

Cine argentino de los noventa: memoria y/o mercado (sobre Piñeyro, Stantic y Filippelli)

LAURA M. MARTINS
Louisiana State University

Ya se ha señalado que no existen discursos que, como el arte, puedan dar cuenta, puedan operar sobre los límites extremos (el dolor, el padecimiento, lo siniestro, la muerte); un discurso que, dada su naturaleza versátil, tiene la posibilidad de reparar zonas profundas de la simbolización (Sarlo 35) cuando ésta es obturada por los mecanismos de control y represivos puestos en juego en cada caso, incluso dentro del marco algo más laxo de la democracia burguesa. El cineasta Claude Lanzmann ya ha destacado acertadamente "el papel del arte (y por lo tanto de la 'forma') en la transmisión de una experiencia límite que sólo puede ser rodeada y elaborada sin cesar, en la medida en que es fundamentalmente inasimilable" (cit. en Vezzetti 4). No obstante, cuando se habla de la memoria, en el caso específico de Argentina y la sangrienta dictadura militar (1976-1983), la referencia pareciera instalarse fundamentalmente en lo testimonial o lo confesional.¹ El protagonismo ético y político "casi excluyente" (Vezzetti 2) de los familiares puntúa un límite y al mismo tiempo abre una pregunta: ¿desde dónde y cómo interpelar al conjunto de la sociedad? La televisión, por su parte, como emporio del entretenimiento, banaliza el dolor telenovelándolo, haciendo del sufrimiento otro sitio posible del show. Y el cine que remite a esa experiencia recurre, casi en su totalidad, a formas de abordaje que se acomodan y aquietan en la modalidad realista de representación, ese formato aparentemente inexpugnable del cine argentino que deja respuestas siempre pendientes a la pregunta sobre cuál es el estatuto ético de la representación mimética, es decir, cuál es el estatuto de una imagen acomodada a las convenciones de la representación realista, una imagen que se coloca del lado de *lo verificable*, como si en ese ademán radicara la forma

martins@lsu.edu

de añadir conocimiento y no fuera la muestra más clara de un cine de la tautología.

Por otro lado, resulta imprescindible señalar las limitaciones de la producción cinematográfica argentina, ya que, respecto de su protección, no existe aún una defensa firme y consecuente de los filmes nacionales en el sentido de controlar y redistribuir racionalmente el mercado del cine, ampliar el sistema de promoción y activar una producción en continuidad en virtud de generar calidad.² Los procesos de distribución y exhibición de películas ceden, en aras de la regularidad económica, a la fuerte presión ejercida por el cine norteamericano en ese mercado. Si esos carriles fomentan exigüamente la producción local que puede avizorarse con un buen funcionamiento comercial, impulsan menos a aquéllos cuya exhibición pospondría o iría en detrimento de la de títulos norteamericanos que son, mayoritariamente, seguros éxitos de taquilla.³ Las realizaciones que podríamos calificar de "exitosas" en cuanto al público convocado no desarticulan los patrones de consumo visual que imponen las retóricas homogeneizadoras del mercado (Richard 56).⁴ Por el contrario, se insertan en las coordenadas de la mercadocracia a partir de historias despojadas de todo particularismo o trazo vernáculo, cuando se trata, precisamente, de reprocesar las *peculiaridades de la historia* y, por ende, de qué lugar se concede esta producción a sí misma como *memoria*. Ese borramiento, esa asepsia, las asemeja a los modelos del cine dominante, o como afirma Serge Daney, a esa clase de cine que se aferra "a esa manera contrabandística de sobrecargar con bellezas parásitas o con informaciones cómplices una escena que no necesita nada más" (33-4). En la relación arte/comercio, estos filmes no dejan de coincidir obedientemente con el valor económico.

Algunos de estos condicionamientos son los que relegan a otras realizaciones a un espacio de sombras⁵ y que me interesa examinar aquí por su particular intento de revisión del pasado reciente. Me referiré a *El ausente* (1989, 1996), de Rafael Filippelli, y *Un muro de silencio* (1993), de Lita Stantic, películas que, lejos de empalmar con la ley del olvido y la noción que enuncia la política como prescindible, intentan rescatar la memoria para interpelarla, con la idea de que la historia no puede ser reescrita pero tampoco obturada, ni admitida en su versión oficial, ni sintonizada con el decadentismo finisecular. Estas inflexiones del cine argentino convocan la atención sobre una cuestión básica (ya sostenida por Beceyro) y "[...] que todo cineasta argentino debería plantearse: ¿cómo narrar la historia?" (31). En ambos filmes ese planteo es paradigmático: su objetivo no es lograr un éxito comercial decoroso, y mucho menos ingresar en las coordenadas de la rentabilidad económica, sino interrogarse respecto de la Historia (la argentina) y la historia (la ficción) que la cuenta. Según Beceyro, se trata,

entonces, de "¿qué acontecimientos mostrar, desde qué punto de vista mostrarlos?" (31). Quizá la empresa más desafiante acometida por estos dos cineastas haya sido la de la conformación de una "imagen dialéctica", una "imagen crítica" de la imagen, una imagen que critica nuestros modos de verla porque en el momento en que nos mira, nos fuerza a mirarla verdaderamente (Didi-Huberman 113).⁶ Ambos realizadores pretenden mostrar un vacío y hacer de este acto una forma que nos mira, pero sobre todo lo hacen para (d)enunciar que ni el objeto ni el sujeto del ver se detienen nunca en lo que es visible, porque el acto de ver "no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas" (47),⁷ sino que ver/dar a ver es siempre *inquietar* el ver. Volveré sobre estos filmes, ya que previamente pretendo contraponerles la impronta del cine mayoritario –siempre dentro de la franja de filmes que establece una determinada relación con el tejido de la historia argentina– a través de *Tango feroz* (1993), de Marcelo Piñeyro, porque constituye un cabal ejemplo de un cine engarzado a la estética de la televisión y el *advertising*, un cine acomodado a la noción de política e historia como escenarios de un show interminable, de un espectáculo melodramático como marca inescapable de los noventa, como marca registrada del *menemismo*.⁸

Un rasgo distintivo –al parecer inevitable– de una zona importante de la cinematografía argentina está constituido por la regulación de la práctica del sistema de coproducciones, lo que implica que el cine se orientaría menos al mercado interno que a una búsqueda acentuada de los externos, pero también a un mercado cuyo receptor tiene un ojo amaestrado en el doble sentido de entrenado y de domesticado. Resulta difícil sustraerse (son pocos quienes lo logran) a las coacciones que su carácter multinacional supone.⁹ Esa impronta generalmente impone criterios, organiza los materiales filmicos e incluso puede modelar sus rasgos prescindiendo cautelosamente de todo trazo vernáculo, de toda huella diferenciadora.¹⁰ Se ha señalado que no acatar las condiciones de la coproducción es excluir al cine argentino del mercado mundial (Beceyro 8). Poco importa, entonces, que en muchos casos se desplacen la historia y los cuestionamientos colectivos de ciertas problemáticas no dirimidas del pasado argentino. Tan poco importan que *Tango feroz* podría sintetizarse como las peripecias por las que atraviesa un músico lumpen de nacionalidad estadounidense, española, filipina o, quizá, finlandesa. Este filme tiene como sustrato la vida del legendario músico y cantante Tanguito (José Alberto Iglesias), quien fuera uno de los fundadores del movimiento rock en Argentina y cuyas actuaciones se efectuaban en sitios *underground* de Buenos Aires hacia fines de los años 60, básicamente durante la dictadura militar de Juan Carlos Onganía (1966-1970). Tango, el personaje, podría ser la amalgama ficcional de muchos músicos de la época, pero sin

particularismos que lo asocien inequívocamente al compositor y cantante argentino. Lo histórico aparece (sustraída su materialidad) como decorado, como una escenografía estéticamente montada: el poster del Che Guevara en las aulas universitarias como uno de los fondos de tal escenografía; la manifestación de estudiantes (y su consecuente represión) deslizándose sobre el escenario de asfalto en un movimiento que entremezcla plásticamente las banderas y los volantes, las pancartas y el humo de los gases lacrimógenos, la policía y los meneos desafiantes de sus bastones. Todos desplazándose al compás del fragor de los tambores. Tango y Mariana, la estudiante que acaba de conocer, entran en un edificio para huir de tal represión y desde la terraza observan los vestigios de la protesta desperdigados como los trozos de una mampostería teatral dismantelada, y puntúan, al hacer el amor en esa misma terraza, el fin de la secuencia.¹¹ Vertebrado en lo inmaterial –no hay dato que vincule esa represión con la dictadura iniciada en 1966–, lo histórico se disipa en la forma abstracta con la que se lo representa.

No es exactamente la conflictividad social lo que impulsa y condiciona la conducta de Tango sino, más bien, el comisario apodado el Lobo, su encarnizado antagonista, que lo detiene repetidas veces y lo condena ante la reticencia del joven músico de convertirse en su informante. Como su antecesora, la Alicia de *La historia oficial* (1985), filme de Luis Puenzo que obtuviera el Oscar en 1986, Tango es un personaje que actúa más allá de esa conflictividad, y su conducta, al ser tan irreprochable, lo convierte en un ser de otro mundo. Los jóvenes espectadores se identificaron con él porque podían compartir muchos de sus rasgos: figura aséptica, contracara de los sectores juveniles que conformaban el principal motor de la movilización popular a fines de los años sesenta.

Tango feroz, un filme de gran éxito comercial, de un modo u otro se ajusta a la estética del mercado libre, la retórica publicitaria, la aplicación de ciertos paradigmas del melodrama en un entorno donde las instituciones políticas y la esfera pública se encuentran debilitadas. La identificación del público con el personaje explica en parte el "feroz" éxito: se ha captado el imaginario de un sector social mediante una figura modélica y su exacerbación: un rebelde íntegro que desborda en su ética privada. Se atrae el imaginario del adolescente y del joven con figuras puras, incorruptibles, que no pactan, haciendo del apoliticismo, del anarquismo individualista, de la subjetividad más extrema, las claves de esa ética modélica. El filme no dejó de seducir con su estética de *video-clip* y su retórica publicitaria, que invitan con sus imágenes atrayentes a la adhesión y al gesto compulsivo del consumo: muchos adolescentes y jóvenes que vieron *Tango feroz* escuchaban con fervor el disco compacto con la música del filme, cuyo sonido fue convenientemente mezclado en Londres. Por ende, como producto dentro de la industria

cultural no oculta que es una mercancía, una mercancía que, además, sintonizó bien con cierta desencantada sensibilidad finisecular.

Minoritarias en la producción y relegadas por los carriles de la industria al espacio de sombras anteriormente mencionado, existen expresiones cinematográficas¹² que, como *El ausente* de Filippelli y *Un muro de silencio* de Stantic, y pese a la escasísima afluencia de público que tuvieron, procuran hacer de la historia algo más que una escenografía, procuran auspiciar en la imagen una memoria que, de una forma u otra, convoque a la deliberación. Ambos filmes se interrogan acerca del modo de contar, un modo que exhibe cómo los niveles se entrecruzan y dialogan. Ambos narran fuera del melodrama, fuera de la historia oficial, en contra de una perspectiva monológica. Los puntos de vista se multiplican y anulan la posibilidad de una relación empática con un único personaje a través de quien se mira, poniendo en escena la noción de que a la historia sólo se la puede referir desde la multiplicidad de voces. A la vez, en contra de lo estético como mero ornamento, establecen un contrato activo de lectura audio-visual, vehiculizan problemáticas e interrogantes sobre la representación artística y reivindican la imaginación frente "a las catástrofes del espíritu público que la represión", entre otras formas de gobernabilidad, "ha provocado y sigue provocando" (Negri 20).

En *Un muro de silencio* se entretajan varias historias: una directora inglesa, Kate Benson (interpretada por Vanessa Redgrave), va a Buenos Aires en 1990 para filmar *La historia de Ana*. Laura y Patricio, como actores de esa película, representan el papel de Ana y Julio, pareja que, junto a su pequeña hija, viven el horror de la dictadura. La militancia clandestina de Julio en los setenta lo llevará a ser secuestrado y posteriormente formar parte de la voluminosa lista de detenidos-desaparecidos. Bruno Tealdi, un intelectual y profesor universitario, escribe el guión basándose en lo sucedido a una de sus ex alumnas, Silvia Cassini, desaparecida y luego liberada, pero cuyo esposo (que en el filme de la directora inglesa está representado por Julio) continúa desaparecido. Lita Stantic recorre de esta forma, por un lado, la historia de Kate, que se pregunta por lo que pasó, que filma para poder procesarlo; por el otro, la historia de Silvia, quien al acceder a ese guión, revive el desgarramiento del recuerdo; y, a la vez, la de Ana y Julio, a través de los actores que la representan y que constituye la película en donde Kate reconstruye ese segmento del pasado de Silvia.

En *Un muro de silencio* aparecen barracas desiertas o construcciones desmanteladas que evocan deliberadamente los lugares de detención y tortura. Ante ellos, cada uno de los personajes se formula la misma insistente pregunta enmarcando el inicio y el final del filme: "¿La gente no sabía lo que estaba pasando acá?". Las respuestas se complementan: la del intelectual, al

afirmar que "todos sabían y los que no sabían, sospechaban", y la contundente de Silvia, dirigida a su hija: "*todos* sabían". Pero, si bien se insiste en este saber o imaginar, la película le otorga un *plus* a ese conocimiento al revelar los nudos más espeluznantes de la metodología de la dictadura, su infinita perversidad. En la secuencia del cine dentro del cine, en una escena fraguada por la directora inglesa, se filma el encuentro en un bar entre Ana y Julio, aun cuando éste está "chupado" (es decir, detenido-desaparecido en un campo clandestino), para exponer precisamente la tenebrosidad de la máquina del terror estatal. Julio, visiblemente vigilado por dos miembros de las fuerzas de seguridad, espera a Ana, su mujer, sentado a la mesa de un bar, para pedirle –por instigación de los represores– que venda la casa y les entregue esa suma de dinero. Mediante una poderosa subjetiva – el punto de vista es el de Ana acercándose, amedrentada y cautelosamente, a Julio– somos interpelados por la mirada a cámara desde ese rostro macilento, atravesado por los vestigios del tormento físico: mirada afiebrada y desolada, pero que en su materialidad nos desafía. Una imagen que excede la fijeza del marco y se desborda precipitándose contra la exterioridad del sujeto que audiove, contra la barrera invisible que lo quiere mantener, precisamente, en ese estado de invisibilidad. Se sabe que la película clásica maximaliza el proceso diegético mediante la invisibilidad del espectador suscitada por el tabú de los actores de mirar el objetivo de la cámara, de manera tal que seamos interpelados en tanto *individuos incorpóreos*. La escena, por lo tanto, entraña un gesto dual: por un lado, el de restituirle un cuerpo a esa entidad des-corporizada del desaparecido pero *cuerpo presente* en la tortura, a ese ente doblemente privado: privado de su propio cuerpo y vuelto propiedad privada a disposición de las fuerzas armadas; por el otro, ese cuerpo ex-propiado pero re-materializado nos devuelve, a su vez, nuestra propia corporeidad (nuestra visibilidad) sustraída por el Modo de Representación Institucional,¹³ porque ahora somos interpelados por lo que vemos en lo que nos mira, por la simultánea y, a la vez, momentánea maniobra de apertura y pérdida, practicada como incisión, como hendidura en la certidumbre de lo que ve el sujeto, y que la cineasta inglesa puntúa a través de un intempestivo "corten" como marca técnica y de producción instalada en el fuera de campo.

Contrariamente a la ética del no saber, no haber oído, no haber visto que *La historia oficial* había sostenido a través del personaje de Alicia, la aseveración puesta en boca de los personajes de Stantic se coloca enfrente de tal ética. En su búsqueda de una perspectiva de verdad, este filme se despoja de todo rasgo de oportunismo respecto de la problemática abordada y plantea con honestidad: ¿para qué sirve el cine?, ¿cómo narrar lo que aparentemente es inenarrable e inasimilable?, ¿qué punto de vista escoger? Por primera y única vez en el cine argentino, los actores (los de la ficción) se

preguntan cómo encarar el papel de sus personajes –en este caso, las víctimas del exterminio masivo llevado a cabo por la última dictadura militar–, indagan en la dificultad de cómo representarlos. Patricio, el actor que encarna al detenido-desaparecido Julio, se cuestiona por ese lugar inexplorado y casi insondable que es la mirada de quien sabe que irremediablemente va a morir, que está por cumplir la sentencia de su propia muerte.

Un muro de silencio matiza, evita los estereotipos: muestra a sus protagonistas –porque aquí no hay uno solo: el profesor Tealdi, la cineasta inglesa, Silvia, la hija de ésta, los actores del filme dentro del filme–, menos en sus seguridades y aciertos que en sus contradicciones e incertidumbres; más que poniendo en escena certezas y verdades unívocas, los exhibe anudando interrogantes y revelando dudas. No hay imágenes desbordantes, más bien austeridad; más silencios elocuentes que palabras. En las escenas de Ana con Julio, o Ana ya sola con su hija, rodeadas de unos pocos objetos imprescindibles, una tonalidad que vira al azul resalta el despojo y la parquedad de lo que se dice y hace, calculando cada respiro, cada minúsculo movimiento, para no dar un paso en falso, porque del otro lado de una puerta o en la calle siempre hay alguien agazapado, al acecho, dispuesto a secuestrar, a saquear, a asesinar.

Un plano general marca la última secuencia: el de Silvia y su hija, María Elisa, que observan la arquitectura posible de un campo de concentración. Paulatinamente ese plano va cediendo su lugar –en montaje interno– a un primer plano de María Elisa, que ahora da su espalda a esa estructura abandonada, no para negar esa realidad, sino para interpelar nuevamente al espectador como "hija de un desaparecido" y exponerse como testigo y sobreviviente de un lugar y un tiempo sobre los cuales –por ese mismo carácter de atestiguante– es imposible que caiga el olvido.

El ausente de Filippelli, en cambio, refiere las vicisitudes por las que pasa un dirigente sindical de la provincia de Córdoba, Raúl Salas, desde su triunfo en las elecciones internas de su gremio hasta su clandestinidad y posterior desaparición. Hasta donde yo sé, es probablemente el único filme en recoger la experiencia mancomunada y dialéctica entre un intelectual y un dirigente obrero, integrantes de la izquierda militante de los años setenta. Enteramente filmada en Córdoba, con actores cordobeses y con el magro capital proporcionado por una cooperativa, exhibida en 1989 en salas provinciales y reestrenada en 1996 en la ciudad de Buenos Aires, esta película señala –entre otras cuestiones– el funcionamiento obturador de los carriles de distribución y exhibición que promocionan muy tangencialmente un tipo de producción que intenta intervenir de manera reflexiva sobre la memoria.

El ausente trata de reconstruir la historia y contarla también desde una perspectiva plural: la del realizador, Rafael Filippelli, la del intelectual que

acompaña y actúa junto a Raúl Salas, un militante obrero de izquierda, y la significativa de una cineasta en la ficción que, una vez más, mientras filma, se interroga, a partir de los modos y medios de producción, sobre la dimensión y el sentido de su proyecto. Todos se preguntan no sólo por los hechos que rodearon a Salas, sino también por el modo de narrar y articular la compleja trama de circunstancias nacionales, regionales, sindicales, partidarias, que lo involucraron a él antes de su desaparición, a otros militantes y a Muñiz, el intelectual que, actuando al lado del hombre político, tratará de descifrar el intrincado tejido de una historia trágica para asir ese "algo en [la] figura [de Salas], en [su] recuerdo, que se resiste al olvido". No otra cosa, quizá, que la vehemencia de "su lugar y su responsabilidad en la fallida empresa humana".

Entre otros dispositivos, los interrogantes que va planteando, por un lado, la directora-narradora (interpretada significativamente por Beatriz Sarlo, catedrática y pensadora central de la cultura argentina) mientras manipula una moviola o se desplaza con su cámara y, por el otro, la voz del propio Filippelli, el director de la película, escuchada en *off* indicando "corten", exhiben el quiebre con la naturalización de la imagen propia del Modo de Representación Institucional, es decir, interrumpen el borramiento del carácter de artefacto del cine y su estatuto de construcción retórica, suprimen el disimulo del artificio y de los medios y modos de producción puestos en juego y, finalmente, desocultan la fuente de la enunciación como forma de desenmascaramiento tanto del lugar del poder como de nuestro sitio de meros espectadores. Por otra parte, como en *Un muro de silencio*, al descorrer el velo de la enunciación, el filme busca sacarnos de ese "viaje inmóvil" de la experiencia institucional que nos lleva siempre a la identificación constante con el punto de vista de la cámara, con la mirada que ve, que "está ahí".

Los acontecimientos en los que se desenvuelve Salas podrían mostrarse de muchos modos. Por lo tanto, escoger la escenografía de una barraca abandonada o de una usina en desuso, filmar ese espacio, implica una elección no fortuita en el aspecto formal. Esa especie de fábrica en ruinas por la que Salas deambula repetidas veces en distintas ocasiones va puntuando su historia, su destino trágico. Es un territorio casi abstracto, irreal, alucinado, por donde él transita, solitario y meditabundo, y que presagia el confinamiento al que lo relegarán las fatídicas circunstancias del 76: de lo público a lo privado (el cuerpo expropiado); de la historia y su lugar a un lugar sin historia en el que se va viendo paulatinamente desplazado. Por sugerencias de su partido, se instalará en una casa en la que lo mantendrán "guardado". Allí, en ese claustro, ejecuta los pormenores de la elementalidad de la supervivencia clandestina, lleva a cabo los pocos hitos para hacer con fruición que le quedan a quien ya se sabe condenado: la comida, la lectura, el amor de tanto en tanto. Una cámara alta acorrala a Salas y lo sigue,

acotándole el espacio, hasta lo que, puede pensarse, es la "última cena" que él mismo, con morosidad, se prepara antes de su secuestro.

La geografía desolada, la barraca vacía, llena de ruidos acechantes y luces mortecinas, preannuncia, para el Salas de la ficción, el lugar de los tormentos y evoca en el espectador la arquitectura de los campos de concentración con la macabra maquinaria del horror puesta en práctica por la dictadura militar. Sitios aterradores en donde otros muchos conciudadanos fueron confinados para sufrir la misma suerte de Salas, o la del asesinado René Salamanca, el dirigente sindical en quien se inspirara la película y cuyo último tramo de vida intenta reconstruir con las verdades de la ficción. Si una de las primeras escenas capta a Salas saliendo, victorioso, de la sede de su sindicato, después de conocer el resultado de las elecciones gremiales, el último plano, el plano general de la casa, en cambio, evita mostrar a Salas porque todavía permanece adentro, oculto, y esa mirada exterior –la de la cámara– simula el acecho sobre él, o quizá soslaya mostrarlo porque pretende acentuar que ya es un cuerpo al que le niegan tanto la vida como la muerte. Es decir, que ya es un ausente para siempre.

La ínfima receptividad suscitada por estos dos filmes puntualiza algunas cuestiones: primero, la dificultad en destronar las retóricas homogeneizadoras del mercado (como fue señalado); en segundo lugar, el funcionamiento obturador del aparato de promoción, distribución y exhibición de los filmes en Argentina, es decir, esa red que hace posible la circulación de un bien simbólico pero que no promueve debidamente la producción cinematográfica nacional; y, por último, la falta de una politización del cine que sólo se logra cuando éste se entiende como "un acto de interpretación de las formas y lenguajes que conocemos", según sostiene el director de cine independiente norteamericano Todd Haynes (8), es decir, cuando se ponen en cuestionamiento, como afirma Ana María Amado, "las formas canonizadas por [esos] lenguajes artísticos para el registro de[] pasado". La mirada política sólo puede suscitarse en el desafío a estas formas (Amado 250).

Hay, por ende, desafíos básicos que se debe sortear en la representación de nuestra historia. La Ley del Cine Argentino, una y otra vez sancionada y reglamentada, no estimuló, como se esperaba, a los realizadores argentinos y tampoco auspició la producción local para neutralizar "la avalancha arrasadora" (Battle 15) que proviene de EE.UU. Frutos del amiguismo, las autoridades designadas en el INCAA (Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Visuales) durante la administración menemista (que abarcó toda la década de los noventa), con Julio Maharbiz a la cabeza (funcionario de derecha y amigo personal del presidente Menem), no fueron receptivas a ampliar los canales de promoción para que el público accediera a la totalidad de tal producción y, mediante un fomento estable y duradero, alcanzar no

una simple expresión cuantitativa –un mero conjunto de películas–, sino una "consistencia plural" que el cine sólo conquista cuando se transforma en "un campo de coexistencia de prácticas, modos y estéticas diversas", es decir, "cuando se piensa a sí mismo como lenguaje" (Pauls 8).

Más aún, si convenimos en que el dominio de lo letrado ha cedido su paso a la cultura televisual, al poder infalible de la iconicidad, se debería pensar las formas más idóneas –además de una promoción adecuada– para que el cine (y el video, su modo derivado y alternativo) se vuelva un espacio privilegiado en el sentido de convertirse en uno de los lugares sociales posibles¹⁴ donde puedan ubicarse problemáticas aún no dirimidas, sobre todo porque, pensado desde la óptica de Serge Daney, el cine, a pesar de sus pésimos modales comerciales, fue y sigue siendo un mundo más democrático que las otras artes (64). Por consiguiente, se podría esperar de él el enunciado de una perspectiva de verdad, en especial para una sociedad que aún no ha dibujado el mapa preciso de su protagonismo en una etapa crucial de su propia historia.

NOTAS

Presenté una versión preliminar de este trabajo en el Congreso de la "Federación Internacional de Estudios de América Latina y el Caribe", Universidad del Tel Aviv, Tel Aviv, Israel (12 al 15 de abril de 1999) y leí una segunda versión en el simposio "Media, Culture, and Identity in Contemporary Latin America", organizado por el Centro de Estudios Latinoamericanos de Georgia State University, Atlanta, Georgia, Estados Unidos (22 de marzo del 2000).

1. Nombro, entre otros posibles, a *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos* (1997), de Juan Gelman y Mara La Madrid, que recopila precisamente testimonios de los hijos.
2. No dejo de reconocer, como bien apunta Gustavo Noriega (94), que a partir de 1998 en el mercado argentino se produjo "[una] apertura en la distribución", un cierto "florecimiento" que se vio avalado por "[...] la lista de veinte directores que se estrenaron en la Argentina". "[Hubo] una oferta de cinematografías no convencionales [que] no se agotó en estos felices estrenos". Pero aunque éste es un dato positivo, esa apertura no significó un cambio relevante en la oferta local. Si bien las realizaciones de Pablo Trapero (*Mundo grúa*, 1999) o Martín Rejtman (*Silvia Prieto*, 1998), entre otros pocos, pueden considerarse interesantes, queda, todavía, un largo camino que franquear para facilitar la productividad y consecuente ampliación del mercado nacional.
3. Mediante un análisis comparativo, ya en 1994, Diego Batlle establecía que el público argentino escoge las mismas películas que el estadounidense, lo cual no resulta sorprendente por el hecho de que el mercado argentino está monopolizado por los filmes provenientes de EE.UU.
4. Lo sostenido por Nelly Richard en *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia*, en el marco de la cultura chilena, respecto del proceso obturador, por parte de la televisión, de la expresión de la heterogeneidad que caracteriza a las fuerzas sociales, puede extenderse claramente a muchas otras geografías y problemáticas.
5. Sombras que también se relacionan con la actividad de la recepción. Aunque para mi lectura elija situarme en la perspectiva de la producción estética, no desconozco el lugar de la recepción en la construcción de los sentidos, dado que éstos se configuran en la intersección

dinámica de dos horizontes: el del texto (escrito, audiovisual, etc.) y el del receptor. No obstante, esa recepción puede estar también traspasada por la indiferencia y la trivialidad.

6. En otro trabajo mío, "Luis Buñuel: lo que vemos, lo que nos mira", abordo, también a partir del valioso estudio de Didi-Huberman y con un acercamiento similar, la construcción de una imagen dialéctica en la filmografía del cineasta aragonés, cuya imagen inaugural del corte lacerante del globo ocular de *Un perro andaluz* efectivamente remitiría a la operación hendida que contiene el ver como además del sujeto: una operación del sujeto, fundamentalmente inestable. Si bien el trabajo de Didi-Huberman se refiere a trabajos escultóricos y, en menor medida, a plásticos, lo que sostiene puede muy bien desplazarse a la imagen cinematográfica.
7. La forma tautológica implica un "lo que ves es lo que ves" que comporta tanto la estabilidad del objeto visual (lo que es es lo que es) como la estabilidad del sujeto vidente (tú eres tú). Una verificación tautológica se encontraría en una afirmación del tipo: "La encajera de Vermeer es una encajera, nada más ni nada menos", o del tipo: "La encajera no es nada más que una superficie plana cubierta de colores dispuestos en cierto orden" (46-7).
8. Me refiero al gobierno del ex presidente Carlos Menem (1989-1999), cuyo mandato se caracterizó por la privatización de la casi totalidad del patrimonio y activos nacionales, por un decisivo acatamiento a las leyes de la economía de mercado y, como parte de todo este proceso, por una farandulización de la política.
9. Raúl Beceyro sostiene, en relación a los avatares de las coproducciones, que "ya son numerosas las películas argentinas cuya anécdota va estructurándose a medida en que los eventuales productores van apareciendo o desapareciendo. Por ejemplo, cuando parecía que iba a haber capitales norteamericanos, el dueño del prostíbulo de *Funes, un gran amor* (1993) de Raúl de la Torre, iba a ser norteamericano. Como el dinero que apareció finalmente fue italiano, entonces el personaje es italiano, y ahí está Gian Maria Volonté. Esta circunstancia origina una categoría de personajes: los extranjeros. En numerosos films argentinos recientes aparecen curiosos personajes que deambulan sin entender nada de lo que está pasando; a veces incluso lo confiesan. El ejemplo más evidente es el Volonté de *Funes...*, que transita por el film mascullando frases ininteligibles, y que al final huye despavorido al mismo tiempo del prostíbulo de la ficción, de la historia absurda del film y del grotesco proyecto en el que fue embarcado". No resulta ocioso aclarar que una película como *Un muro de silencio*, a pesar de ser una coproducción, convoca a actrices que adhieren enteramente a la propuesta del filme y que los fondos provistos no imponen restricciones.
10. Al respecto, Beceyro aclara: "Fellini, Visconti y Antonioni usaban actores extranjeros y capitales extranjeros, para hacer films que son ejes de lo que existía en ese momento y que hoy ya no existe: el cine italiano. Hoy los films deben borrar particularismos y parecerse lo más posible a los modelos del cine dominante, el cine de ese país cuya capital es Hollywood y cuyos arrabales llegan a Hamburgo, Canberra o Buenos Aires" (8).
11. Queda pendiente, como objeto de otro estudio, trazar los rasgos con los que se representan a personajes femeninos de muchas de estas películas. En el caso de *Tango feroz*, Mariana convoca su nombre el papel de mediadora. Su voz prácticamente no se deja oír; no sostiene ningún diálogo en el que ella se exprese de modo cabal y autónomo. Uno de los pocos momentos en que habla lo hace para traducirle (*mediar*) a Tango una canción del inglés al español. Cuando lo acompaña a recitales y fiestas, se desplaza y baila siempre sola, sin relacionarse con nadie, como si su presencia allí tuviera el valor de sólo ser subsidiaria de la de Tango.
12. No me ocuparé, por ejemplo, de *Un lugar en el mundo* (1993), de Adolfo Aristarain, en el presente trabajo. A pesar de que la considero bien intencionada, sin fisuras en lo formal y con una historia bien contada, está regida por ciertos estereotipos: el terrateniente inescrupuloso; el profesional lúcido que, vuelto del exilio, va de Buenos Aires a la provincia mediterránea de San Luis, en donde se desempeña como maestro rural y forma una cooperativa para los lugareños; el científico de las transnacionales, cínico y desengañado, etc. Por el otro lado, el filme pareciera plantear, con un tono escéptico, la imposibilidad de pensar formas

alternativas de intervención en la política y que sólo quedan los gestos heroicos del personaje de Dominici.

13. Me refiero al discurso naturalizador del sistema representativo hollywoodense que propicia los procesos de identificación con los personajes (el espectador institucional) a partir de la previa identificación del espectador con la cámara. Remito al desnudamiento teórico y a los ejemplos de Noël Burch respecto del MRI en *El tragaluz del infinito* (1991).
14. Entendido esto, a la manera de la "esfera pública" habermasiana, como el espacio de nuestra vida social en el cual puede formarse algo similar a la opinión pública (referida a esa tarea de crítica y control informal que ejercen los ciudadanos) (49).

BIBLIOGRAFÍA

- Amado, Ana María. "Valores ideológicos de la representación y violencia política: secuestros y 'desaparecidos' en el cine argentino de la democracia". *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y violencia*. Arturo Pascual Soto Ed. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, 247-257.
- Battle, Diego. *La Maga*. Octubre 5 de 1994.
- Beceyro, Raúl. "El cine por venir". *Punto de vista* 47 (1993): 6-8.
- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. 2ª ed. Francisco Llinás, trad. Madrid: Cátedra, 1991.
- Daney, Serge. *Perseverancia (Reflexiones sobre el cine)*. María Valeria Battista y Mauricio Martínez Cavard, trad. Buenos Aires: Ediciones El Amante/Tatanka, 1998.
- Derrida, Jacques. *The Gift of Death*. David Wills trad. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- Didi-Hubermann. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Horacio Pons, trad. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Gelman, Juan y Mara La Madrid. *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta, 1997.
- Habermas, Jürgen. "The Public Sphere: An Encyclopedia Article". *New German Critique* 3 (1974): 49.
- Haynes, Todd. "El autor ecléctico". Nota de Javier Porta Fouz. *El amante* 92 (1999): 8-9.
- Negri, Antonio. *El exilio*. Raúl Sánchez trad. Barcelona: El Viejo Topo, 1998.
- Pauls, Alan. "Ilusiones que matan al cine". *Tiempo argentino. Cultura*. Noviembre 18 de 1984.
- Richard, Nelly. *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.
- Sarlo, Beatriz et al. "Política, ideología y figuración literaria". *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires-Madrid-Minnesota: Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987.
- Vezzetti, Hugo. "Activismos de la memoria: el 'escrache'". *Punto de vista* 62 (1998): 1-7.