precisiones respecto de qué englobaba la idea de “vínculos”, ya que no era nuestra pretensión abarcar *todos* los vínculos posibles entre el cine y la política (una tarea inabarcable, quizás imposible), sino un punto de intersección entre ambos, donde es posible observar las politizaciones que producen las películas y lo que de político hay en las narrativas audiovisuales. En particular, el hilo conductor, la clave de lectura que nos interesó de esas intersecciones, estuvo delimitada por las formas de representación de los mandatos y por cómo éstas se construyen y visualizan en aquellas narrativas.

Con las perspectivas analíticas descriptas desde el capítulo 1 hasta el final, pudimos encontrar expresiones, acciones y discursos de la política y el cine que dan cuenta de cierta *afinidad electiva*, en tanto ambos saberes se constituyen como discursos polémicos, como campos disciplinares de luchas por el sentido o batallas culturales y simbólicas, discursivas y prácticas.

Expusimos qué perspectiva sobre la política queríamos destacar y desarrollar, poniendo en relieve las aristas de lo político ligado a los estético, sensible, litigioso y tensional, en respuesta a aquellas perspectivas que entendemos hegemónicas en el desarrollo de la ciencia política, y que –en muchos casos– han devenido en una noción empobrecida de la política como administración, gerencia o como forma de “ordenar bien” los asuntos públicos.

Para fortalecer esta línea de análisis y reflexión, es que tomamos algunas nociones básicas como la de Carlos Vilas, que entiende la idea de *recuperar la política* en el sentido de “rescatar para la política cuestiones que por mucho tiempo se escamotearon”. Este autor afirma que la política conjuga razones y pasiones, suscita amores y enconos, y la acción política se llena de sentido en el tiempo. Por eso, entiende Vilas, quedaron devaluadas dimensiones como las afectiva, expresiva y estética. También tomamos, entre otros –ya que no haremos aquí un repaso detallado y exhaustivo–, a Javier Franzé, autor que define la política como *lucha por el sentido*; una política dada por la subjetividad de los actores, la pluralidad de valores y de perspectivas que esa lucha engloba. La política, entonces, es creadora de la comunidad, de los sujetos y de sus ámbitos.

Estas ideas, junto a otras que principalmente desarrollamos a lo largo del capítulo 1, nos llevaron a pensar en las razones y las pasiones, el poder y el conflicto, el arte y la política, el cine político, los saberes y sus fronteras. Así, reforzar lo dicho al comienzo, en cuanto las intersecciones de saberes muchas veces funcionan como puntos de confluencias de los dominios disciplinares, que, lejos de debilitar una disciplina en particular, contribuye a un crecimiento interpretativo. Entendimos esta reflexión política, teórica y práctica de los vínculos entre cine y política en Argentina contemporánea desde estas posiciones y otras imprescindibles, como las Rancière y Casullo. Este último, entiende que estética y política viven una reposición de sus dinámicas reflexivas, y podemos postular que la hibridación, los préstamos conceptuales y los debates de fronteras de saber, indican una desestructuración de repertorios y nichos de conocimientos en lo cultural, en lo artístico, en lo político y en lo académico.

En otro orden, brindamos argumentos para pensar las nuevas narrativas audiovisuales, tomando elementos particulares que inciden en su realización, como las cualidades del NCA o las políticas estatales en Argentina respecto al cine en las últimas décadas, así como elementos generales ligados a una puesta en cuestión más importante y nodal presente en las decisiones de sus formatos, como el interrogarse sobre el estatuto de realidad, de verdad y la función de los testimonios, tomar las memorias como artificios, poner en relieve al tiempo y el montaje como grandes dispositivos sobre los cuales pensar las unidades de sentido en las narrativas audiovisuales, pensar seriamente en el fuera de campo, y considerar el peso de las mujeres y su mirada en los distintos espacios de realización cinematográfica. Sobre este último aspecto, la presencia de cineastas mujeres en un número creciente en el período, nos habla de la disputa que, en general, las mujeres fueron consolidando respecto del debate por la cultura y los lugares de poder. Las primeras dos décadas del nuevo siglo muestra una creciente lucha de las mujeres, desde organizaciones colectivas, para continuar y fortalecer espacios ya conquistados (como el papel de las mu-

jeros en los organismos de derechos humanos o la persistencia del Encuentro Nacional de Mujeres), junto a otros espacios nuevos, donde la presencia de mujeres fue creciendo: en ministerios, direcciones formativas, INCAA, representación política, otros movimientos sociales. Esa disputa de poder, en nuestro estudio en particular, se nota por el desplazamiento de las mujeres de los lugares típicos (vestuario, maquillaje) hacia la producción de arte, fotografía, cámara, producción ejecutiva y dirección. Este trabajo, de algún modo, reflejó esto, ya que de las veinte películas que escogimos, ocho están dirigidas por mujeres: cuatro documentales y cuatro ficciones, junto con otra codirección.

La puesta en cuestión de los fundamentos epistémicos y teóricos respecto de los componentes de la realización (la verdad, lo real, lo testimonial), está íntimamente ligado a otro punto que desarrollamos, referido a las fronteras entre documental y ficción, las realizaciones mixturadas, o la complejidad que las estructuras narrativas han ido adquiriendo. Así, fuimos abordando distintos autores que debatieron estas fronteras, que nos brindaron ejemplos mixtos (que visualizamos en las películas), y que -como nos planteó una de las directoras- todo es ficción y todo es documental, en un punto.

Si bien el trabajo se situó en un momento histórico particular: un conjunto de films de producción argentina entre 1994 y 2015, siempre dejamos huellas acerca de la importancia de establecer líneas de continuidades analíticas y temporales. Por ello, retomamos autores clásicos para pensar la política, el cine y el documental, de modo de dejar establecido que aún en momentos disruptivos e inaugurales (como el denominado NCA) es necesario inscribir estos procesos en un arco histórico-político más amplio, que pueda brindar instrumentos para mirar los elementos, procesos y climas contemporáneos de otro modo y con otra densidad (por ejemplo, documental social, *Cine-ojo*, *Cinema-verité*, *Grupo Dziga Vertov*, *Cine liberación*, *Cine de la base* y *Nuevo Cine Latinoamericano*).

El período bajo estudio, 1994-2015, intentó reflejar por un lado, el inicio del denominado NCA, con sus rasgos comunes, matices y heterogeneidades, de las que nos hicimos cargo con la selección tanto de películas como de directores y directoras. De allí que encontramos al interior del conjunto de películas escogidas, el predominio de las cualidades del NCA y los elementos novedosos que aporta, cambios en las perspectivas estéticas, crecimiento en cantidad y calidad de las producciones, por el fomento al cine argentino (nueva Ley de Cine de 1994, fondos y créditos económicos, cuota de pantalla, nuevo papel del INCAA), el crecimiento institucional (ENERC, Universidad del Cine y otras instituciones de formación específica) o, Festivales independientes, estatales, revistas especializadas, libros, etc.), y los cambios tecnológicos (mejoramiento de las producciones, menores costos), aunque también persistencia de realizadores de trayectoria que se montan en esta nueva etapa, u otros que mantienen narrativas clásicas, aunque inscriptas en una de las líneas predominantes del NCA (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes), que es el movimiento de revisión histórica o interrogación sobre el pasado reciente (Marcelo Goyeneche y Luis César D'Angiolillo).

Es ineludible pensar los contextos histórico-políticos tan disímiles que el NCA engloba, por eso afirmamos que el trabajo supuso pensar en el *entre* del neoliberalismo y más allá. Desde la experiencia neoliberal y la crisis política y social de 2001 hacia una matriz

progresista. En las producciones cinematográficas y en la mirada de sus realizadores se pudo reconocer un primer momento donde primaron los temas tendientes a visibilizar el contexto de crisis, urgencia y descomposición social, en momentos de fragmentación y colapso, se puso voz a actores y procesos de ese escenario de despojo (movimientos urbanos, de trabajo, luchas por la tierra, recursos naturales, pérdida de identidad colectiva, desilusión política, etc.). Luego, se generó otro momento habilitador de temas como el debate sobre el pasado reciente, el lugar de la memoria y la justicia, la discusión sobre los derechos e identidades, ya que ese período estuvo signado por la revalorización de la política, la recuperación del Estado como instrumento articulador de lo común y como espacio positivo desde el cual generar respuestas estatales y sociales de distinto orden. La camada de realizadores en este contexto absorbieron, en mayor o menor medida, los cambios anteriormente señalados y promovieron nuevas miradas estéticas y políticas en la producción cinematográfica, como el valor de la reflexividad, la crítica, la militancia y las innovaciones teóricas y estéticas.

Nos interesó trazar un recorrido que reconozca los aportes de tantos estudiosos del cine argentino, reconocer e incorporar categorías (como la distinción de momentos en las políticas estatales, los tipos predominantes de films y nuevas estéticas, las características del NCA), y de hacer una contribución propia. Por ello utilizamos como clave de lectura el modo en como estaban representadas las formas de los mandatos, abordando la complejidad de su definición, y distinguiéndolos como deber u obediencia, deseo y huida o rechazo. Además, intentamos trabajar temáticas transversales a las películas, desbordando los propósitos de los realizadores, o interrogando el film de otro modo. En ese sentido nos pareció muy interesante tomar la cuestión del lugar de los cuerpos y de la extranjería, temáticas que abordamos hacia el final del texto y que creemos puede quedar abierta a enriquecer este recorrido.

El escenario tensional, litigioso y polémico está presente en la propia noción articuladora del conjunto fílmico: los mandatos, y en los modos narrativos de las películas en su singularidad y/o agrupadas. Las formas de mandatos, que constitutivamente se articulan en base a la tensión entre deber, deseo y huida, lo pudimos visualizar en los capítulos 3 y 4, donde caracterizamos de qué modo se representan los mandatos en las narrativas y temporalidades propias de las películas. En particular, más allá de los núcleos temáticos o tramas argumentales de cada film, fuimos estableciendo señalamientos de cómo podíamos verlo dentro de un sentido o trama mayor (por ejemplo, encuadrando una película como films de pesquisa, o films de memoria, o films performativo), así como servirnos de escenas, pasajes, estructuras, dispositivos y recursos fílmicos para caracterizar las batallas discursivas propias de cada film, según la apuesta temática, política e ideológica, y, de todos los films en conjunto.

Para dar cuenta de cómo se visualizan y representan las formas de mandato en las películas argentinas dentro del período 1994-2015, nos concentramos en acercarnos a la categoría de mandato en el capítulo 2. Para pensar la noción de mandato hicimos un rastreo desde la teoría política, y en la relación de política y subjetividad (o política y con-

strucción de la subjetividad), ampliando la mirada con algunos elementos de perspectivas más sociológicas y psicoanalíticas.

A partir de distinguir sus elementos sustanciales, llegamos a la caracterización de que la idea de mandato supone: a) una relación (vínculo, partes), b) una delegación (poder, deber, testamento), c) una asimetría (distintas capacidades de poder y decisión, jerarquías), d) una autoridad (representante, padre, ley, patriarcado, capitalismo, muertos), e) una expectativa.

Además, dado que la definición más institucional acerca de la relación del mandato y del mandatario, en tanto representante político no iba a resultar operativa para nuestros intereses, tomamos la figura del mando, de la autoridad desde el lugar de comprender que la constitución de los sujetos descansa en la Ley (figurada por el Padre), aunque, incorporando los órdenes simbólicos y el recorrido teórico desde la década del '60, dicha figura se pluraliza. En consecuencia, podemos postular que la autoridad y el mando, refiere –en ese acto de pluralización– tanto a la ley, el padre, el Estado, la patria, la historia, las instituciones sociales.

La institución es una unidad tópico-normativa de poder y una categoría no exenta de distintos registros, y esa función ha estado señalada en el papel de los protagonistas, sus historias y los modos en que los dilemas y conflictos se presentaban en los distintos relatos. Por otro lado, bien dice Legendre que la idea de Ley tiene como significado *instituir la vida*, reglarla, ordenarla. Entonces, instituir la subjetividad es un efecto de la normatividad jurídica, y, en consecuencia, la Ley pone límites y constituye los sujetos. Ana Amado, que retoma a Legendre, nos dice que la filiación es, sobre todo, una *institución de esencia política*, en tanto puesta en orden de lugares, de posiciones en la trama familiar.

Los mandatos contienen cierta ambigüedad y se presentan como deuda (deber), legado o herencia en tanto que como deseo (o emboscada, o huida), como obediencia y rechazo; en fin, en esa tensión angustiosa, al modo de la figura del maestro que lega, y en el legado hay tradición, traducción y traición. En las formas de mandato hay legados, herencias, transmisiones sobre cuestiones muy variadas, como objetos, expectativas, procesos.

Si a la noción de política que sugerimos al inicio, sumamos lo que es nuestro núcleo temático, las formas del mandato y legado, estamos a las puertas de una condición y un potencial problema: el de cómo se construyen sentidos, cómo los interpretamos, cómo se transmiten esos legados, cuáles son las *traducciones* de esos sentidos y la potencial *traición* de sus semánticas posibles. Los modos dilemáticos, contenciosos, que contienen una decisión se presentifican en la tragedia, donde el poder y la ley forman parte de esta construcción ficcional (la ficción como una figura de la verdad). Pudimos establecer, desde el inicio, y en mayor profundidad en el capítulo 4, de qué modo esa tensión, ese dilema, estaba presente en las películas. Encontramos, y analizamos como tal, en cada película, la predominancia del mandato como deber, en otras como deseo, y en otras como huida, y, además, cómo en cada films también estaba presente uno u otro aspecto del mandato, ambos a la vez, o todo a la vez.

Siguiendo a Kozicki, y volviendo sobre aspectos conceptuales claves, el padre *representa una representación* y “la cuestión del padre atraviesa tanto el orden del sujeto como el orden político”. Entonces la naturaleza del vínculo político nos enfrenta con el *amor político* y con

el amor a la patria. La función del padre-ley responde a *un punto, un nudo, un anillo, una metáfora, un número.* Que sea un punto es muy importante, ya que se anuda con la puntuación como actividad del intérprete, del lector, del analista. Nadie puede decidir previamente en un texto cuál es su centro organizador. El punto de partida tiene múltiples resonancias, es punto de partición subjetiva y también comienzo, inicio, separación. Pero además el que parte se parte, parte del Otro y se parte de sí (el sujeto es un exiliado del Otro como de sí). Hay una bi-partición. La partida es por partida doble. Estas lecturas fueron derivando en la complejidad de las formas de representación de la ausencia (el trabajo de duelo, la identificación de los restos, saber dónde están y dónde los queremos dejar) y en la extranjería y extrañamiento de los protagonistas respecto de distintos objetos y situaciones.

También, parte del análisis en el capítulo 4, estuvo marcado por el reconocimiento de las modalidades de representación. Una vez que reconocimos la predominancia de las modalidades interactivas, reflexivas, ensayísticas y poéticas en la composición filmica (categorías sustanciales para pensar los documentales), fuimos identificando y desarrollando en cada documental, de qué manera los componentes de la representación y las formas de mandato articulaban un modo particular de temporalidad y narratividad. Aunque, en general, respecto de las innovaciones estéticas y políticas, pudimos ir señalando muchos ejemplos de secuencias, escenas, fragmentos, planos sobre la incidencia de la mirada de la cámara (como modo de expresión de la perspectiva ética, política e ideológica del realizador), el uso del lenguaje, la referencia con lo real, lo simbólico, el uso de otros dispositivos formales (luz, sonido, tiempo, cámara, lenguaje, decisiones narrativas, recursos documentales y ficcionales).

Recapitulando, el dilema del mandato y las derivaciones acerca de la representación, la ausencia y la extranjería las fuimos describiendo en cada una de las películas, y en ocasiones agrupadamente, a través de la interpretación, el análisis significativo, el *découpage* y el comentario, más allá de la mera descripción crítica o la sinopsis.

Uno de los aspectos que nos interesó abordar fue la relación entre lo individual, lo subjetivo y lo colectivo, ya que, habíamos observado que una de las desviaciones que el “cine político” podía producir era la de encasillar y disociar las películas entre las políticas o sociales y las biográficas o intimistas. Nuestro interés estuvo en pensar lo biográfico y lo político, las películas intimistas y sociales, como parte de una misma cuestión y preocupación, ya que ese trazo fronterizo fue posible de desmontar a partir de las teorías, perspectivas y visiones que involucramos (por ejemplo, las memorias colectivas, la conformación de la subjetividad y la política, y, como planteara Legendre, el anudamiento de lo subjetivo y de lo social).

Cuando en las películas se presentaban casos donde el yo, lo individual, lo biográfico parecía ser el centro de la escena, fue parte de nuestra tarea advertir de qué modo se podíamos inscribir esa narratividad en una historia general, encontrando en esos relatos los rastros de lo social, lo histórico y lo colectivo. Así, fue posible desde las experiencias subjetivas de un personaje, encontrar los registros de la memoria colectiva o del acontecimiento colectivo. El desafío, en muchos casos, fue, desde la singularidad de la experiencia, crear *otra* memoria posible.

Ahora bien, uno de los cambios novedosos que florecieron en este período -y que se liga con este punto- ha sido la nueva modalidad narrativa y representacional donde hay una nueva inserción del yo del autor/realizador (adquiriendo diferentes formas enunciativas: documental subjetivo, documental performativo, modalidades del yo, documental en primera persona, yo autoral), que si bien se utiliza frecuentemente para describir los documentales, la encontramos también en las formas ficcionales. Para Amado, muchas veces ese “yo” autobiográfico, supone un desplazamiento y desdoblado: desdobra el registro (cámaras de video que se registran mutuamente) para desmentir y en el dispositivo de la duplicación describir la imposibilidad de mostrar. Similar a lo que rescatamos de Kozicki, cuando nos decía que mediante una metáfora de lo *irrepresentable* el discurso accede lo inhabilable. Lo indecible, inexpresable, inhabilable, apunta al meollo de la representación de la palabra, a lo que la funda.

En otras ocasiones las formas de representar la ausencia se ha dado a través del juego de metáforas (el viaje, el blanco y negro, la animación), recursos de cámara y montaje (*flashback*, *travelling*, fuera de campo, sonido).

En general hemos ordenado las películas para su análisis e interpretación de acuerdo con: a) las formas del mandato; b) las modalidades de representación; c) los tipos de películas en el contexto del NCA (de memoria, de pesquisa, de urgencia, performativa), y pudimos, siguiendo esta caracterización, componer unidades de sentidos en cada película, y dar cuenta del conjunto.

Hemos constatado que muchas de las películas miran los cuerpos desde lo inasible y el dolor (la ausencia desgarrada y abismal), hasta la pasión y el encuentro. Por eso señalamos que la idea de la ausencia (temporal o final) y el lugar de los cuerpos (vivos y muertos) son relevantes y atraviesan las películas analizadas.

De modo general podríamos postular que en cada película hay un lugar posible de resistencia, casi como de combate interno y externo, explícito o recreado en nuestra interpretación. Así, está el rompecabezas, el bar, el Nombre, los/ser Hijos, una tumba, la calle, la plaza, el abrazo, el restaurante, el cuerpo, como esos lugares de resistencia y libertad. En particular, la pregunta por los cuerpos, implica una disputa de sentido, porque representan un campo simbólico y material de resistencia. La pregunta por *el lugar* de los cuerpos (de los desaparecidos, de los nietos apropiados, de las víctimas del bombardeo del '55, de los fusilados en Trelew, de los muertos en las inundaciones, de los errantes y extranjeros, de los que resisten y huyen de la normatividad), es una pregunta por el lugar que tienen en la historia, en los restos de la historia, en los restos materiales y simbólicos. Pensar el lugar de los cuerpos es pensar en recuperarlos y restituirlos para sí y para el conjunto, y reconocerlos públicamente, en definitiva, es poder completar la tarea de unir identidad y cuerpo y suturar la escisión. Recuperar el sentido de los cuerpos como signo de resistencia histórica y como deuda de reparación. Frente al sentimiento de ausencia, errancia y extranjería, frente a la escisión y partición, el desafío es transitar los modos de encontrar un nosotros posible, y un otro proyectado.



Anexo. Fichas técnicas y artísticas

~

**Elaboradas en base a créditos
y difusión en sitios oficiales y
críticas de cine.***

* Las fechas indicadas en cada ficha corresponden a las producciones de las películas. A lo largo del trabajo, en algunos casos, pudo diferir debido a si se tomó la referencia de la producción o del estreno comercial.

HAY UN NUEVO CINE ARGENTINO

**Cuatro
amigos.
Una
ciudad.
Una única
salida.**

PIZZA, BIRRA, FASO

GANADORA
FESTIVAL DE
MAR DEL PLATA

PREMIO FIPRESCI
MEJOR PELÍCULA
LATINOAMERICANA

MENCIÓN ESPECIAL
OCIC



PIZZA, BIRRA, FASO

Dirección: Bruno Stagnaro
e Israel Adrián Caetano.

Dirección de arte: Sebastián Rosés.

Guión: Bruno Stagnaro e Israel
Adrián Caetano.

Año: 1997.

Producción: Bruno Stagnaro.

Financiamiento: Palo y a la Bolsa Cine, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Cinematografías producciones.

Origen: Argentina.

Montaje: Andrés Tambornino.

Fotografía: Marcelo Lavintman.

Música: Leo Sujatovich.

Sonido: Martín Grignaschi.

Testimonios/Intérpretes: Héctor Anglada,
Jorge Sesán, Pamela Jordán, Alejandro Pous,
Walter Díaz, Adrián Yospe, Daniel Dibiasé.

Duración: 80 minutos.

Sinopsis

El Cordobés vive con sus tres amigos y su mujer embarazada, Sandra, en la misma casa. Esta banda de adolescentes marginales pulula por Buenos Aires viviendo del robo pero siempre dependen de alguien que los emplea y les quita la mayor parte del botín. La filosofía de vida del Cordobés y los suyos parece ser que mientras no falten la pizza, cerveza y cigarrillos, todo es soportable.



HERENCIA

Dirección: Paula Hernández.

Dirección de arte: Marina Di Paola.

Guión: Paula Hernández.

Año: 2001.

Producción: Rolo Azpeitía.

Financiamiento: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Rojo Films, Azpeitia Cine.

Origen: Argentina.

Montaje: Rosario Suárez.

Fotografía: Víctor González.

Testimonios/Intérpretes: Rita Cortese, Adrian Witzke, Martín Adjemián, Héctor Anglada, Julieta Díaz, Cutuli, Carlos Portaluppi, Ignacio Ricci, Graciela Tenenbaum, Oscar Alegre, Ernesto Claudio, Damián Dreizik.

Duración: 94 minutos.

Sinopsis

Dos extranjeros se encuentran en un restaurante en Buenos Aires. Olinda es una inmigrante italiana que llegó a Argentina después de la segunda guerra mundial, buscando un amor que nunca encontró. Con el tiempo, compró un restaurante. Peter, es un joven de solo 24 años que viaja buscando un amor perdido en su adolescencia. Ambos se conocen en el restaurante y, poco a poco, este mágico encuentro será para Peter una guía que le ayudará a encontrarse a sí mismo y, a la vez, devolverá a Olinda la posibilidad olvidada de elegir en la vida. El encuentro será el camino hacia un profundo cambio.

Eduardo Pavlovsky

Noemi Frenkel

Potestad

Un film de
Luis C. D'Angiolillo

VHS

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
ARGENTINO

POTESTAD

Dirección: Luis César D'Angiolillo.

Dirección de arte: Julián D'Angiolillo.

Guión: Ariel Roli Sienra y Luis César D'Angiolillo (según la obra teatral de Eduardo Pavlovsky).

Año: 2001.

Producción: Jorge Rocca.

Financiamiento: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Origen: Argentina.

Montaje: Guillermo Grillo y Luis César D'Angiolillo.

Fotografía: María Inés Teyssié.

Música: Eduardo Rudnitzky.

Testimonios/Intérpretes: Eduardo Pavlovsky, Luis Machín, Alejo García Pintos, Martín Adjemián, Susy Evans, Lorenzo Quinteros, Eduardo Martínez, Miguel Dedovich, Noemí Frenkel, Denisse Dumas, Alberto Segado, Martín Pavlovsky, María Victoria Biscay.

Duración: 98 minutos.

Sinopsis

La película trata de un médico de 60 años que intenta reconstruir un hecho traumático que cambió su vida y lo mantiene entre la realidad y lo imaginario. La pérdida de su pequeña hija de 10 años, a quien amaba por sobre todas las cosas, lo atormenta de tal manera que el límite de lo irracional es ya imposible de ver con claridad. Los sucesos que lo confunden, suceden mientras hace un viaje en el subterráneo.

lita stantic & nylon
c i n e



tan

→ de repente



una película de **diego lerman**

carla
crespo

veronica
hassan

tatiana
saphir

marcos ferrante - maria merlino - beatriz thibaudin

TAN DE REPENTE

Dirección: Diego Lerman.

Guión: Diego Lerman y María Meira (inspirado en la novela "La prueba", de César Aira).

Año: 2002.

Producción: Lita Stantic Producciones y Diego Lerman.

Origen: Argentina.

Montaje: Benjamín Avila, Alberto Ponce y Roli Rauwolf.

Fotografía: Luciano Zito, Diego del Piano, Mauro Doporto y Luciana Kohn.

Música: Juan Ignacio Bouscayrol.

Sonido: Leandro de Loredó y Julián Caparrós.

Vestuario: Constanza Pierpaoli.

Testimonios/Intérpretes: Tatiana Saphir, Carlos Crespo, Verónica Asan, Beatriz Thibaudin, María Merlino, Marcos Ferrante, Ana María Martínez, Susana Pampin, Luis Herrera.

Duración: 90 minutos (ByN).

Sinopsis

Marcia es una chica joven, gorda, que lleva una vida rutinaria y gris en la ciudad de Buenos Aires. Mao y Lenin son una pareja de chicas Punk, que tropiezan con Marcia y por algún motivo inexplicable se empeñan en demostrarle su amor. Mao se declara caprichosamente enamorada de ella y para que no le queden dudas al respecto le ofrece una prueba de amor. "Porque el amor que no tiene explicaciones tiene pruebas, y las pruebas valen tanto como el amor" le dirá Mao. A partir de allí, las tres (intrépidas unas, aturdida la otra) comienzan un viaje que parte desde Buenos Aires, con un destino y un regreso inciertos, que van postergándose de manera azarosa. Este viaje que emprenden resulta cada vez más asombroso, con múltiples cambios de paisajes, cadencias, fantasías y mucho humor. Un recorrido en busca de un lugar imposibles, perpetuo a la vez, un lugar que todo el tiempo van dejando atrás.

El cine se había venido abajo de aplausos y vitores... con motivo
del estreno europeo de la película argentina *Bar el Chino...*

Begoña del Teso. *El Diario Vasco* (Festival de San Sebastián)

SELECCIONADA
POR EL FESTIVAL DE
CINE LATINOAMERICANO DE
TRIESTE
GANADORA MEJOR PELICULA
EUROPEA POR EL PREMIO

SELECCIONADA POR
FESTIVAL DE
SAN SEBASTIAN
HORIZONTES LATIJS

SELECCIONADA POR EL
FESTIVAL DE CINE LATINO
TOULOUSE

SELECCIÓN OFICIAL FESTIVAL
INTERNACIONAL DE
AMIENS

SELECCIÓN OFICIAL
FESTIVAL DE CINE LATINO
MIAMI



BOY Olini
(El faro)

JIMENA LA TORRE
(Un argentino en N.Y)

BAR "El Chino"

es hora de retomar los sueños...



con la participación especial de JOSE SACRISTAN

DVD

BAR EL CHINO

Dirección: Daniel Burak.

Dirección de arte: Paula Taratuto.

Guión: Daniel Burak, Mario Lion y Beatriz Pustilnik.

Año: 2003.

Producción: Mario Lion, Daniel Burak, Alejandro Gruz y Héctor Calós.

Financiamiento: Vocación SRL.

Origen: Argentina.

Montaje: Andrés Tambornino.

Fotografía: Sergio Dotta.

Música: Alejandro Ridilenir.

Sonido: Pedro Marra.

Testimonios/Intérpretes: Boy Olmi, Jimena La Torre, José Sacristán, Juan Pablo Baillinou, Ernesto Larrese, Lucas Santa Ana, Pasta Dioguardi.

Duración: 100 minutos.

Sinopsis

El Bar El Chino es un boliche de paredes desconchadas en donde se conserva la esencia del tango. Los personajes que lo frecuentan son todos veteranos legendarios, en especial su creador, "El Chino" Garcés. Es el cumpleaños de Jorge, un cineasta, y sus amigos lo llevan a celebrarlo al bar. Allí durante meses había filmado imágenes con la idea realizar un documental. Se había hecho amigo del dueño y de su gente, y cuando El Chino murió, entristecido, había interrumpido el rodaje. Ahora Jorge filma la construcción de una autopista para una empresa española. Tras su separación, su exmujer y su hijo se quedaron en Madrid. Mientras esa noche festeja en el boliche, ve a Martina, que está tomando imágenes para la televisión. Martina se entera de que Jorge tiene material filmado antes de la muerte de El Chino y quiere conocerlo. Después de verse varias veces, le propone realizar juntos una película. La situación en el país comienza a ser caótica: es la época del "corralito", y los bancos se quedan con el dinero de la gente.

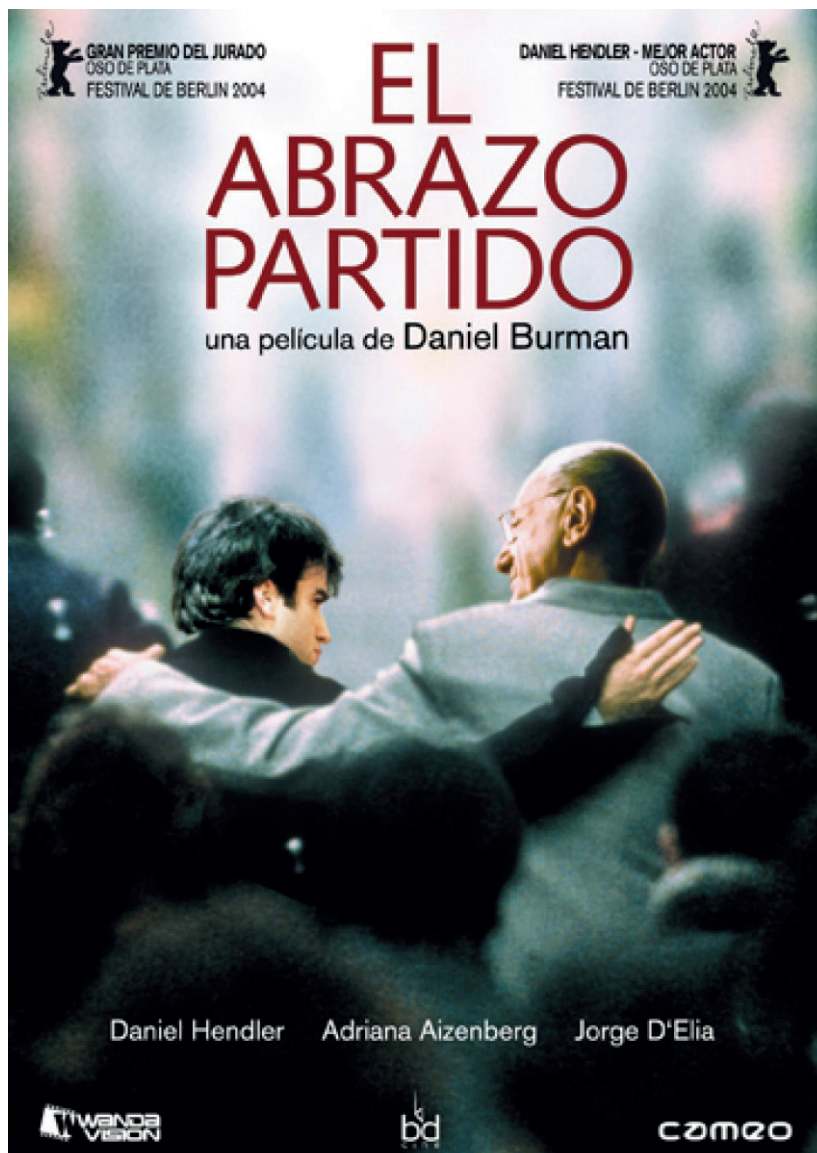


GRAN PREMIO DEL JURADO
OSO DE PLATA
FESTIVAL DE BERLIN 2004

EL ABRAZO PARTIDO

una película de Daniel Burman

DANIEL HENDLER - MEJOR ACTOR
OSO DE PLATA
FESTIVAL DE BERLIN 2004



Daniel Hendler Adriana Aizenberg Jorge D'Elia

WANDA
VISION

bd

cameo

EL ABRAZO PARTIDO

Dirección: Daniel Burman.

Dirección de arte: María Eugenia Sueiro.

Guión: Daniel Burman y Marcelo Birmajer.

Año: 2003.

Producción: Diego Dubcovsky. Bd Cine / Wanda Vision / Paradies Films / Storie.

Origen: Argentina. Coproducción Argentina-España-Francia-Italia.

Montaje: Alejandro Brodersohn.

Fotografía: Ramiro Civita

Música: César Lerner.

Sonido: Martín Grignaschi.

Testimonios/Intérpretes: Daniel Hendler, Adriana Aizemberg, Sergio Boris, Jorge D'Elia, Rosita Londner, Melina Petriella, Diego Korol, Silvina Bosco.

Duración: 100 min.

Sinopsis

Narra la historia de un "adolescente tardío" que busca un pasaporte para huir de Argentina pero al que el regreso de su padre, que abandonó a la familia por un ideal, le trastoca los planes. Pese a ello, y gracias a este reencuentro, el hijo buscará a través de su padre su propia identidad.

VALERIA BERTUCCELLI

INGRID RUBIO

Dirigida por Julia Solomonoff

hermanas

ADRIÁN NAVARRO NICOLÁS PAULS MILTON DE LA CANAL HORACIO PEÑA MÓNICA GALÁN
y la participación de EUSEBIO PONCELA

CORNASOL FILMS

STAGEFILM

INTAGNIB

VIDEOFILMES

COMO

HERMANAS

Dirección: Julia Solomonoff.

Dirección de arte: Marina Di Paola.

Guión: Julia Solomonoff.

Año: 2004.

Producción: Ariel Saúl, Vanessa Ragone, Sarah Green

Origen: Argentina-España- Brasil.

Fotografía: Ramiro Civita.

Música: Lucio Godoy.

Sonido: Gaspar Scheuer.

Montaje: Rosario Suárez.

Testimonios/Intérpretes: Ingrid Rubio, Valeria Bertuccelli, Nicolás Pauls, Adrán Navarro, Milton De la Canal, Horacio Peña, Mónica Galán, Eusebio Poncela.

Sinopsis

En 1984 dos hermanas, Elena y Natalia, se reencuentran en Texas, donde la primera se ha establecido con su marido y su hijo para probar suerte. Natalia, en cambio, viene de un largo exilio español y vacila en volver a la Argentina, donde todavía vive su madre y ahora hay democracia, pero también fantasmas.

WANDA VISIÓN PRESENTA



FESTIVAL DE CANNES 2007
SEMANA DE LA CRÍTICA
PREMIO MEJOR PELÍCULA



SEMINCI - VALLADOLID 2007
SECCIÓN OFICIAL A COMPETICIÓN

RICARDO DARÍN VALERIA BERTUCELLI GERMÁN PALACIOS

*El sexo nos hace hombres o mujeres...
o las dos cosas.*

XXY

ESCRITA Y DIRIGIDA POR LUCIA PUENZO

CAROLINA PELERITTI MARTIN PIROYANSKY INÉS EFRON

GALEANO ANGELIELLO CESAR TRONCOSO JEAN PIERRE BENOISTE ALIN SALES LUCIANO NOBLE LUCAS EGARIN
LUCIA PUENZO SERGIO BUZZO PRODUCIDA NATASHA BRAUER ASISTENTE ROBERTO SAMUELLE CAMILA NICOLAS PUENZO
ASISTENTE DE DIRECCIÓN BRUNO ROBERTI MONICA ALEX ZITO Y HUGO PRINERO SONIA FERNANDO SOLDEVILA ALICIA ORRAL ANTONIO GOLDSTEIN & DANIEL TARRAS
VESTUARIO MARCEL MORALES & LUISIANA TRONCOSO PRODUCTORA BEATRIZ SARA WOLTONCZ REPARTO RICARDO PALANI GUSTAVO GUZMAN GUSTAVO GUZMAN
COORDINACIÓN DE PRODUCCIÓN FERNANDA PERALTA ASISTENTE DE PRODUCCIÓN DEBORAH KAGANOVICHUS PRODUCTORES LUCAS PUENZO FERNANDO SIBANNI & MIGUEL MORALES
PRODUCTOR EJECUTIVO FABRIENNE VONDER PRODUCTIONS LUCIA PUENZO Y JOSE MARIA MORALES DIRECCIÓN LUCIA PUENZO

comao e ffo CCA Wanda Visión SEMINCI MARSAN VODKOV

WWW.WANDA.ES

XXY

Dirección: Lucía Puenzo.

Guión: Lucía Puenzo (basado en un cuento de Sergio Bizzio).

Año: 2007.

Producción: Luis Puenzo y Miguel Morales.

Financiamiento: Wanda Visión S.A., Pyramide Films, Historias Cinematográficas Cinemania, Cinéfondation, Fonds Sud.

Origen: Coproducción Argentina-Francia-España.

Montaje: Alex Zito y Hugo Primero.

Fotografía: Natasha Braier.

Música: Andrés Goldstein y Daniel Tarrab.

Sonido: Fernando Soldevila.

Testimonios/Intérpretes: Inés Efron, Ricardo Darín, Valeria Bertuccelli, Martín Piroysky, Germán Palacios, Carolina Peleritti.

Duración: 86 minutos.

Sinopsis

Alex es una adolescente de quince años que nació con lo que los médicos llaman ambigüedad genital. Poco tiempo después de su nacimiento sus padres decidieron instalarse en una cabaña aislada en las afueras de Piriápolis. La historia comienza con la llegada de una pareja de amigos que vienen desde Buenos Aires con su hijo adolescente Álvaro. El padre de Álvaro es un cirujano plástico que aceptó la invitación por su interés médico en la hija de sus amigos. La inevitable atracción entre sus hijos hace que todos se enfrenten a lo que más temían. En el pueblo, Alex es observada como si fuera un fenómeno. La fascinación que produce puede ser peligrosa.



ROMPECABEZAS

Dirección: Natalia Smirnoff.

Guión: Natalia Smirnoff.

Año: 2009.

Producción: Gabriel Pastore, Caroline Dhainaut, Luis Sartor, Natalia Smirnoff. Coproducción Argentina-Francia.

Financiamiento: Carrousel Films / Vista Sur Films / Fonds Sud Cinéma / Zarlek Producciones / Las Niñas Pictures / Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Origen: Coproducción Argentina-Francia.

Montaje: Natacha Valerga.

Fotografía: Bárbara Álvarez, María Eugenia Sueiro.

Música: Alejandro Franov.

Sonido: Fernando Soldevila.

Testimonios/Intérpretes: María Onetto, Arturo Goetz, Gabriel Goity, Mirta Worns, Jimena Ruiz-Echazú, Felipe Villanueva, Denise Groesman; Henny Trayles, Julián Dogger, Nora Zinski, Marcela Guerty, Leticia Gaspari, Pacho Guerty, Néstor Caniglia.

Duración: 87 minutos.

Sinopsis

María del Carmen, un ama de casa de 50 años que vive en Turdera, un suburbio bonaerense, descubre que tiene un don: armar rompecabezas. Ya metida de lleno en esta actividad, conoce a Roberto, un millonario de 60 años que aspira a participar en el torneo mundial de rompecabezas de Alemania. Juntos logran formar una pareja imbatible en este juego.



10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

INFANCIA CLANDESTINA

Dirección: Benjamín Ávila.

Dirección de arte: Yamila Fontán.

Guión: Benjamín Ávila y Marcelo Müller.

Año: 2011.

Producción: Luis Puenzo, Tània Balló.

Financiamiento: Historias Cinematográficas, Habitación 1520 producciones, Antártida SL, Academia de Filmes.

Música: Pedro Oneto, Marta Roca Alonso.

Origen: Argentina, Brasil, España.

Montaje: Gustavo Giani.

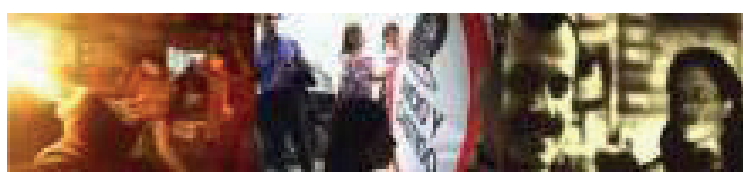
Fotografía: Iván Gierasinchuk.

Testimonios/Intérpretes: Ernesto Alterio, Natalia Oreiro, César Troncoso, Teo Gutiérrez Romero, Cristina Banegas, Violeta Palukas.

Duración: 109 minutos.

Sinopsis

Infancia Clandestina es la historia de Juan, un niño de 12 años, y su familia. Es una historia de militancias, de clandestinidad y de amores. Donde los deseos se pueden convertir en realidad y también pueden desaparecer. Donde se puede ser feliz y también desdichado. Juan está clandestino, tiene otro nombre al igual que toda su familia: Su mamá Charo, su papá Daniel y su adorado Tío Beto. Juan se llama Ernesto. En el barrio y en la escuela lo conocen así. Pero en su casa es simplemente Juan. Estos dos mundos, Juan y Ernesto, conviven, colisionan y se retro-alimentan hasta un punto en que Juan no podrá sostenerlo más y querrá comenzar su propia clandestinidad con su gran amor que es María, una niña que conoce en la escuela.



HIJOS.

EL ALMA EN DOS



una película de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes

(MENCIÓN ESP. del JURADO
FESTIVAL DE LA HABANA)

(FESTIVAL DEI POPOLI)

(INTERNATIONAL DOCUMENTARY
FILM FESTIVAL AMSTERDAM)

(FIPA - BARRIEZ)

(GÖTEBORG FILM FESTIVAL)

(FESTIVAL DE MALAGA)

(VISIONS DU REEL)

Con el apoyo de CENTRO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFÍA / JAM VILMAAN FUND / INCAA



ESTRENO JUEVES 18 DE AGOSTO - SOLO EN CINES

H.I.J.O.S., EL ALMA EN DOS

Dirección: Carmen Guarini y Marcelo Céspedes.

Guión: Carmen Guarini.

Año: 2002.

Producción: Marcelo Céspedes y Carmen Guarini.

Financiamiento: Centre National de la Cinematographie, Jan Vrijman Fund, INCAA, Cine Ojo, Primer Plano.

Origen: Argentina.

Montaje: Alejandra Almirón y Carmen Guarini.

Fotografía: Carmen Guarini y Segundo Cerato.

Sonido: Alejandro Alonso, Cote Álvarez y Luciano Bertone.

Testimonios/Intérpretes: Lucila Quieto, Verónica, Silvina.

Duración: 80 minutos.

Sinopsis

El tema de la identidad es para los H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) origen y motor de la acción. El film atraviesa las búsquedas de sus identidades encarnadas en protagonistas individuales pero inscriptos en búsqueda colectiva. Estas historias nos permiten indagar en nuestro pasado reciente pero también en nuestro presente. H.I.J.O.S. desde la Red Nacional e Internacional que han conformado, acciona por la construcción de una sociedad en donde la justicia y la verdad no sean sólo conceptos sino una práctica y un derecho cotidianos.

<http://www.cineoj.com.ar/producto/h-i-j-o-s-el-alma-en-dos-carmen-guarini-marcelo-cespedes/>



Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)
Someone called Ragone (deconstructing dad)

un documental de / a documentary by Vanessa Ragone



UN TAL RAGONE (DECONSTRUYENDO A PA)

Dirección: Vanessa Ragone

Guión: Vanessa Ragone

Año: 2002.

Producción: Florencia Enghel.

Financiamiento: Beca Nacional del Fondo Nacional de las Artes. Cruz del Sur Zona Audiovisual.

Origen: Argentina.

Montaje: Vanessa Ragone, María Austrauskas.

Cámara: Diego Olmos, Mariana Bruno.

Sonido: Alejandro Seba.

Testimonios/Intérpretes: Vanessa Ragone, Atilio Pravisani, Beto Pecorari, Cocho Paolantonio, Ciri Rodríguez, Danilo Birri, Diana Bilmezis, Eduardo Burba, Eduardo Soloa, Fernando Birri, Georgina Ragone, Jorge Reynoso Aldao, Juan Carlos Bettanin, Lalo Salva, Marcos López, Mercedes Pardo, Mirta Cettour, Mónica D'Uva, Rael Lehmann, Roberto Schneider.

Duración: 50 minutos.

Sinopsis

Padre e hija. Fragmentos, contradicciones, revelaciones. Memoria e imaginación se entremezclan: lo personal es político. Vanessa Ragone deconstruye en este documental la figura de Carlos Ragone, *dandy* provinciano, reportero gráfico, hinchado de fútbol del club Colón, a partir de los recuerdos de quienes lo conocieron y de un sinnúmero de sus fotos, que desnudan -anudan- treinta años de su vida familiar y del devenir cultural y político de Argentina.

LOS RUBIOS

Dirección: Albertina Carri.

Guión: Albertina Carri.

Año: 2003.

Producción: Pablo Wisznia, Marcelo Céspedes, Barry Ellsworth, Paola Pelzmajer.

Financiamiento: INCAA, Fondo Nacional de las Artes, Universidad del Cine.

Origen: Argentina-EE.UU.

Montaje: Alejandra Almirón, Catalina Fernández, Carmen Torres.

Fotografía: Catalina Fernández.

Sonido: Jérica Suárez.

Música: Gonzalo Córdoba.

Testimonios/Intérpretes: Analía Couceyro, Albertina Carri, Santiago Giralt, Marcelo Zanelli, Jérica Suárez, Alcira Argumedo, María Elena Caruso, Lila Pastoriza, Ricardo Carri, Jorge Carpio, Amalia Caruso.

Duración: 89 minutos.

Sinopsis

Los rubios trata sobre las memorias de la directora respecto de sus padres que luego de vivir en la clandestinidad durante la dictadura militar iniciada en Argentina en 1976 fueron secuestrados y permanecen desaparecidos. La directora se vale de fragmentos, fantasías, relatos, fotos y hasta muñecos Playmobil en un relato que enfoca al pasado y se proyecta en el presente. Un equipo de filmación que por momentos aparece en cámara y una actriz completan la construcción del universo fracturado en que la protagonista descubre una y otra vez lo imposible de la memoria.

Cine Ojo *presenta*

ada

Falcón:

YO NO SÉ QUÉ ME HAN HECHO TUS OJOS

una película de

Enzo **MUÑOZ / Diego WOLF**

**GANADORA PREMIO CONJUNTO DE PLATA
AL MEJOR DOCUMENTAL**

realizada por la Asociación de Cronistas
Cinematográficos de la Argentina

MEJOR PELÍCULA LATINOAMERICANA

otorgado por FIPRESCI (FEDERACION INTERNACIONAL
DE LA PRENSA CINEMATOGRAFICA)

**TERCER PREMIO CONJUNTO DOCUMENTAL
FESTIVAL DE LA HABANA "CUBA"**

MEJOR PELÍCULA ARGENTINA

2º Premio otorgado por FIPRESCI



WWW.PELISARGENTINAS.COM

YO NO SÉ QUÉ ME HAN HECHO TUS OJOS

Dirección: Lorena Muñoz y Sergio Wolf.

Guión: Lorena Muñoz y Sergio Wolf.

Año: 2003.

Producción: Diego Martorell, Ramiro Sánchez, Cine Ojo, Marcelo Céspedes y Carmen Guarini).

Financiamiento: Cine Ojo, INCAA.

Origen: Argentina.

Montaje: Alejandra Almirón.

Fotografía: Segundo Cerrato, Federico Ransemberg, Maecelo Lavintman.

Sonido: Alejandro Alonso, Cote Álvarez, Gaspar Scheuer, Diego Bernaud.

Testimonios/Intérpretes: Aníbal Ford, Rolando Goyaud, José Martínez Suárez, Oscar Del Priore, Estela Dos Santos, Oscar Bassi, Bruno Crespi, Luis Tarantino, Noemí Morelli, Sor Silvia, Sor Irene, Ada Falcón.

Duración: 64 minutos.

Sinopsis

Documental sobre la enigmática vida de la cantonista Ada Falcón, una de las grandes leyendas de la historia del tango. Se retira muy prematuramente, en 1942, convirtiéndose en monja franciscana y haciendo el juramento de no volver a dar entrevistas, ni dejarse fotografiar ni volver a cantar. Hasta hoy, cuando rompe su silencio, se deja ver y cuenta su historia después de setenta años. El film narra la historia de la estrella a través de fragmentos de diversos filmes argentinos de los años '30, incluido el único en el que participó Ada Falcón y cuyo argumento se asemeja a la vida real de la cantante.



INUNDACIONES

Dirección y guión: Santa Fe Documenta (Colectivo de video).

Año: 2003.

Producción: Santa Fe Documenta (Colectivo de video): Matecosido Producciones, Fabio González, Diego Chino Lenarduzzi, Marcelo Allende, Pablo Testoni, Mariana Rabaini, Ariel Gaspoz, Marcos Barberis, Sergio Caminos, Edgardo Gómez; Taller de Video El Pibe, Raquel Blackie, Claudia Ruiz, Isabel Marcón; Canoa, Pablo Cruz, Victoria Rey; Fundación Proteger, Priscila Sandoval, Gertrudis Bassi, Vilma Honnorat, Mónica Bournissent, María Langhi; Colaboraciones, Alejandro Carreras, Leandro Fridman, Hipólito Ruiz, Jorge Toum, Maricel Cherry, Teresita Cherry, Pablo Cuello, Carlos Gobet y Nicolás Sarudiansky.

Origen: Argentina.

Montaje y fotografía: Santa Fe Documenta (Colectivo de video).

Testimonios/Intérpretes: Roberto “Cacho” Cenna, Susana (Barrio Roma), Natalia (Jardín N°188), Diego (maestro, Escuela N°1234), Susana (Barrio Pompeya), Fabiola (maestra Escuela N°1130), Soledad (Barrio San Lorenzo), Doctor Asencio, Juan (Barrio Parque Juan de Garay), Ana (directora

Escuela Zaspe), Vanesa (Barrio El Arenal), Javier (Barrio Roma), Rene (Barrio Barranquitas), Ramona (Barrio San Lorenzo), Fabio (Barrio Santa Rosa de Lima), Mari (Barrio Santa Rosa de Lima), Mario (Barrio Santa Rosa de Lima), Héctor (Barrio Barranquitas).

Duración: 42/57 minutos.

Sinopsis

El documental registra y narra los acontecimientos en torno a la inundación de abril de 2003 en la ciudad de Santa Fe a causa del desborde del río Salado, por la que se vio afectada un tercio de la población (alrededor de 130.000 personas). El documental cuenta con testimonios, entrevistas, imágenes con sonido ambiente, fotos, audio y dibujos infantiles. Para su realización se unieron las imágenes y registros de distintos grupos de videastas y realizadores independientes, para preparar los tiempos de un guión común sobre la memoria del agua, las huellas en los habitantes y las responsabilidades institucionales.



NIETOS (IDENTIDAD Y MEMORIA)

Dirección: Benjamín Ávila.

Guión: Lorena Muñoz, Benjamín Ávila.

Año: 2004.

Producción: Daniel Cabezas, Gastón Portal.

Financiamiento: INCAA, Abuelas de Plaza de Mayo, Sudamérica Cine.

Origen: Argentina.

Montaje: Benjamín Ávila, Vanina Cantó.

Fotografía: Amanda Calvo, Mailín Milanes, Emiliano López.

Música: Roly Rauwolf, Carlos Saracini.

Sonido: Sergio Falcón.

Testimonios/Intérpretes: María Luisa Bertrams de Barahona, Victoria Torres, Juan Pablo Moyano, Natividad González de Moyano, Martina Ruiz de Schand, Sofía Egaña, Marco Somigliana, Gabriel Cevasco, Rosa Roisinblit, Estela de Carloto, Caludio Goncalves, Gastón Goncalves, Horacio Pietragalia Corti.

Duración: 75 minutos.

Sinopsis

Documental sobre los niños robados durante la dictadura argentina que recoge testimonios de secuestrados entre 1976 y 1983. Durante estos años, miles de personas fueron secuestradas y asesinadas con total impunidad. En muchos casos, el estado se apropió de los hijos recién nacidos de mujeres embarazadas en el momento de su secuestro. La desaparición de 500 niños es uno de los más sombríos legados de este período. Sin embargo, la incansable labor de las Abuelas de la Plaza de Mayo hizo posible que un centenar de estos niños fueran devueltos a sus familias.



EL DÍA QUE BOMBARDEARON BUENOS AIRES

Dirección, guión y producción: Marcelo Goyeneche

Año: 2004.

Postproducción: Gonzalo Pisoni. SPR Producciones.

Cámara: Christian Coulon, Betiana Taboada.

Origen: Argentina.

Montaje/ edición: Marcelo Goyeneche.

Fotografía: Betiana Taboada.

Testimonios/Intérpretes: Osvaldo Vanzini, Gonzalo Cháves, Adolfo Quesada Lorenzo, Juan Carlos Escola, José Laurentino García, Andrés López, Guillermo Saccomanno, Enrique Arrosagaray, Liliana Bacalja, Daniela Marino.

Duración: 60 minutos.

Sinopsis

La película intenta rescatar el testimonio de varios de los protagonistas de aquel día que junto con las entrevistas a historiadores, escritores e investigadores logran un análisis y varias reflexiones sobre uno de los hechos más trascendentes en la historia Argentina y a la vez uno de los más olvidados. Como alguna vez se dijo: “nuestro propio Guernica”, el bombardeo del 16 de junio tiene muchas

similitudes con la destrucción de la capital de Vizcaya, en la región vasca de España. En los dos casos se trata de un conflicto político interno de un país. Los bombardeos se realizaron sobre la población civil. No existía una guerra declarada entre las partes. Algo que los diferencia y que lo hace más patético de nuestro lado es que Guernica fue bombardeada por la Luftwaffe, la fuerza aérea alemana, mientras que Buenos Aires fue bombardeada por aviones argentinos. Luego del ataque a Guernica la comunidad internacional califica a esta agresión como un crimen de guerra. Pablo Picasso se inspiró en este brutal hecho para pintar sobre la tela una de las obras maestras de la pintura contemporánea. El Guernica es además el testimonio del triunfo de la memoria sobre el olvido. ¿Por qué el bombardeo a Buenos Aires es un hecho olvidado? ¿Por qué se llevó a cabo semejante masacre? ¿Por qué las víctimas nunca fueron recordadas? ¿Es el bombardeo del 16 de junio el prolegómeno de la violencia que vivirá el país años después? Todas estas preguntas y más trata el documental de develarlas en la voz de algunos de sus protagonistas y en la reflexión de algunas personas del ámbito cultural periodístico y político del país.

(FESTIVAL DE CANNES) (FESTIVAL DE CANNES) (FESTIVAL DE CANNES) (FESTIVAL DE CANNES)
 (FESTIVAL DE CANNES) (FESTIVAL DE CANNES) (FESTIVAL DE CANNES) (FESTIVAL DE CANNES)

LA FOGA QUE FUE MASACRE

TRELEW



Un film de Mariana Airaldi

La película es la adaptación del libro "La Fuga de Trelew" de Mariana Airaldi, autora de la novela "La Fuga de Trelew". El libro fue publicado en 2011 y se convirtió en un éxito de ventas. La película fue estrenada en el Festival de Cine de Buenos Aires en 2012 y recibió una nominación al premio a la mejor película en el Festival de Cine de Buenos Aires. La película fue estrenada en Argentina el 12 de octubre de 2012.



TRELEW*

Dirección y guión: Mariana Arruti.

Año: 2004.

Producción: María Pilotti.

Financiamiento: Fundación Alumbrar, INCAA.

Origen: Argentina.

Montaje: Miguel Schverdfinger y Mariana Arruti.

Fotografía: Javier Miqueles.

Investigación periodística: J. Magallanes.

Investigación testimonial: M. Arruti, M. Pilotti, J. Magallanes

Música original: Bernardo Baraj.

Sonido: Marcelo Baraj, Martín Montrassi.

Testimonios/Intérpretes: Rodolfo Mattarollo, Eduardo Luis Duhalde, Santiago Chice López, Encarnación de Muhall, Soledad Cappello, Hortensia Urrutia, Alicia Sanguinetti, Celedonio Carrizo, Silvia Hodges, Fernando Vaca Narvaja, Enrique Gorriarán Merlo, Blas Ginés García, Rubén Arregui, Daniel Carreras, Atilio Viglione, Miguel Marileo.

Duración: 98 minutos.

Sinopsis

La historia tiene lugar en 1972, durante el gobierno de facto del General Lanusse, que estaba en la mira terrorista. En esa época de muertes violentas y tensiones cotidianas, un grupo de guerrilleros es detenido y trasladado a aquella cárcel, considerada de máxima seguridad y con casi nulas posibilidades de escape. Sin embargo, varios de aquellos detenidos lograron su propósito de libertad y se refugiaron en Chile, en tanto que diecinueve presos fueron nuevamente arrestados y muertos una semana después en las puertas de sus celdas en una base de la Marina ubicada en Trelew.

* En ocasiones, también se la menciona como *Trelew, la fuga que fue masacre*.

M

791 CINE PRESENTA **M** UNA PELÍCULA DE Nicolás Prividera
EDICIÓN: Malu Herdt CÁMARA: Carla Stella, Josefina
Semilla, Nicolás Prividera SONIDO: Demian Lorenzatti
POSTPRODUCCIÓN DE SONIDO: Ruben Piputto ASISTENCIA:
Nahuel Machesich, Carolina Urbieto PRODUCCIÓN: Pablo
Ratto - Nicolás Prividera PRODUCCIÓN EJECUTIVA: Vanesa
Ragone, Pablo Ratto DIRECCIÓN Y GUION: Nicolás Prividera

PREMIO MEJOR PELÍCULA

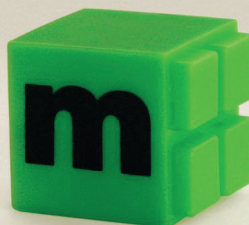
PREMIO DE LA CRÍTICA

22^{da} FESTIVAL INTERNACIONAL DE
CINE DE MAR DEL PLATA
Selección oficial
Competencia Latinoamericana

“Una película hecha con sesos y huevos”

Tomás Abraham

UN FILM DE NICOLÁS PRIVIDERA



791cine

www.791cine.com

Con el apoyo del
INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y AUDIOVISUAL

trivial

ZONA AUDIOVISUAL

CA
cine argentino

Argentina

M

Dirección: Nicolás Prividera.

Guión: Nicolás Prividera.

Año: 2007.

Producción: Nicolás Prividera, Pablo Ratto, Vanessa Ragone, Trivial Media.

Origen: Argentina.

Montaje: Malu Herdt.

Fotografía: Carla Stella, Josefina Semilla, Nicolás Prividera.

Sonido: Demián Lorenzatti.

Testimonios/Intérpretes: Graciela Prividera, Guido Prividera, Nicolás Prividera, Olga Botto, Isabel Gómez, Antonia Scuteri, María Inés Quiroga, Delia Suárez, Graciela Suárez, Ana Zimmerman, Jorge Morello, Agustín Moglie, Rodolfo Burkart, Verónica Noé, Haydee López, Silvia Tolchinsky.

Duración: 140 minutos.

Sinopsis

Cerca de cumplir los 36 años, la misma edad que tenía su madre cuando fue secuestrada por la última dictadura militar, Nicolás Prividera inicia una investigación para descubrir lo sucedido con su madre, Marta Sierra. Al no encontrar mayores datos sobre su destino ulterior, empieza a indagar en su pasado militante para develar el porque de su desaparición.

"rigurosa,
contundente,
demoledora"
Diego Batlle,
otroscines



Trivial presenta

UNA PELÍCULA DE NICOLÁS PRIVIDERA

TIERRA DE LOS PADRES

FATHERLAND

Guion y dirección NICOLÁS PRIVIDERA | Producción ejecutiva PABLO RATTO | Coordinación de producción y Asistencia de Dirección EVANGELINA LOGUERCIO
Fotografía ADA FRONTINI | Edición AMALIA HERDT | Sonido HORACIO ALMADA | Producida por PABLO RATTO y TRIVIAL MEDIA con el apoyo del INCAA

www.tierradelospadres.com.ar



TIERRA DE LOS PADRES

Dirección: Nicolás Prividera.

Guión: Nicolás Prividera.

Año: 2011.

Producción: Pablo Ratto, Evangelina Loguercio.

Financiamiento: distribuidora independiente.

Origen: Argentina.

Montaje: Amalia Herdt

Fotografía: Ada Frontini.

Sonido: Horacio Almada.

Testimonios/Intérpretes: Nicolás Prividera, Maricel Álvarez, Martín Kohan, Mariana Enríquez, José Campusano, Lucía Cedrón, Susana Pampín, Agustín Mendilaharsu, Alejandro Tantanian, Vera Rentero, Vanessa Ragona, Félix Bruzzzone, Emilio García Wehbi.

Duración: 100 minutos.

Sinopsis

El cementerio de La Recoleta está situado en el corazón de uno de los barrios más elegantes de Buenos Aires, cerca de un centro de diseño, cafés de lujo, parques frondosos y edificios de alta categoría. Pero es también una ciudad-dentro-de-la-ciudad, con su propia geografía interna. Al igual que el cementerio de *Père Lachaise* en Francia, La Recoleta es la tierra de descanso de figuras claves de la historia de su nación: estadistas y poetas, padres fundadores, voces opositoras. Pero en tanto la historia de la Argentina aun parece luchar sin descanso, esta relación recurrente entre necrópolis, ciudad y nación provee un fascinante punto de partida para el ensayo cinematográfico de Nicolás Prividera.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS

- Aguilar, Gonzalo. "Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura desde el presente", en Moore, María José y Ywolkowicz, Paula. (Editoras). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Libraria, Buenos Aires, 2007.
- Alvaro, Daniel y otros. *Jean-Luc Nancy: arte, filosofía política*. Buenos Aires, Prometeo, 2012.
- Altamirano, Carlos. "Lo imaginario como campo del análisis histórico y social", *Revista Punto de Vista*, N°38. Buenos Aires, octubre de 1990, pp. 10-14.
- Álvarez, Camila. "Documentalistas: formas de expresión en los nuevos movimientos sociales", www.cineindependiente.com.ar/dossier o versión preliminar en www.documentalistas.org
- Andermann, Jens. "Milagros del ajuste", en *Pensamiento de los Confines*, N° 23/24, Marzo de 2009, Buenos Aires, FCE, 2009, pp. 111-122.
- Arendt, Hannah. *¿Qué es la política?* Barcelona, Paidós, 2001.
- Amado, Ana. "Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, Núm. 202, Enero-Marzo 2003, pp. 137-153.
- Amado, Ana y Domínguez, Nora (Comp.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Paidós, Buenos Aires, 2004.
- Amado, Ana. "Las políticas del cine político", en *Pensamiento de los Confines*, N° 18, junio de 2006, Buenos Aires, pp. 157-162.
- *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Colihue, Buenos Aires, 2009.

- Ansaldi, Waldo (director). *La Democracia en América Latina, un barco a la deriva*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Aprea, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Universidad Nacional de General Sarmiento - Biblioteca Nacional. Buenos Aires, 2008.
- Aprea, Gustavo. *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Manantial, Buenos Aires, 2015.
- Arendt, Hannah. *La Condición Humana*, Paidós, Barcelona, 1993.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, FCE, 2010.
- Aróstegui, Julio. *La historia vivida, sobre la historia del presente*. Madrid, Alianza, 2004.
- Arruda de Menezes, Paulo Roberto. "Cinema: imagen e interpretacion", en *Tempo Social*, N° 2, Volumen 8, Revista de Sociología de la Universidad de San Pablo, San Pablo, octubre de 1996, pp. 83-104.
- Aumont, Jacques y Marie, Michelle. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, La Marca, 2006.
- AA.VV. Academia Nacional de las Culturas, "¿Por qué recordar?". *Foro Internacional Memoria e Historia*. Granica, Buenos Aires, 2007.
- Babino, Ernesto: "Apuntes para el análisis del Nuevo Cine Argentino", en *La marea, Revista de cultura, arte e ideas*, N°21, 2003/2004, pp. 13-15.
- Badiou, Alain. "Pensar el cine", en Gerardo Yoel (Comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires, 2004.
- *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Manantial, Buenos Aires, 2005.
- Basualdo, Eduardo y Arceo, Enrique. "Los cambios de los sectores dominantes en América Latina bajo el neoliberalismo", en *Neoliberalismo y sectores dominantes. Tendencias globales y experiencias nacionales*. Buenos Aires, CLACSO, 2006.
- Bazzano, Blanca. "Imágenes y mandatos en tres cuentos de Borges desde una perspectiva psicoanalítica", en Steimberg de Kaplan, Olga (Comp.). *El mundo de la imagen en la cultural actual*. Departamento de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Programa CIUNT PICT 0367 "Transformaciones del mundo contemporáneo". Serie 2. Facultad de Filosofía y Letras, UNT. Tucumán, 1999, pp. 129-145.
- Bazin, André. *Qué es el cine*. Madrid, Ediciones Rialp, 1966.
- Beceyro, Raúl. *Cine y política*. Centro de publicaciones UNL, Santa Fe, 1997.

- Benasayag, Miguel. *Utopía y libertad. Los derechos humanos: ¿Una ideología?* Eudeba, Buenos Aires, 1998.
- Berlin, Isaiah. “¿Existe aún la teoría política?”, en Berlin, Isaiah. *Conceptos y categorías*. Madrid, FCE, 1992.
- Bernini, Emilio. “El documental político argentino. Una lectura”. En Sartora y Rival (Edits.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Librería, Buenos Aires, 2007.
- Bernini, Emilio. “Un estado (contemporáneo) del documental”. *Kilómetro 111*, Buenos Aires, Santiago Arcos, N° 5, noviembre, 2004, pp. 41-57.
- Bertone, Raúl. “Mirada y sentido en el documental social argentino. Lenguaje, memoria y método como ejes de la formación del documentalista”. Rosario, [en línea] url: <http://es.scribd.com/doc/27944119/Mirada-y-sentido-en-el-documental-social-argentino-Lenguaje-memoria-y-metodo-como-ejes-de-la-formacion-del-documentalista> Rosario, 2002.
- Bolcatto, Andrea. “Una mirada sobre las representaciones sociales en el cine documental”, en *Clarooscuro Revista del Centro de Estudios sobre la Diversidad Cultural*. Número especial, Tomo II, UNR, Rosario, diciembre de 2003, pp. 355-371.
- Bolcatto, Andrea. “El cine documental como forma de interrogación de la memoria. Cualidades, aportes y límites”. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004. Dirección estable: <http://www.aacademica.org/000-045/523>
- Bolcatto, Andrea. “Cine y memoria”. En Alfredo Alfonso (Edit.) *Imágenes de la crisis en Argentina*, La Plata. EDULP, 2007, pp. 103-116.
- Bolcatto, Andrea. “Formas de representación de la memoria: la fotografía en el cine documental. Análisis de una producción fílmica local”, diciembre de 2010. Disponible en línea en <http://www.narrativasmemoria.com.ar/>
- Bolcatto, Andrea. “Escenarios de conflictividad histórica: la “masacre de Trelew” desde el cine argentino”, en *Revista Culturas. Debate y perspectivas de un mundo en cambio* N°8, Santa Fe, ediciones UNL, 2017, pp. 13-31.
- Braud, Philippe. *Violencias políticas*. Madrid, Alianza, 2004.
- Breschand, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Paidós, Barcelona, 2004.
- Briceño, León R. (Comp.). *Violencia, Sociedad y Justicia en América Latina*. Clacso, Buenos Aires, 2002.
- Brunet, Graciela. *Paradojas de la modernidad*. Editorial UNL, Santa Fe, 2000.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Prometeo, Buenos Aires, 2006.

- Calveiro, Pilar. "La memoria como futuro", en *El Rodaballo Revista de Política y Cultura* N°13, Buenos Aires, 2001, pp. 2-7.
- Campo, Javier. "...y las relaciones de poder con los sujetos populares ¿Extensión o comunicación?". En *La Cuadrilla, Revista de Cultura y Comunicación*. Publicación Latinoamericana del Movimiento de Documentalistas. Distintos Números. 2005-2006. [Consulta: 13/09/2008].
- Campo, Javier y Dodaro, Christian. (Comp.). *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Ediciones del movimiento, Buenos Aires, 2007.
- Candau, Joel. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- Cappelloni, Jorge Antonio. "Los años noventa en el Nuevo Cine Argentino", en *El ángel exterminador*, revista digital de cine, N° 19, 2012.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra, 1991.
- Carrera Fernández, María Victoria, Lameiras Fernández, María y Rodríguez Castro, Yolanda. "Heteronormatividad, cultura y educación. Un análisis a propósito de XXY". En *InterseXiones* 4, Vigo, 2013, pp. 45-76.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1990.
- Castoriadis, Cornelius. *El avance de la insignificancia*. Buenos Aires, Eudeba, 1997.
- "¿Qué democracia?", en *Figuras de lo pensable*. FCE, 2001.
- Casullo, Nicolás. "El milenario camino de una actualidad en debate" en *Revista Confines* N° 18, Buenos Aires, junio 2006, pp. 29-42.
- Chartier, Roger. *Escribir las Prácticas*. Edit. Manantial, 1981.
- *El mundo de la representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, GEDISA, 1992.
- Cherry, Teresita. *Elementos del lenguaje audiovisual/1*. Copia mimeo, Proyecto de "Cine y construcción de la memoria". UNL, Santa Fe, 2002.
- Choi, Domin. "La ironía política y una imagen de menos. De *La Historia oficial* a *Garage Olimpo*", en *Pensamiento de los Confines*, N° 23/24, Marzo de 2009, Buenos Aires, FCE, 2009, pp. 123-131.
- Ciriza, Alejandra y Rodríguez Agüero, Eva. "Militancia, política y subjetividad. La moral del PRT /ERP", en *Políticas de la Memoria* N° 5, *Anuario de Investigación del CeDInCI*, Buenos Aires, diciembre de 2004-2005, pp. 85-93.
- Comolli, Jean-Louis. *Filmar para ver*. Sigmur/Cátedra La Ferla, UBA, Buenos Aires, 2002.
- Cornú, Laurence. "Responsabilidad, experiencia, confianza". En Frigerio, Graciela (Comp.), *Educación: rasgos filosóficos para una identidad*. Buenos Aires, Santillana, 2002.

- “Transmisión e institución del sujeto”, en Frigerio, Graciela y Diker, Gabriela. (Comp.) *La transmisión en las sociedades, las instituciones y los sujetos. Un concepto de la educación en acción*. Buenos Aires, Novedades Educativas, 2004.
- De Carli, Guillermo. “Desterrados, furtivos, presentes, visibles. Apuntes acerca del documental en Argentina”, *Revista Zigurat*, Año 5, N°5, Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Prometeo Libros. Diciembre de 2004.
- De Certeau, Michel . *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. Universidad Iberoamericana, México, 1996.
- De Ipola, Emilio. Un legado trunco, *Revista Punto de Vista* N° 58, agosto de 1997, Buenos Aires, pp. 24-28.
- De Ipola, Emilio (coord.). *El eterno retorno. Acción y sistema en la teoría social contemporánea*, Buenos Aires, Biblos, 2004.
- de la Puente, Maximiliano y Russo, Pablo (FCS-UBA): “El resurgimiento del cine militante argentino”. En *La Cuadrilla, Revista de Cultura y Comunicación*. Publicación Latinoamericana del Movimiento de Documentalistas. Distintos Números. 2005-2006. [Consulta: 22/04/2007]
- Derrida, Jacques. “El cine y sus fantasmas (Conversación con Jacques Derrida)”. Traducción y prólogo de Antonio Tudela Sancho, en *Desobra. Pensamiento, Arte, Política*, N° 1, Madrid, primavera-verano 2002, pp. 93-106. http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/34315/1/Derrida_Cahiers-du-Cinema.pdf
- De Sousa Santos, Boaventura. *Reinventar la democracia*. Buenos Aires, Ciudad de México, Madrid, Sequitur, 1998.
- Díaz, Diego. “El mapa de la memoria”, *Revista Puentes* N° 7, La Plata, 2002, pp. 34-39.
- Dogan, M. y Pahre, R. *Las nuevas ciencias sociales. La marginalidad creadora*, México, Grijalbo, 1993.
- Dussel, Inés; Finocchio, Silvia y Gojman, Silvia. *Haciendo memoria en el país de nunca más*. Eudeba, Buenos Aires, 2003.
- Dworkin, Ronald (1995). *Los derechos en serio*. Barcelona: Ariel Derecho. Estudios, Revista del Centro de Estudios Avanzados N°16 (2005). “Memorias Colectivas”, Universidad de Córdoba.
- Elías, Norbert. *Sociología Fundamental*. Barcelona, Gedisa, 1999.
- Emiliozzi, Sergio, Pecheny, Mario y Unzué, Martín. *La dinámica de la democracia. Representación, instituciones y ciudadanía en Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2007.
- Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Editorial Ariel, Barcelona, 1995.

- Fleury, Sonia. "Ciudadanías, exclusión y democracia". En *Nueva Sociedad* 193, Caracas, 2004, pp. 62-75.
- Forster, Ricardo. *El litigio por la democracia*. Planeta, Buenos Aires, 2001.
- *La anomalía kirchnerista. La política, el conflicto y la invención democrática*. Planeta, Buenos Aires, 2005.
- Foucault, Michel. "Fobia al Estado", en *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires, Altamira, 1992.
- Franzé, Javier. *¿Qué es la política? Tres respuestas: Aristóteles, Weber, Schmitt*. Madrid, Catarata, 2004.
- *La política: ¿administración o creación?* Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- Freud, Sigmund. "Psicología de las masas y análisis del yo", en *Obras completas*, Tomo 14, Orbis, Buenos Aires, 1993.
- Gallart, María Antonia. "La integración de métodos cuantitativos y cualitativos", en *Métodos cualitativos II. La práctica de la investigación*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1992.
- García López, Rubén. "Jonas Mekas: poética y práctica del cine-diario". En *Escritura e imagen*, Vol. 10, 2014, pp. 199-212
- Gerez Ambertín, Marta. *Las voces del superyó en la clínica psicoanalítica y en el malestar de la cultura*. Letra Viva, Buenos Aires, 2007.
- Getino, Octavio. *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, Ciccus, 2005.
- Gilles Deleuze. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós, Barcelona, 1984.
- *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós, Barcelona, 1986.
- Glasman, Claudio. "El Nombre-del-Padre". En Basch, Carlos y otros. *El padre que no cesa*. Letra Viva, Buenos Aires, 2006.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca/Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2006.
- González, Horacio y Rinesi, Eduardo (Comp.). *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*. Manuel Suárez editor, Buenos Aires, 1993.
- González, Horacio. *Kirchnerismo: una controversia cultural*. Colihue, Buenos Aires, 2011.
- González, Néstor Daniel. "Nuevo escenario documental argentino". En *Tra(p)mas de la comunicación y la culturas*, Año 1, N°6, UNLP, La Plata, octubre de 2002, pp. 31-33.

- González Requena, Jesús (Comp.). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis*. Madrid, Editorial Complutense, 1995.
- Grüner, Eduardo. *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires, Norma, 2001.
- Gubern, Roman. “El cine contemporáneo”, en *Historia del cine*. umen, Barcelona, 2006.
- Guber, Rosana. *El salvaje metropolitano*. Paidós Argentina, 2004.
- Gutiérrez, Eduardo. *Cine y percepción de lo real*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2010.
- Hernández Sampieri, Roberto y otros. *Metodología de la investigación*. McGraw Hill. México, 1998.
- Hassoun, Jacques. *Los contrabandistas de la memoria*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1996.
- Huyssen, Andreas. *En busca del tiempo perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. FCE, Buenos Aires, 2002.
- Jelin, Elizabeth. “Memorias en conflicto”, en *Revista Puentes* N° 1, La Plata, 2000, pp. 6-13.
----- *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, Madrid, 2002.
- Kessler, Gabriel y Di Virgilio, María Mercedes. “La nueva pobreza urbana: dinámica global, regional y argentina en las últimas dos décadas”. *Revista de la CEPAL* 95, Santiago de Chile, agosto de 2008, 2008, pp. 31-50.
- Kessler, Gabriel. “Clairs-obscur de la estructura sociale. Tendences en contepoint dans l’Argentine du XXie siècle”, en *Problèmes d’Amérique Latine*, 82, 2011, pp. 93-108.
- Kohan, Martín. “La apariencia celebrada”, en *Revista Punto de Vista* N° 78, Buenos Aires-Abril de 2004, pp. 24-30.
- Kornblit, Ana Lía (coord.). *Metodologías cualitativas en Ciencias Sociales. Modelos y procedimientos de análisis*. Biblos, Buenos Aires, 2004.
- Kossoy, Boris. *Fotografía e Historia*. Biblioteca de la mirada, Buenos Aires, 2001.
- Kozicki, Enrique. *Hamlet, el padre y la ley*. Editorial Gorla, Buenos Aires, 2004.
- Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona, 2011.
- Kreiger, Clara, “La experiencia del documental subjetivo en Argentina”, en Moore, María José y Wolkowicz, Paula. (eds.). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Librería, Buenos Aires, 2007.
- Lacan, Jacques. *De los nombres del padre*. Paidós, Buenos Aires, 2007.
- Lafer, Celso. *La reconstrucción de los Derechos Humanos. Un diálogo con el pensamiento de Hannah Arendt*. FCE, México, 1994.

- Laín, Carlos. "Experiencia de sentido, sentido de la experiencia". Dossier sobre Jean-Luc Nancy, en <http://www.aulas.ulpgc.es/aleman/documentos/DossierJeanLucNancy.pdf>
- Lechner, Norberto. *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política*. FLACSO, Santiago de Chile, 1988.
- . "¿Por qué la política ya no es lo que fue?" Revista *Leviatán* N° 63, Madrid, 1996, pp. 63-73.
- Lefort, Claude. "Los derechos del hombre y el Estado asistencial". En *Ensayos sobre lo político*. Editorial Universidad de Guadalajara, México, 1991.
- . *Democracia y representación*. Buenos Aires, Prometeo, 2011.
- Lehman, Kathryn. "La crisis argentina y los medios de comunicación", en Viviana Rangel (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Biblos, Buenos Aires, 2007.
- Legendre, Pierre. *El inestimable objeto de la transmisión*. Siglo XXI, México, 1996.
- Lesgart, Cecilia. "Democratización de la democracia: el conflicto y las pasiones". En M. Yannuzzi (Comp.). *Creencias y política. El papel de los elementos no-racionales en las teorías y prácticas políticas*. Rosario, Laborde Editor, 2012.
- López, María Pía. "En el presente". En *Pensamiento de los Confines*, N° 23/24, Buenos Aires, FCE, Marzo de 2009, pp. 81-84.
- Lusnich, Ana Laura, Pablo Piedras (Edits.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires, Nueva Librería, 2011.
- Manin, Bernard. *Los principios del Gobierno Representativo*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Marrone, Irene. y Walker, Mercedes (edits.). *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*. Biblos, Buenos Aires, 2011.
- Martínez Arancón, Ana. "Declaración de los derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789", en *La revolución francesa en sus textos*. Tecnos, Madrid, 1989.
- Mateucci, Nicola. *Organización del poder y libertad. Historia del Constitucionalismo moderno*. Trotta, Madrid, 1998.
- Melucci, Alberto. *Asumir un compromiso: identidad y movilización en los movimientos sociales*. Zona Abierta N° 69, Pablo Iglesias, Madrid, 1994.
- Mercado, Roxana. "Historias de legados familiares, mandatos encubiertos y elecciones negociadas", en Cuadernos de Educación, Año III, N°3, UNC, Córdoba, diciembre de 2004, pp. 175-181.
- Mestman, Mariano. "Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de cine del Tercer Mundo (1973-1974)", en Sel, Susana (Comp.). *Cine y fotografía como intervención política*. Prometeo, Buenos Aires, 2007.

- Molina, Eugenia. "La solución de Sheldon Cooper. The Big Bang Theory. EE.UU. 2007", en *Ética y Cine Journal*, Vol. 2, N°2, 2012, UBA, UNC, UIO, pp. 43-46.
- Molfetta, Andrea. "Peerformando el documental en la Argentina: dinámica de la intersubjetividad en el proceso de conciencia histórica de los films de Caldini, Di Tella y Carri", en Lusnich, Ana Laura, Pablo Piedras (Edits.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2011, pp. 559-573.
- Moore, María José y Wolkowicz, Paula (edits.). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Librería, Buenos Aires, 2007.
- Morello, Ciro. "El sujeto de la imagen", en Revista *Fahrenheit 450*, Año 1, N° 3, Carrera de Sociología/UBA, Buenos Aires, 1987, pp. 40-51.
- Mouffe, Chantal. "La política democrática en la época de la postpolítica". En revista *Debates y Combates*, N°1, Año 1, Noviembre de 2011, Buenos Aires, UNSAM. FCE.
- Moulián, Tomás. "La política y los claroscuros de la democracia en Iberoamérica". *El Debate Político. Revista Iberoamericana de Análisis Político*. Año 1, N° 1, Buenos Aires, 2004.
- Najmanovich, Denise. "Interdisciplina: Riesgos y beneficios del arte dialógico". *Tramas. Revista de la Asociación Uruguaya de Psicoanálisis*, Tomo IV, N°4, 1998, pp. 1-7.
- "Silencios activos, silencios pasivos. Lo que el relato cientificista deja en el limbo", 2000.
- Nancy, Jean Luc. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001.
- *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires, La Cebra, 2007.
- "Tres fragmentos sobre nihilismo y política", en Espósito, Roberto, Galli, Carlo y Vitiello, Vincenzo. *Nihilismo y política*. Buenos Aires, Manantial, 2008.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona, 1997.
- Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- Nino, Carlos. *Ética y derechos humanos. Un ensayo de fundamentación*. Ariel Derecho, Barcelona, 1989.
- O'Donnell, Guillermo. "Ciencias Sociales en América Latina. Mirando hacia el pasado y atisbando el futuro". *El Debate Político. Revista Iberoamericana de Análisis Político*. Año 1, N° 1, Buenos Aires, 2004.
- Offe, Claus y Schmitter, Philippe C. "Las paradojas y dilemas de la democracia liberal". *Revista Internacional de Filosofía Política*, núm. 6, Madrid, 1996.
- Oubiña, David. "Prólogo" y "La breve luz (Igmar Bergman o la desesperada epifanía)" en *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2000.

- Oubiña, David. "Bazin, Deleuze y la crítica cinematográfica en Argentina", en *AdVersuS*, XI, 26, junio 2014, pp. 116-132.
- Palma, Javier. "La ley, los festivales y la crítica. Los orígenes del nuevo cine argentino". Ponencia para las *Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores*, IIGG, Facultad de ciencias Sociales, UBA, 2006.
- Peña, Fernando M. *Cien años de cine argentino*. Biblos, Buenos Aires, 2012.
- Pérez Luño, Antonio E. *Los derechos fundamentales*. Tecnos, Madrid. 1995.
- Pessoa, Fernando. *Fausto, tragedia subjetiva*. Tecnos, Madrid, 1989.
- Petras, James. "Argentine between Disintegration and Revolution", *Covertaction Quarterly Magazine*, otoño, http://www.state.gov/www/about_state/business/com_guides/2001/wha/argentina_ccg2001.pdf; 2002. [Consulta 6 de agosto de 2006].
- Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Paidós, Buenos Aires, 2014.
- Pitkin, Hanna. *El concepto de representación*. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1985.
- Punte, María José. "Juguetes y ritos: Trabajo de duelo en Los Rubios de Albertina Carri" [en línea]. VII Congreso Internacional *Orbis Tertius* de Teoría y Crítica Literaria, mayo de 2009, La Plata. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3595/ev.3595.pdf
- Quiroga, Hugo; Villavicencio, Susana y otros (Comps.). *Filosofías de la ciudadanía*. Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 1999.
- Quiroga, Hugo. *La democracia que tenemos. Ensayos políticos sobre la argentina actual*. Rosario, Homo Sapiens, 2000.
- Rabotnikof, Nora. "Lo público y sus problemas: notas para una reconsideración", en *Revista Internacional de Filosofía Política*. 2, Madrid, noviembre 1993, pp. 75-98.
- Raitier, Alejandro (Comp.). *Representaciones sociales*. Buenos Aires, EUDEBA, 2002.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.
- "Política, identificación, subjetivación", en *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile, Ediciones LOM, 2006, pp. 17-26.
- *En los bordes de lo político*. Buenos Aires, Ediciones La Cebra, 2007.
- "Pensar entre disciplinas", en Frigerio, Graciela y Diker Gabriela, *Educación: (sobre) impresiones estéticas de Buenos Aires*. Del estante editorial, 2007.
- *La división de lo sensible. Estética y política*. Centro de Estudios Visuales de Chile: Señas y Reseñas, <http://www.centroestudiosvisuales.cl>. Julio de 2009.
- *Las distancias en el cine*. Manantial, Buenos Aires, 2012.

- "Lo inolvidable" en *Figuras de la historia*. Eterna cadencia, Buenos Aires, 2013.
- Rangil, Viviana. *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Biblos, Buenos Aires, 2007.
- Rapoport, Mario. "Historical Causes of the Argentine Crisis", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, N° 11 (2), 2005, pp. 53-74.
- Remedi, Claudio. Remedi, Claudio Claudio Remedi. "Apuntes para una historia del cine documental Argentino", en línea <http://docacine.com.ar/histar.htm>. Consulta: 10 de julio de 2004.
- Ricouer, Paul. "El olvido en el horizonte de la prescripción", en *¿Por qué recordar?* Buenos Aires, Granica, 2006.
- Rinesi, Eudardo. *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires, Colihue, 2005.
- Rinesi, Eduardo, Nardacchione, Gabriel y Vommaro, Gabriel (eds.). *Los lentes de Víctor Hugo. Transformaciones políticas y desafíos teóricos en la Argentina reciente*. Prometeo, Buenos Aires, 2007.
- Rinesi, Eduardo. "Notas para una caracterización del kirchnerismo", en *Debates y combates*, Año 1, N°1, noviembre de 2011, Buenos Aires, FCE.
- Rosanvallon, Pierre. *La consagración del ciudadano. Historia del sufragio universal en Francia*. México, Instituto Mora, 1999.
- *Por una historia Conceptual de lo político*. Buenos Aires, FCE, 2003.
- *La contrademocracia. La política en la era de la desconfianza*. Buenos Aires, Manantial, 2006.
- Rosestone, Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona, Ariel, 1997.
- Russo, Eduardo A. *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Samuel, Raphael. "El ojo de la historia", *Entrepasados* N°18/19, Revista de Historia, Buenos Aires, 2000, 145-170.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Sartora, Josefina y Rival, Silvina (eds.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Librería, Buenos Aires, 2007.
- Satarain, Mónica (Comp.). *Plano secuencia. 20 películas argentinas para reafirmar la democracia*. Buenos Aires, La Crujía, 2004.
- Sartori, Giovanni. *Elementos de teoría política*. Alianza Editorial, Madrid, 1999.

- Sautu, Ruth. *Todo es teoría. Objetivos y métodos de investigación*. Lumiere. Buenos Aires, 2005.
- Schwarzböck, Silvia. "Las bases no van al cine. Sobre los documentales políticos de Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base", en Sartora, Josefina y Rival, Silvina (edit.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Librería, Buenos Aires, 2007.
- "Introducción". En E. Gutiérrez, *Cine y percepción de lo real*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2010.
- Schindel, Estela. "Las ciudades y el olvido", en Revista *Puentes* N°7, La Plata, 2002, pp. 26-33.
- Schumcler, Héctor. "Las exigencias de la memoria", en *Punto de Vista*, N° 68, Revista de Cultura, Buenos Aires, 2000, pp. 5-9.
- Schuster, Federico y otros (Comp.). *Tomar la palabra. Estudios sobre protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea*. Prometeo, Buenos Aires, 2005.
- Sel, Susana. "La dimensión política en los estudios sobre cine", en Sel, Susana (Comp.) *Cine y fotografía como intervención política*, Prometeo, Buenos Aires, 2007.
- "Introducción: Cine, política audiovisual y comunicación". En *Chasqui* 132. Revista Latinoamericana de comunicación, Quito, Agosto-Noviembre 2016, pp. 39-45.
- Seminario Internacional "Miedos y Memorias en las sociedades contemporáneas", Comunicarte Editorial, Córdoba, 2006.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Traducción y prólogo de Eduardo Rinesi, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Sudamericana, Buenos Aires, 1980.
- *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, Buenos Aires, 2003.
- Sorel, Georges. *Consideraciones sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 1991.
- Souroujón, Gastón. *El peronismo vuelve a enamorar. La articulación de un imaginario político durante el gobierno de Menem*, Rosario, HomoSapiens, 2014.
- Stáble Alejandro Agustín. "El Yo autoral en los documentales del noventa. Mujeres que retornan por sus muertos". En *Arte e Investigación* N.º 11, noviembre 2015, pp. 106-113.
- Stavrakakis, Yannis. *Lacan y lo político*. Buenos Aires. Prometeo-UNLP. 2007.
- Steiner, George. *Lecciones de los maestros*. FCE, México, 2007.
- Stella, María Elena. "Imagen y Memoria. La fotografía en los documentales de los hijos de desaparecidos". VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5723/ev.5723.pdf

- Strasser, Carlos. "La democracia del Siglo XXI en América Latina. Apuntes sobre lo que es/no es y lo que será/no será". *El Debate Político. Revista Iberoamericana de Análisis Político*. Año 1, N° 1, Buenos Aires, 2004.
- Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires, Taurus, 2005, pp. 99-196.
- Taylor y Bogdan. *La investigación cualitativa*. Buenos Aires. Paidós, 1990.
- Tcherkaski, Osvaldo (Edit.). *Cine por cineastas. Debates sobre documental y ficción*. Buenos Aires. EDUNTREF, 2013.
- Tenzer, Nicolás. *La sociedad despolitizada. Ensayos sobre los fundamentos de la política*, Buenos Aires. Paidós, 1991.
- Terán, Oscar. *El discurso del Poder*. Folios, México, 1985.
- Tiscornia, Sofía (Comp.). *Burocracias y violencia*. Buenos Aires, UBA, 2004.
- Raitier, Alejandro, (Comp.). *Representaciones sociales*. Buenos Aires, EUDEBA, 2002.
- Veliz, Mariano. "La historia de los espectros: *Hamaca paraguaya* y el tiempo dislocado". En Toma Uno, Número 4, 2015, pp. 71-78.
- Vertov, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Labor, Barcelona, 1974.
- Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.
- Vilas, Carlos. *El poder y la política. El contrapunto entre razón y pasiones*. Buenos Aires, Bibles, 2013.
- Virno, Paolo y otros. *Pasiones políticas*. Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2013.
- Wainerman, Catalina y Sautu, Ruth (Comp.). *La trastienda de la investigación*. Lumiere, Buenos Aires, 2001.
- Weber, Max. *Economía y sociedad*. FCE, México, 1993.
- *El político y el científico*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- Williams, Doug. "Concealment and disclosure: from "Birth of a Nation" to Vietnam war film", *International Political Science Review*, Vol. 12, N° 1, 3-4. IPSA, 1991, pp. 29-47.
- Wolf, Sergio, Guarini, Carmen y Echeverría, Carlos. "Sobre *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*". *Cuadernos de Cine Documental* N°01. pp. 10-13.
- Yanuzzi, M. de los Ángeles (Comp.). *Creencias y política. El papel de los elementos no-rationales en las teorías y prácticas políticas*. Rosario, Laborde Editor, 2012.
- Yoel, Gerardo (Comp.). *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires, 2004.

- Xavier, Ismael. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial, 2008.
- Zagrebelsky, Gustavo. *El derecho dúctil. Ley, derechos, justicia*. Trotta, Valladolid, 1997.
- Zarco, Julieta. *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina. 1983-2013*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2016.
- Zavala, Lauro. "Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico". En *La Colmena* 74, abril-junio 2012, pp. 9-16.
- Zemelman, Hugo. *Voluntad de conocer. El sujeto y su pensamiento en el paradigma crítico*, Anthropos, Barcelona, 2005.
- Zizek, Slavoj. "Problemas con lo real: Lacan como espectador de *Alien*". En Zizek, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires, Paidós, 2013.
- Zylberman Lior "Figuras de justicia. El testimonio en los documentales sobre los juicios por los crímenes de la última dictadura militar argentina". Avatares del testimonio en América Latina. *Kamchatka* 6, diciembre de 2015, pp. 717-739.

REVISTAS DE CONSULTA

El amante
Haciendo cine
Kilómetro 111
Leer cine.
Grupo Kane
La Cuadrilla
Cine documental
Políticas de la Memoria
Pensamiento de los Confines
Sudestada
Haciendo Cine
Contrabando. Políticas sin fronteras
Punto de Vista
El Ojo Mocho
Puentes
Avatares de la Comunicación y la Cultura
El Debate Político

SITIOS DE CONSULTA Y VISIONADO DE FILMS

<http://www.elamante.com>

<http://kilometro111cine.com.ar>

<http://www.leercine.com.ar>

<http://www.grupokane.com.ar>

<http://www.revista.cinedocumental.com.ar>

<http://haciendocine.com.ar/>

<http://www.marcelogoyeneche.com/>

<http://www.filmtrelew.com/>

<http://www.incaa.gov.ar/>

<http://www.docacine.com.ar/>

<http://www.enerc.gov.ar/>

<https://lamiradaencendida.wordpress.com/>

<https://www.eternacadencia.com.ar/>

<http://sebastianrusso.blogspot.com/>

<http://www.cedinci.org/>

<http://ojosabiertos.otroscines.com/>

www.lafuga.cl

www.asaeca.org/imagofagia

www.revistaafuera.com

www.ildocumentario.it

www.elangelexterminador.com.ar

www.lalectoraprovisoria.com.ar

www.elojoquepiensa.net

www.docucinema.wordpress.com

www.sensesofcinema.com

www.trendesombras.com

www.blogsandocs.com

tierraentrance.miradas.net

www.larculturayciudad.com

www.doc.ubi.pt

www.portaloaca.com

quebracho.org.ar

documental.kinoki.org

www.filmraymundo.com.ar



Universidad Nacional
de Entre Ríos

~

**«Heredarás a tu padre
y a tu madre»**

Sobre mandatos y tiempos
en los vínculos de cine y política
en Argentina (1994-2015)

~

**Tesis para optar al título
de Doctor en Ciencias Sociales**

Paraná, Entre Ríos. Octubre de 2018.