

Elena López Riera

**MEMORIA, RELATO E IDENTIDAD NACIONAL
EN EL CINE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO
LA MIRADA SUBVERSIVA DE ALBERTINA CARRI**

Tesis Doctoral

**Presentada bajo la dirección del
Prof. Dr. Jenaro Talens**

**FACULTAD DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ
Curso académico 2012-13**

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento al profesor Jenaro Talens Carmona que me ha acompañado en estos años de investigación. La perspectiva teórica que me ha permitido articular en esta tesis los conceptos de memoria, relato, identidad nacional y cine, a través de una perspectiva política, son fruto de su trabajo. La manera con que miro el mundo desde entonces, también.

Así mismo, quiero agradecer de manera especial a mis colegas del colectivo lacasinegra, por haber experimentado conmigo las consecuencias que el cine tiene en el pensamiento político y en la vida cotidiana.

Vaya mi agradecimiento también para la profesora Michèle Lagny y para el grupo de investigación Théâtres de la mémoire de la Universidad Sorbonne Nouvelle Paris 3 por haberme acogido durante la escritura de esta tesis, y a Philippe Azoury por sus correcciones.

A mis padres, porque este trabajo es tan suyo como mío.

Memoria, relato e identidad nacional en el cine argentino contemporáneo: la mirada subversiva de Albertina Carri

PRIMERA PARTE: Memoria, identidad y relato. Una propuesta de articulación

1. Cuestiones previas a la investigación.....	10
2. El mito de la argentinidad.....	24
2.1.El relato mítico de la nación.....	24
2.1.1. El problema del referente como argumento de verdad.....	31
2.1.2. Nación, relato y mitología.....	35
2.2.“Los argentinos verdaderos”.....	38
2.2.1. Didáctica de la argentinidad.....	45
2.2.2. De la argentinidad como proceso inclusivo.....	49
2.3.Literatura y mitos fundacionales de la argentinidad.....	53
2.3.1. La civilización y la barbarie, la creación del mito gauchista.....	58
3. Identidad, nación y memoria.....	66
3.1.1810, 1910 y 2010. Visiones y revisiones de la historia nacional.....	72
3.2.Discurso narrativo y representación histórica.....	78
3.3.Patrimonialización e identidad.....	82
4. Historia, memoria e identidad nacional en la Argentina postdictatorial.....	85
4.1.Contexto histórico: Políticas de recuperación de la memoria desde 1976 hasta 2001.....	85

4.1.1. El proceso de reorganización nacional.....	85
4.1.2. El contexto institucional argentino postdictatorial: las políticas de recuperación de la memoria histórica, de Alfonsín a Kirchner.....	89
4.1.2.1. El gobierno de Alfonsín y las políticas del perdón.....	89
4.1.2.2. Ménem y las políticas de la impunidad.....	94
4.1.2.3. La administración Kirchner: condena, rememoración, patrimonialización institucional de la memoria.....	97
4.2. <i>Nunca más</i> ¿el relato oficial de la memoria?.....	100
4.3. La noción de memoria colectiva tras la dictadura.....	102
4.4. Por una(s) memoria(s) otra(s).....	107
4.5. La memoria lacunaria.....	115
4.5.1. Por una memoria otra de los que no estuvieron allí.....	119
4.6. La historia ¿un relato de ficción?.....	122
5. El cine en la construcción de la identidad argentina desde el primer centenario hasta la crisis de 2001.....	124
5.1. El cine como síntoma de la problemática de la argentinidad. Relato, mitología y memoria.....	124
5.2. Cine e identidad nacional en Argentina.....	128
5.2.1. La función del cine en la didáctica de la argentinidad.....	131
5.3. El cine de inspiración criolla, hacia una popularización del género en Argentina.....	135
5.3.1. La oposición civilización vs. barbarie, de la literatura a la pantalla....	138
5.3.2. Breve perspectiva histórica del imaginario criollista cinematográfico.	141
5.3.3. La pampa ¿reflejo del western?.....	148
5.4. Cine argentino y memoria del Proceso de reorganización nacional.....	153
5.4.1. Función didáctica del cine de la (des) memoria.....	155
5.4.2. Cine y militancia: la efímera generación de los 60.....	157
5.4.2.1. Algunas películas significativas de la generación de los 60.....	161

5.4.2.2. El cine de la conciencia obrera.....	164
5.4.3. El cine de la desmemoria durante el proceso de reorganización nacional.....	166
5.4.3.1. El cine oficialista y las políticas cinematográficas.....	166
5.4.4. La memoria del proyecto neoliberalista: El cine de la reconciliación..	169
5.4.5. El cine bajo la era menemista.....	174
5.5.NCA, por una historia <i>otra</i> del cine nacional.....	177
5.5.1. El NCA como fenómeno generacional.....	179
5.5.2. Contexto histórico del NCA, los inicios.....	183
5.5.3. NCA bajo la mirada internacional.....	186
5.5.4. Ese <i>zeitgeist</i> que algunos llaman realismo.....	190
5.5.5. Del cine militante a la experiencia individual.....	194
5.5.6. Crítica, festivales y escuelas: nuevas formas de pensar en cine.....	197
5.5.7. NCA, una mirada subversiva ante el discurso cinematográfico de la identidad nacional.....	203
5.5.8. El NCA y su articulación del discurso político: ¿un cine militante?.....	207
5.5.9. NCA por una memoria <i>otra</i> : de la memoria lacunaria a la patrimonialización.....	210

SEGUNDA PARTE. Análisis fílmico: la mirada subversiva de Albertina Carri

1. Albertina Carri y el NCA, un diálogo a modo de introducción.....	219
1.1.Carri, un ejemplo de diversidad cinematográfica.....	222
1.2.Algunos aspectos comunes entre Albertina Carri y los nuevos cineastas argentinos.....	223
1.2.1. Una generación de antihéroes.....	225
1.2.2. Un cine en las afueras.....	228
1.3.Algunos aspectos destacados de la filmografía de Albertina Carri.....	239

1.3.1. La familia como estructura disfuncional.....	229
1.3.2. La cuestión de género.....	232
1.3.3. La representación del sexo.....	235
1.3.4. El efecto de distanciamiento en el cine de Albertina Carri.....	239
1.3.5. La frontera infranqueable de la ficción.....	242
1.4. Memoria e identidad nacional, la mirada subversiva de Albertina Carri.....	247
2. <i>Los rubios</i>	249
2.1. <i>Los rubios</i> , una irrupción en el cine sobre la memoria de los desaparecidos	249
2.2. Los Carri, los rubios.....	252
2.3. Contexto de producción.....	255
2.4. El impacto sobre la crítica.....	257
2.5. Estructura narrativa: una suerte de discurso metalingüístico.....	259
2.6. Políticas estéticas/ estéticas políticas: una subversión del género documental.....	263
2.7. Documental contemporáneo y “giro subjetivo”: ¿Ante un nuevo paradigma en la articulación del cine y de la memoria?.....	270
2.8. Memoria individual vs. memoria colectiva.....	272
2.9. Los archivos/documentos como pruebas de verdad.....	279
2.10. Las imágenes de los desaparecidos.....	285
2.11. <i>Los rubios</i> : un ejercicio metalingüístico.....	290
2.12. La cuestión de la identidad.....	292
2.13. Los abajo firmantes, una discusión generacional.....	297
2.14. <i>Los rubios</i> y los documentales de segunda generación.....	301
2.15. Una crítica a las memorias institucionalizadas a modo de conclusión.....	304
3. <i>La rabia</i>	311
3.1. <i>La rabia</i> , una introducción.....	311
3.1.1. Sinopsis de la película.....	313

3.2.Contexto de producción y estreno de la película.....	315
3.3.Una mirada <i>otra</i> sobre la naturaleza.....	320
3.3.1. El paisaje romántico, representaciones de lo sublime.....	325
3.3.2. La representación de la naturaleza como tierra prometida.....	329
3.4.La representación del paisaje nacional en <i>La rabia</i>	332
3.5.“Los animales que aparecen en esta película, vivieron y murieron de acuerdo a su hábitat”.....	335
3.6.Ficción e hiperrealismo.....	341
3.7.El gaucho: ¿un héroe nacional?.....	346
3.8. <i>La rabia</i> , ¿una fábula subversiva?.....	352
3.9. <i>La rabia</i> , una narración polifónica.....	358
3.10.La animación como interferencia del relato.....	360
3.11.La construcción del espacio sonoro en el campo.....	364
3.12.La subversión de la mirada infantil.....	366
3.13.Por una recuperación de la voz de los desclasados a modo de conclusión.....	369
4. <i>Urgente y Restos</i>	372
4.1.Políticas del bicentenario: <i>Urgente y Restos</i>	372
4.2.Fuegos fatuos para el bicentenario.....	375
4.3.Festejos audiovisuales.....	377
4.4. <i>Urgente</i> , nuevas políticas para una televisión pública.....	379
4.4.1. Breve sinopsis a modo de introducción.....	383
4.4.2. Análisis de la estructura narrativa.....	386
4.4.3. El efecto de distanciamiento en <i>Urgente</i>	390
4.4.4. Las marcas enunciativas del discurso en <i>Urgente</i>	394
4.4.5. Un cierto hiperrealismo.....	397
4.4.6. La música popular como parte del imaginario rural.....	401
4.4.7. La familia como estructura disfuncional, una mirada de género.....	403

4.4.8. Espacio público y espacio privado, la frontera infranqueable.....	407
4.4.9. El carácter performativo del discurso fílmico en <i>Urgente</i>	408
4.5. <i>Restos</i>	411
4.5.1. <i>25 miradas, 200 minutos</i> , algunas notas sobre el contexto de producción.....	414
4.5.2. El montaje como medio de articulación discursiva.....	417
4.5.3. El concepto de cine como instrumento político.....	419
4.5.4. El carácter performativo del discurso cinematográfico en <i>Restos</i>	421
4.5.5. ¿Acumular imágenes es resistir? El problema del archivo.....	422
4.5.6. La cuestión de la identidad: ¿Cómo se define una joven nación?.....	426

TERCERA PARTE: Conclusiones

1. Memoria, relato, identidad nacional y cine. Una posible articulación a modo de conclusión.....	431
1.1. La dictadura como fractura del concepto de identidad nacional.....	434
2. El cine en la construcción de un discurso sobre la identidad nacional.....	435
3. La mirada subversiva de los <i>hijos</i> frente a los discursos oficiales de la historia..	437
4. La cuestión del documental en la generación de los <i>hijos</i>	439
5. Albertina Carri como ejemplo paradigmático.....	440

ANEXO I

Conversaciones con Albertina Carri.....	443
---	-----

ANEXO II

Filmografía.....455

ANEXO III

Résumé de la thèse en français.....465

BIBLIOGRAFÍA.....527

PRIMERA PARTE

Memoria, identidad y relato. Una propuesta de articulación

1. Cuestiones previas a la investigación

En uno de los textos más controvertidos que se escribieron en el pasado siglo sobre la cuestión de la nacionalidad, Benedict Anderson decide resumir la esencia de su tesis sobre el origen y la difusión del nacionalismo bajo un título más que certero: *Comunidades imaginadas*. Este texto daría las claves para un extenso campo de estudios sobre la forma como se construyen las identidades nacionales y el concepto de nación mismo desde el tiempo de la modernidad. Una empresa nada fácil teniendo en cuenta las sensibilidades que provoca cualquier discusión en torno a este problema. Es quizá por esto, por lo que el trabajo de Anderson sigue pareciendo actual en nuestros días.

Sin embargo, pese a las contradicciones que encontramos en el debate sobre la cuestión del nacionalismo, siempre asentado sobre un terreno resbaladizo, siempre confuso y lejos de quedar zanjado, hay un elemento que se revela indiscutible: la nación necesita, para poder existir, de una comunidad que la sancione. Si aceptamos pues, que una nación sólo se entiende en el contexto de un acuerdo comunitario, debemos entender que los recursos de identificación del discurso que la sostiene se conjuren bajo un objetivo común: que los miembros de esa comunidad imaginada se sientan representados bajo un mismo referente identitario. Esto es, que se sientan semejantes entre ellos y distintos a los otros. Para ello, el relato de la nación construirá un espacio simbólico a través de distintos elementos que permitan realizar las tareas de identificación y reconocimiento pertinentes. Las maneras como se escriben y como se leen estos elementos desde un punto de vista retórico, serán objeto de nuestro interés a lo largo de estas páginas.

Así, memoria e identidad son dos conceptos indisolubles si de lo que queremos hablar es de la construcción simbólica de la nación. En cualquier tiempo y en cualquier lugar. No importa si la noción de nación se contempla en un

momento en el que si quiera se tenía la conciencia de la frontera de un país o de sus límites jurídicos. No importa si hablamos de un virreinato o de un recién nacido país liberalista. Si enunciamos la cuestión desde un discurso colonialista o postcolonialista. No importa. En cualquiera de los casos la articulación del concepto de nación se hace siempre apelando a una(s) memoria(s) y a una filiación identitaria común. El mecanismo es tan útil como antiguo, lo que cambian son los instrumentos a través de los cuales se construye el relato de la nación y los modos de representarlo.

Muchos son los instrumentos que se utilizan a la hora de tejer el denso relato de la nación- y no todos son tan explícitos como sería deseable. El discurso enunciado por las instituciones es el más evidente, pero no el único. Desde este punto de vista, podemos entender que los discursos que sinuosamente -o no tanto- van tejiendo las distintas prácticas artísticas son esenciales para entender la importancia que para el imaginario colectivo tiene el concepto de nación.

Nuestra investigación versará sobre la forma como el cine contemporáneo argentino pone en cuestión el concepto de identidad nacional en base a dos elementos concretos y especialmente significativos: el relato sobre la memoria de la dictadura del general Videla y la (de) construcción de un paisaje mítico rural de la Argentina en el contexto del fenómeno denominado Nuevo Cine Argentino¹, conforme a la importancia que ambos aspectos han tenido en el cine de ese país desde una perspectiva histórica.

Estos dos elementos que se presentan por separado, guardan no obstante, una íntima relación en términos de construcción discursiva. Si la nación es un relato mítico que se construye en base al acuerdo comunitario, si la nación (como indica Anderson) se sostiene gracias a una comunidad imaginaria, sería conveniente discutir en qué medida, los relatos fundacionales del mito nacional se extienden más allá de los discursos emitidos por las instituciones. En efecto, el relato mítico que funda las bases de la identidad nacional, no sólo se construye desde un

1 A partir de ahora NCA.

espacio institucional, sino también desde los espacios culturales, artísticos o sociales. Permitiendo así, una operación de reconocimiento colectivo que legitima la existencia del propio concepto. Es por esta necesidad de homogeneizar, de incluir a miembros de una amplia comunidad, de construir un sujeto representativo, por lo que la estructura del relato mítico resulta extremadamente útil en términos de lectura y de producción de un sentido identitario unificador. Desde esta perspectiva, tal y como explica Propp (1998) en *Morfologías del cuento*, la estructura del relato mítico puede atravesar y atraviesa distintos tipos de discurso, geografías, tradiciones y culturas. Una suerte de universalidad en términos discursivos capaz de operar en terrenos muy locales, como podría ser el de la(s) identidad(es) nacional(es), si las consideramos en términos de relato mitificante.

El concepto de argentinidad se presenta pues, como un concepto particularmente complejo dadas las condiciones históricas y geográficas de la Argentina. Un país cuya declaración de independencia data de 1816, un país surgido al albor de las guerras de independencia latinoamericanas en las que las oligarquías criollas deciden independizarse del monopolio controlador de la madre patria, España. Un estado forjado al abrigo de unas políticas y de una ideología liberalista surgida de una elite económica y eminentemente burguesa que ignoran de una manera siniestra los pueblos nativos del territorio que constituye los límites de su estado. A este clásico proceso de descolonización que han sufrido buena parte de las naciones colonizadas en todo el mundo -sean éstas producto de la primera ocupación del continente americano o de colonizaciones posteriores, como las del s. XIX en África o en Asia- podríamos sumarle el hecho, muy significativo, de que Argentina se convirtiera a finales del s.XIX y principios del s. XX en uno de los principales puertos receptores de inmigración de todo el mundo.

Así, el país se convierte en una amalgama de comunidades, razas, lenguas y etnias procedentes de diversos lugares del mundo y que tenían que encontrarse amparados bajo un mismo concepto de nación. Bajo una misma comunidad

desmembrada que habría de (re)construir un imaginario colectivo con el que poder identificarse.

Teniendo en cuenta estas condiciones determinantes es lógico que entendamos que el proceso de construcción de un discurso nacional capaz de representar las distintas procedencias de los nuevos integrantes del país se asentara sobre las bases del relato mítico. Un relato que estará íntimamente unido a la producción de determinados símbolos como son: una memoria, un paisaje, unos héroes y unos villanos nacionales. Acontecimientos memorables e importantes olvidos. Un pasado. Una identidad. Una nación. Como explicó Renan (1882), fiel al sentimiento de su tiempo y a su propia ideología nacionalista, en su célebre discurso pronunciado en la Sorbonne bajo el título *Qu'est-ce que c'est une nation?*: “Or l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses”².

En definitiva, toda nación emergente se encuentra ante el desafío de construir un imaginario colectivo lo suficientemente amplio como para representar una comunidad y lo suficientemente específico como para distinguirse de las otras. Así, las referencias a una memoria, a un pasado común, a un paisaje propio, o a determinadas figuras heroicas/viles funcionan como producciones simbólicas en un imaginario colectivo nacional. En el caso particular de la Argentina del s.XX, ante la avalancha migratoria de diversas nacionalidades, esta operación debía funcionar para construir una identidad en la que pudieran representarse todos aquellos ciudadanos que arribaban con una marcada identidad cultural propia en busca de oportunidades para un nuevo mundo. Pero al mismo tiempo debía funcionar para todos aquellos *argentinos puros* de origen criollo, arraigados ya en el territorio y que se arrogaban la responsabilidad de construir una patria.

Así, se estaba dibujando ese paisaje sociológico de la Argentina moderna definido como un *crisol de razas* por los discursos reformistas de la época (si

2 “La esencia de una nación es que todos los individuos tengan muchas cosas en común y también que todos hayan olvidado muchas cosas”. Mi traducción.

tomamos como ejemplo paradigmático el discurso de Ricardo Rojas). También allí, como en muchos otros territorios colonizados, la construcción de una identidad nacional pasaría por un complejo proceso de narración histórica que tiene como consecuencia la omisión de la historia del *otro*. Una historia en la que el otro es mujer, es indio nativo, es homosexual o es, sencillamente, disidente de la ideología institucional de cada momento (como ocurrirá con la historia de los desaparecidos durante la dictadura militar entre 1976 y 1983). Desde este punto de vista, podemos decir que la Argentina construye un modelo de narración nacional basada en la ideología liberal conservadora que inspira el movimiento de independencia en el s. XIX y que es transmitida por una clase criolla, marcando ese par inevitable entre el relato institucional y el relato subalterno. Escrito siempre en función de las distintas contingencias históricas.

Dentro de este panorama que ahora presentamos de manera conscientemente general y cuya problemática iremos desgranando a lo largo de nuestra investigación, la función que cumplen los textos artísticos, será capital para un análisis sobre la construcción del imaginario simbólico de la nación. En especial, la del cinematógrafo que por su carácter masivo a partir de las primeras décadas del s. XX, y en especial, a partir de la aparición del sonoro a finales de los años 20, se convertirá en uno de los elementos más útiles a la hora de construir un relato sobre la identidad nacional argentina desde entonces hasta ahora.

Podemos decir así, que el cine se revela como un instrumento especialmente útil en la configuración de un discurso sobre la nación por dos motivos: el gran impacto social que tiene como medio de comunicación de masas y la naturaleza polisémica de la imagen audiovisual. Podemos estar de acuerdo así, gracias a su carácter como medio de masas, en que el cine a lo largo del s. XX tiene un poder mucho mayor a la hora de consagrar determinadas imágenes míticas asociadas a una identidad nacional, que el que detentan otros textos como la literatura, los periódicos, la música o las artes plásticas.

Desde este punto de vista, es comprensible que la cuestión sobre la identidad

nacional y la construcción de una imagen y un pasado mítico fueran una preocupación para algunos de los grandes pensadores de la Argentina conscientes del carácter cultural extremadamente heterogéneo del país. Tomemos Borges como ejemplo por antonomasia. Borges mito y Borges productor de una mitología argentina donde ya existía la preocupación por un lugar en la memoria del país donde habitara la historia. Es él, no por casualidad, quien dice que a esa ciudad [Buenos Aires] “le faltan fantasmas”. Y esos fantasmas no serán otros que los fantasmas de un pasado que aún no existe pero que existirá gracias a los procesos de construcción de un tiempo anterior y mítico. Conceptos que sostienen la idea de que la Argentina existió antes que los argentinos, que su memoria les precede y que su paisaje natural les representa como elemento distintivo del resto de naciones. En esta búsqueda de la especificidad, de lo distintivo, de la marca genuina de la *argentinidad* se confunden los discursos de la historia, la sociología y la literatura.

La cuestión de la identidad nacional se presenta, desde esta perspectiva, como un problema de construcción discursiva. Esta problemática de la que no está exenta ninguna nación ni ninguna historia sea cual sea su ubicación -tal y como muy bien explica BHABHA (1990), en su ya clásico *Nation and Narration*- se plantea con algunos matices desde el lugar periférico que ocupa Argentina. Según indican autores como Beatriz Sarlo, que señala sagazmente algunos de los problemas sobre la identidad nacional que presenta la modernidad argentina respecto de otras modernidades. Desde esta perspectiva periférica, la construcción de un espacio mítico sobre la nación argentina en las artes bascula entre el mito idealizado del gaucho criollo y la voracidad de una capital industrializada que emerge de manera vertiginosa, planteando una vez más la gran dicotomía que estableciera Sarmiento (1845) y que atraviesa la historia del discurso sobre la nación argentina: la oposición entre civilización y barbarie.

La naturaleza heterogénea de un país en constante evolución cultural como es la Argentina no escapó a los grandes nombres de las letras nacionales. Cuando

SARLO (2007) habla sobre el pensamiento de Borges a este respecto, contraponiéndolo al imaginario idealizado del gaucho en una de las obras claves para entender la poética de este mito, el *Segundo sombra* de Güiraldes, dice que “El espacio imaginario de las orillas parece poco afectado por la inmigración, por la mezcla cultural y lingüística. En debate está, como siempre, la cuestión de la 'argentinidad', una naturaleza que permite y legitima las mezclas: fundamento de valor y condición de los cruces culturales válidos”. De esta manera podemos entender mejor por qué para nosotros la construcción de un discurso sobre la argentinidad se hace sobre las bases de la construcción de un relato mítico.

Desde la perspectiva de un país preocupado por consolidar las bases de una especificidad cultural ante una modernidad que lo relega a la periferia y ante la explosión de la diversidad cultural que conforman sus habitantes podemos entender pues, que el cine se convirtiera en una pieza clave en la construcción del relato nacional. Ese amplio género que se ha denominado cine popular alcanzaría así una importancia capital en la primera mitad del s.XX en Argentina como dispositivo de producción del discurso identitario de la argentinidad. Empezaremos nuestro trabajo de investigación pues, por una aproximación a las expresiones populares de la llamada época dorada del cine argentino que produjeron géneros de inspiración criolla o el también llamado *Drama rural folclórico* (según autores como Ana Laura Lusnich (2007)) materializando explícitamente esa dialéctica propia del s.XX argentino entre el mito de lo rural y el de lo urbano. Una dialéctica que bascula entre el imaginario mítico de una Pampa mansa y genuina y el despiadado crecimiento urbano de Buenos Aires para ilustrar esa particular modernidad que acontece en el s. XX argentino.

Estos géneros populares no sólo contribuyeron a la consolidación de una industria cinematográfica nacional sino que nos ayudan a entender muy bien las operaciones de producción (y reproducción) del imaginario colectivo sobre el que se estaba construyendo un discurso nacional. Si atendemos a los gustos masivos del público; al perfil de los héroes y de los villanos que se empleaban en el cine

criollo podremos entender de qué manera La pampa estaba ocupando un lugar importante en el imaginario nacional. Así, lejos del escrupuloso relato positivista de la historia, La pampa ya funcionaba como construcción simbólica al servicio de la argentinidad.

Una vez hayamos analizado la manera como se constituye el relato nacional en el cine desde un punto de vista institucional y cercano al modelo de los grandes relatos de la modernidad -en el sentido en que los expone LYOTARD (1987)- podremos entender cómo se produce la quiebra de este modelo de representación en el cine argentino contemporáneo.

Entre el crepúsculo del s. XX -periodo determinante, por otro lado, para entender el forjado del concepto de identidad nacional en Argentina- sólo una década antes de la celebración del segundo centenario de la revolución de mayo en 2010, se produce un fenómeno cultural sin precedentes: la emergencia de un grupo de cineastas que se engloban bajo la nómina de NCA. Estos cineastas no sólo proponen un cambio respecto a los sistemas de producción, no sólo marcan la tendencia hacia nuevas estéticas, no sólo interpelan a un cine asentado en los moldes de un Modo de Representación Institucional³, sino que ponen en cuestión la noción de identidad nacional. Aunque lo hagan de maneras muy diversas, con distintas estrategias y divergencias entre ellos. Si hay un punto común entre todos, es que interpelan las cuestiones fundadoras de la *argentinidad* desde su posición de cineastas.

El NCA se presenta así para nosotros como el síntoma de una problemática mucho más compleja de la que podría parecer en una primera lectura. Un síntoma que revela, entre otras cosas, las diversas operaciones simbólicas que se producen en la construcción y circulación de los discursos sobre la memoria y sobre la identidad nacionales, una vez se ha superado la transición hacia un sistema

3 Tomamos este concepto de Noël Burch, expuesto en su obra seminal, *El tragaluz del infinito* (1995) Madrid: Cátedra; en el que emplaza el modelo de representación cinematográfica institucionalizado por Hollywood, dentro de un contexto capitalista en contra de un modelo de representación primitivo. A partir de ahora, M.R.I.

democrático. El cine, desde esta perspectiva, se presentaría como un doble documento que testimonia su propia génesis pero que sirve también como testimonio de su tiempo. La nueva ola constituye pues, un campo de trabajo óptimo, ya que realiza un ejercicio importante de autocrítica con respecto al concepto de nación que opera en distintos momentos de la historia de Argentina. Hay que tener en cuenta además, que el NCA surge en un contexto histórico, económico y social especialmente convulso para el país que vive el fin de un proyecto neoliberal promovido por Carlos Menem (1989-1999), que explota en la crisis de 2001 y que hundió al país en la mayor depresión económica de las últimas décadas.

Esta situación definirá la mirada de una nueva generación de cineastas inmediatamente posterior a la que sufrió la dictadura más sangrienta del s.XX argentino entre 1976 y 1983, bajo el dominio de una junta militar liderada por el General Videla. Una generación que crece con el peso de 30.000 desaparecidos por el terrorismo de estado a sus espaldas, con el peso de la gran mentira neoliberal y con el peso de una política del olvido insostenible. Una generación que no podrá reproducir otra cosa que la mirada hacia un país carente de futuro. Ante este contexto, podríamos decir, que el NCA interpela determinados símbolos constituyentes de la identidad nacional como la noción de memoria colectiva, la crónica de la dictadura, las imágenes del folclore y la reproducción de paisajes que a lo largo del s.XX popularizaron determinados textos, tanto literarios como cinematográficos. Símbolos inequívocos de la argentinidad.

Así las cosas, podemos entender que desde un contexto histórico como éste, la cultura tome un lugar particularmente delicado que revela como cambian los procesos de construcción simbólica del discurso sobre la nación a lo largo de los años. A este respecto podríamos preguntarnos con BHABHA (1990) “cuál es el lugar de la cultura” y no solamente desde el punto de vista geográfico, que polariza la posición local frente a la global, sino dentro de un sistema discursivo propio para entender qué lugar ocupan los discursos culturales en la construcción

de un relato sobre la nación.

Aunque la cuestión de los cines nacionales quede relegada a un segundo plano puesto que no constituye uno de nuestros objetivos principales de investigación, y puesto que no podríamos arrojar más luz sobre una cuestión que ha sido rigurosamente expuesta por autores como TALENS Y ZUNZUNEGUI (1998) cuando formulaban esa afilada pregunta: ¿De qué hablamos cuando hablamos de cine español? (en su búsqueda particular por encontrar un modelo de representación específico para el cine hispánico) sí debemos decir que los límites que determinan un cine nacional planearán sobre toda nuestra investigación como un problema añadido a la hipótesis planteada. La pertinencia (o no) de hablar de cine argentino (incluso de NCA) plantea una complejidad respecto a los límites del concepto de nación en el panorama del mundo contemporáneo distinto al que se había planteado en otros momentos de la historia, y que nos parece pertinente subrayar ahora puesto que nuestro fin último es cuestionar la noción de nación. Sería importante, a este efecto, observar cómo la etiqueta “cine argentino” ha sido útil en los últimos años, sobre todo en su peregrinaje por el circuito internacional de festivales y de textos críticos. Al mismo tiempo nuestra investigación tratará de demostrar como el cine producido en la Argentina del postmenemismo trata de subrayar el carácter heterogéneo de la nación y, sobre todo, trata de huir de un discurso institucionalizado de la argentinidad como categoría histórica, absoluta y limitada. Esta paradoja sin embargo, no constituye un obstáculo para su difusión global sino una muestra más de que nuestro campo de investigación (a saber: las relaciones entre cine, historia y política constituye un marco ideal para abordar la cuestión de la identidad nacional).

Convendrá pues, que contextualicemos bien el marco en el que se genera este fenómeno del NCA. Su inicio podría datarse, según la mayor parte de los críticos, en 1999 con la aparición de *Mundo Grúa* (Pablo Trapero) y la celebración de la

primera edición del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente⁴. De una u otra manera en todas las películas que integran este laxo grupo (más adelante especificaremos las cuestiones referentes a los límites que lo definen) hay inscritas cuestiones sobre la identidad de una nación que ya no se sostiene económicamente, que ha perdido su posición como potencia mundial latinoamericana, y también sobre un proceso de duelo democrático que no termina de cicatrizar y en el que las políticas del perdón han sido igual de inútiles que en todos los procesos traumáticos y violentos de la historia. Todos estos elementos están presentes en esta generación de jóvenes cineastas que no vivieron la dictadura en primera persona y que se encuentran ante la responsabilidad de reconstruir un discurso histórico común en un país ideológicamente desmembrado tras el paso atroz del régimen militar. El cine de esta generación que nosotros hemos delimitado como la generación de los *hijos*, interpelará la historia argentina desde su concepto de nación y de memoria, a través de las imágenes heredadas de una Pampa mítica o de un esplendoroso Buenos Aires que ya no existe. Reconstruyendo así, una memoria sobre la dictadura que nunca sancionaron, preguntándose a sí mismos quiénes son y cómo se inscriben en la historia de una nación que parece desintegrarse tras la caída de un proyecto económico y de un proyecto ideológico de confraternización nacional emprendidos por el menemismo.

Desde este punto de vista, poco importa que las películas que produzcan se construyan desde la estrategia discursiva del documental o de la ficción. Más allá del pacto que cada texto fílmico establezca con sus espectadores en términos de lectura, lo que será más importante para nuestra investigación, es averiguar de qué manera esto señala un problema político o histórico. Aunque no podemos obviar el hecho de que en este período el documental vive un momento especialmente convulso y que deberemos tratar con especial atención. A este respecto podemos añadir que muchos son los autores que han trabajado sobre un presunto resurgir

4 A partir de ahora, BAFICI

del documental argentino y que han subrayado, también, “el giro subjetivo” que los cineastas de esta generación habrían realizado respecto a las generaciones precedentes - tal y como lo denomina Beatriz Sarlo en una de las obras imprescindibles para entender la problemática de la memoria colectiva en la Argentina contemporánea: *Tiempo pasado* (2003). Este “giro subjetivo” que tiene que ver sobre todo, con la revisitación de la memoria de la dictadura de Videla. Lo cual, no hace más que insistir en el núcleo de nuestra hipótesis de trabajo: la preocupación de esta generación de cineastas por deconstruir un relato de la nación en el que no se sienten representados.

Para ello, tomaremos como objeto de nuestro trabajo la filmografía de Albertina Carri, uno de los exponentes más controvertidos de esta nómina, por la doble implicación que tiene en el cuestionamiento del discurso sobre la historia y sobre las imágenes simbólicas del mito de La pampa en Argentina. Aunque en las próximas páginas comentaremos las implicaciones coyunturales con mayor detalle, conviene explicar ahora, por qué los límites de nuestro trabajo se establecen en este periodo y por qué nuestra investigación se centra en esta cineasta en concreto.

Este proceso infinito de construcción de un relato sobre la nación podría analizarse desde muy distintos ámbitos. Nuestra intención a lo largo de este trabajo será la de analizar cómo el cine articula este proceso de construcción discursiva teniendo en cuenta los acontecimientos históricos, sociales, políticos y estéticos en cada momento. Así las cosas, tendremos siempre en cuenta la perspectiva histórica que nos permita observar de qué manera el cine ha participado en la construcción de un relato sobre la identidad nacional argentina desde el primer centenario de la independencia de la nación hasta la eclosión del denominado NCA. Nuestra intención será pues, la de analizar determinados elementos a través de los que el cine contemporáneo deconstruye el relato mítico de la argentinidad.

Así, abordaremos la historia como un relato en construcción y no como un

discurso cerrado. Un relato que se articula, más allá de los eventos y de los discursos legitimados por las instituciones, con otras prácticas artísticas, como es el caso del cine. Desde esta perspectiva, nuestro trabajo estará basado principalmente en el análisis retórico de los discursos fílmicos que interpelan al discurso institucional de la historia produciendo una serie de lecturas particulares y distintas de las que ofrecen los discursos oficiales. Así las cosas, nos encontraremos con algunas cuestiones esenciales para abordar un estudio comparado entre la historia, la teoría fílmica y el análisis del discurso como son las categorías de archivo, de documento, el valor del testimonio o la categoría de verdad en el género documental.

De esta manera lanzaremos una mirada hacia la historia del cine argentino centrándonos en los conceptos de identidad y memoria. Así como en la forma en la que estos han derivado en un modo de representación de la argentinidad. Para ello, nos acogeremos a puntos de inflexión históricos como son, en un primer lugar, la representación de los desaparecidos de la dictadura del general Videla por el lugar definitivo que ocupan en todos los aspectos de la sociedad argentina contemporánea y; en segundo lugar, en la construcción del espacio mítico de La pampa como marca esencial de la argentinidad. Así las cosas, nuestra investigación se abordará desde una perspectiva política, es decir, que atendiendo a parámetros históricos y sociales que delimitan la coyuntura en la que se produjeron los filmes que constituyen el objeto de nuestro trabajo, nuestra intención será la de encontrar el signo ideológico que proponen respecto a la identidad nacional argentina. Esto es, en otras palabras, la consideración del cine como síntoma de una problemática política.

Para llevar a cabo este trabajo, será pues necesario comenzar por ofrecer un breve recorrido histórico por el cine que ha contribuido a la construcción de una identidad nacional. Particularmente a través de algunos géneros populares como el cine de inspiración criolla, así como analizar el contexto histórico y social en que se empiezan a producir unas políticas memoriales tras el periodo de

reorganización nacional. Partiendo desde esta posición histórica, podremos entender la manera como los cines precedentes han podido influir en el cine que se produce en la Argentina de hoy y en la manera como estos han influido en la construcción de un discurso sobre la identidad nacional. Será también necesario entender en qué contexto se origina el NCA, nómina en la que se suele incluir a la realizadora que constituye nuestro objeto de estudio principal, Albertina Carri. Por todo esto, será necesaria una articulación precisa de los conceptos de identidad, memoria y nación, con todas las particularidades que suponen un país y un momento histórico como la Argentina del cambio de siglo. Y también, de qué manera el cine contemporáneo los ha articulado para construir una mirada *otra* sobre la argentinidad. En otras palabras, lo que intentaremos será abordar una investigación en la que el cine de Albertina Carri no sea simplemente un documento de trabajo temático sino el síntoma de cuestiones más amplias que tiene que ver con los procesos económicos, políticos, históricos y sociales que vive el país en un momento determinado.

2. El mito de la argentinidad

2.1. El relato mítico de la nación

Como acabamos de indicar, en su célebre conferencia “Qu'est-ce que c'est une nation?”, Ernest Renan, explicó que una nación se definía igualmente por el recuerdo que por el olvido. Por consiguiente, si la memoria funciona como concepto unificador para los miembros de una nación, podríamos decir que la memoria nacional siempre es colectiva, pues se funda sobre relatos consensuados por un grupo. No importa si esa memoria de la que hablamos es la memoria sobre la que se basa el discurso institucional de la Historia o la memoria que sostiene una mitología popular. La memoria funciona en ambos casos, como un espacio común en el que una comunidad nacional puede sentirse legitimada como tal.

La memoria supone pues, una entidad imprescindible en la configuración del concepto de nación. Desde esta perspectiva podríamos decir que la memoria funciona como una estructura que articula el discurso oficial de la historia de un país, pero la memoria también adquiere una dimensión esencial bajo la forma de los relatos de carácter mítico que se encuentran en el imaginario popular. Debido a esta doble dimensión entre el discurso oficial de la Historia y los discursos populares, la memoria constituye uno de los conceptos más complejos a la hora de analizar la forma como se construye el concepto de nación. Sin embargo, la manera como se articulan la memoria popular y la historia oficial presenta particularidades en el caso concreto que nos ocupa, que es el de la construcción de una identidad nacional para la Argentina.

La idea sobre la que se funda el concepto del estado-nación en la ilustración, será la que vertebró los procesos de independencia de Argentina, así como del resto de países latinoamericanos, bajo las ideas libertarias de la modernidad asumidas por las clases criollas dominantes. De esta manera, la búsqueda de una

independencia con respecto de la corona española, se basa principalmente en una delimitación territorial, económica y política por la cual los próceres independentistas buscaron marcar una diferencia en las fronteras, en los tratos y aranceles y también en sus decisiones de poder, hasta entonces controlados por la metrópoli. Los procesos de independencia nacional en el marco de la modernidad, como fue el caso de Argentina, resuelven de manera relativamente fácil⁵ el problema del estado-nación como organización económica, geográfica y política, pero producen graves problemas a nivel ideológico respecto a la constitución de un sentir nacional.

Los nuevos estados-naciones se enfrentan ante un pueblo heterogéneo (surgido de una sociedad criolla) cuya historia estaba aún por escribir. Sería sin embargo, sería un error pensar que la problemática sobre la identidad nacional se plantea de manera exclusiva en los países denominados de “nueva creación”. No podríamos decir que la fundación de una nacionalidad francesa, española o griega sea más legítima que cualquiera de las nacionalidades surgidas tras los procesos revolucionarios en América latina aunque sería conveniente insistir en que éstas se enfrentan a coyunturas diferentes basadas, principalmente, en procesos de legitimación de las memorias históricas y de los mitos fundacionales de cada una de ellas. Ningún país existe de forma natural o ancestral, todos son fruto de una construcción y se apoyan en la creación de relatos míticos que alimentan de la misma manera los discursos oficiales y los populares. Configurando así un imaginario colectivo nacional.

Como explica NORA (1986:20), precisamente en su crítica al discurso de Renan, la definición del concepto de nación no puede reducirse a una cuestión territorial sino a la dimensión simbólica que le otorga un grupo humano “La nation n'est pas un concept juridique seulement, pas seulement une unité

5 “No pretendemos reducir el problema de los procesos independentistas, sino desviarnos hacia nuestro campo de trabajo, entendiendo que la relación de dependencia con la corona española en la era de las revoluciones era ya impracticable por cuestiones pragmáticas además de políticas e ideológicas.”

territoriale et un vouloir-vivre en commun, pas même seulement ce 'riche legs de souvenirs' et ce 'plébiscite de tous les jours' dont parlait Renan; c'est une organisation symbolique du groupe humaine, dont il s'agit de retrouver les repères et d'éclairer les circuits⁶”.

Como podemos observar, pese a que la definición que aporta Nora puede resultar demasiado amplia, subraya algunos elementos importantes para entender que la nación no es un valor natural y preexistente sino el fruto de una construcción discursiva. Como dice el historiador francés, la nación es la organización simbólica de un grupo humano y, a partir de ahí, la dificultad de su estudio se encontrará en el esclarecimiento de las operaciones realizadas para su constitución.

La dimensión simbólica del colectivo que quiere definirse como nación constituirá pronto un elemento indispensable de la discusión sobre el propio término en la posmodernidad. Atendiendo a una perspectiva que analiza las variaciones del concepto nación frente a las distintas contingencias históricas, autores como ANDERSON (1993), han profundizado en la dimensión simbólica de un grupo que quiere identificarse bajo un mismo signo nacional, buscando unos orígenes, una memoria y unos rasgos comunes. Unos rasgos específicos y distintos de otros grupos que les permitan constituirse como nación. Así, el crítico aborda el estudio de algunos de los mecanismos de representación y reconocimiento del nacionalismo a lo largo de la historia y en diferentes latitudes para ofrecer una perspectiva general de la tesis que aquí estamos desarrollando. Recordemos que el concepto de nación no es universal y previo a la construcción de los países, sino una construcción discursiva fruto de los intereses políticos, económicos e históricos.

El concepto de nación se revela, desde este punto de vista, como una

6 “La nación no es sólo un concepto jurídico, no es sólo una unidad territorial y un querer-vivir en común, no es si quiera sólo ese 'rico legado de recuerdos' y ese 'peplebiscito de todos los días' del que hablaba Renan; es una organización simbólica del grupo humano, del que se trata de rencontrar las referencias y de aclarar los circuitos”. Mi traducción

construcción discursiva sancionada por una comunidad -retomando así, la categoría simbólica de la que habla Nora- y que podría ser analizada desde una doble dimensión: desde el discurso oficial de la Historia y desde los discursos populares. Según ANDERSON (1993: 25), esta dimensión simbólica existe en tanto “(...) se imagina como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que, en efecto, puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal. En última instancia, es esta fraternidad la que ha permitido, durante los últimos dos siglos, que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas”.

Será GELLNER (1988: 70) quien insista de nuevo en este rechazo al mito histórico de una nación ancestral, anterior a cualquier tipo de organización “Debemos rechazar ese mito. Las naciones no son algo natural, no constituyen una versión política de la teoría de las clases naturales; y los estados nacionales no han sido tampoco el evidente destino final de los grupos étnicos o culturales” advirtiendo con estas palabras, de las distintas contingencias a las que se somete el mismo concepto a lo largo de la historia.

Partiendo de la convicción de que la nación no es un ente natural, preestablecido y eterno como pretenden algunas definiciones del término a partir de la modernidad, tal y como explica ANDERSON (1993), o de la época preindustrial, como dice GELLNER (1988). Podemos decir pues, que el concepto de nación se basa -tanto en sus discursos oficiales como en su imaginario popular- sobre mitos fundacionales de distinta naturaleza. El discurso oficial de la Historia, basado en una ideología positivista que relata la crónica de los acontecimientos importantes para el conjunto de la nación, la recreación de una memoria colectiva ancestral y anterior a los miembros de la comunidad, la mitología generada en torno a determinados héroes o villanos, la reivindicación de unos límites territoriales, de acontecimientos comunes, de cuentos, música, imágenes populares o de una lengua, son solo algunos de los elementos que bajo un prisma mitológico

constituyen el sedimento de la idea de nación que comparte una comunidad. Un análisis desde el punto de vista discursivo de estos elementos nos hará ver que, efectivamente, el relato de la nación responde a un esquema constructivo mucho más cercano a la lógica del mito que a la de la ciencia positivista. En otras palabras: revelaríamos la nación como un artificio discursivo y no como un elemento natural.

Así las cosas, y aunque estemos de acuerdo en considerar la nación como un constructo discursivo mítico, que contendrá en él sus correlatos sobre una memoria, una geografía, unos héroes o unos villanos etc. deberíamos puntualizar las definiciones que utiliza este autor para trabajar sobre el término de nación pues, pese a que puedan resultar demasiado amplias en términos generales, éstas contienen alusiones importantes a la dimensión cultural que pueden ser muy útiles para nuestra investigación. La nación, según GELLNER (1988:20) puede responder a varias definiciones:

“Dos hombres son de la misma nación si y sólo si comparten la misma cultura, entendiendo por cultura un sistema de ideas y signos, de asociaciones y de pautas de conducta y comunicación.”

“Dos hombres son de la misma nación si y sólo si se reconocen como pertenecientes a la misma nación. En otras palabras, las naciones hacen al hombre; las naciones son los constructos de las convicciones, fidelidades y solidaridades de los hombres. Una simple categoría de individuos (por ejemplo, los ocupantes de un territorio determinado o los hablantes de un lenguaje dado) llegan a ser una nación si y cuando los miembros de la categoría se reconocen mutua y firmemente ciertos deberes y derechos en virtud de su común calidad de miembros. Es ese reconocimiento del prójimo, como individuo de su clase lo que los convierte en nación, y no los demás atributos comunes, cualesquiera que puedan ser, que distinguen a esa categoría de los no miembros de ella.”

Lo que nos interesa de esta definición es que Gellner contempla la necesidad de una cultura homogeneizada ora para dos hombres que quieran compartir el

mismo sentimiento de nación y que, como Anderson, reivindican la colectividad como elemento indispensable del mismo. El hecho de que este autor subraye la importancia de la dimensión cultural en la elaboración de un relato nacional, nos permite entender por qué los textos artísticos son esenciales para entender la manera como se construye y circula un imaginario colectivo dentro de una comunidad nacional.

Esta observación tendría especial importancia en países de nueva generación, como podría ser la Argentina y que, además, cuentan con una gran masa migratoria de procedencias muy diversas. Podemos entender así que los nuevos estados-nación surgidos en la modernidad pudieran encontrar problemas para justificar una cultura homogeneizada. Es por esto que en la construcción de un relato sobre el patrimonio cultural de una nación ocupan un lugar tan importante las alusiones a una memoria anterior (una *historia* en común), a un territorio simbólico en el que estén delimitadas las fronteras y ciertos referentes culturales que encarnen los valores positivos o deseables. En definitiva: una serie de elementos narrativos ante los cuales dos hombres que quieran compartir una misma cultura puedan sentirse reconocidos como pares.

Esta relación entre el reconocimiento de una historia y una cultura comunes tendrían una incidencia directa con un discurso político. Así las cosas comprenderíamos por qué un análisis sobre los textos audiovisuales podría ayudarnos a entender la manera como se ha construido un discurso sobre la nación desde una perspectiva ideológica. Podemos decir así con GELLNER (1988:80) “Es en estas condiciones, y sólo en ellas, cuando puede definirse a las naciones atendiendo a la voluntad y la cultura y, en realidad, a la convergencia de ambas con unidades políticas. En estas condiciones el hombre quiere estar políticamente unido a aquellos, y sólo a aquellos, que comparten su cultura. Es entonces cuando los estados quieren llevar sus fronteras hasta los límites que define su cultura y protegerla e imponerla gracias a las fronteras marcadas por su poder. La fusión de voluntad, cultura y estado se convierte en norma, y en una norma que no es fácil

ni frecuente ver incumplida.”

El consenso colectivo sobre lo que debe recordarse y lo que debe olvidarse no se produce, según este pensamiento, de forma natural, sino que es fruto de intereses y generador de conflictos. En efecto, la manera como la memoria histórica de un país selecciona aquello que quiere recordar o ignora lo que considera inadecuado constituirá una parte importante del proceso de construcción de un discurso sobre su propia identidad. En definitiva, podríamos afirmar, que no podemos discutir sobre el concepto de nación sin tener en cuenta el concepto de memoria. Sin tener en cuenta lo que se decidió recordar y aquello que ha quedado relegado al olvido y los motivos por los cuales se hace esta distinción. Motivos que responden, casi siempre, a intereses ideológicos y a coyunturas políticas.

El relato mítico de la nación pues, se construye sobre los pilares básicos de la identidad y de la memoria. Este relato además, debe permitir que los miembros de la comunidad que integran dicha nación puedan reconocerse en él, puedan sentirse representados. Como explicábamos hace un momento: semejantes entre sí y distintos a los otros. El relato pues, necesita de una estrategia discursiva lo suficientemente convincente como para tejer el complejo entramado de una memoria común, como para homogeneizar las diferencias que existen dentro de la comunidad. Así como para regular las estructuras que establecen los juegos de poder en su interior. Los textos artísticos (particularmente el cine, dada su naturaleza como producto de la industria masivo a lo largo del s. XX) cumplirán como veremos, un papel vital en este proceso.

2.1.1. El problema del referente como argumento de verdad

Si como estamos explicando, la nación es una construcción discursiva y no una categoría natural y preexistente, entonces deberíamos abordar su problemática, desde un punto de vista del análisis del discurso. En otras palabras, si estamos de acuerdo en considerar la nación como un relato deberíamos abordar su análisis preguntándonos cuál es su referente.

Desde nuestro punto de vista, el referente del relato de la nación no existe como entidad independiente, ancestral y exterior al propio discurso. El referente sobre el que se construye el discurso de nación es relativo y está sometido a contingencias políticas, sociales e históricas. Si tomamos como ejemplo el caso de Argentina -aunque desde nuestro punto de vista esta aproximación podría servir para abordar cualquier otro caso- el referente sobre el que se ha construido el relato de la nación ha ido cambiando a lo largo de su historia en función de las diferentes circunstancias e intereses políticos particulares que, como hemos explicado, presentarían los estados de reciente creación o aquéllos que han vivido un proceso de colonización.

Para ilustrar el caso concreto de Argentina a este respecto, podríamos citar como rasgo significativo la diferencia en la manera como se alude al espacio pampeano en diferentes momentos de su historia. Veremos así, como en los años inmediatamente posteriores a su declaración de independencia en 1816 lo salvaje representaba un peligro, mientras que, en los primeros años del s.XX, el discurso oficial lo absorbe, para convertir La pampa en uno de los espacios míticos que legitiman la idea de una identidad nacional específica. Solamente tomando la ya clásica dicotomía sarmentiana⁷ entre civilización y barbarie en una primera etapa nacional y el proceso de cambio en el modo de representar este mismo par en la

7 Hacemos referencia aquí a la oposición que articularía Domingo Faustino Sarmiento en su obra *Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas* en 1845

historia de su literatura, podremos entender que la manera como se construye y circula un discurso sobre la identidad nacional argentina irá cambiando en función del contexto político, económico e histórico.

Así las cosas, y aunque podamos estar de acuerdo en considerar la noción de identidad nacional dentro del marco de un relato mítico, deberíamos plantear algunas de las dificultades que implica la propia utilización de este término. ¿Cómo podríamos definir la noción de relato en este contexto? ¿Qué relación se establece entre su dimensión narrativa y la realidad? ¿Qué queremos decir cuando abordamos la cuestión de la nación en estos términos retóricos?

No es nuestra intención aquí la de redefinir el concepto de relato que, por otro lado ha contado con numerosas definiciones a lo largo de la historia -ninguna aceptada de manera universal e incontestable, dicho sea de paso- pero quizá convenga subrayar la idea que nos interesa particularmente a nosotros: la diferencia entre el referente de un discurso y lo que popularmente se conoce como “hechos reales”. Esta problemática -la que se establece entre el referente y la narración- se encuentra en el interior de cualquier discurso, aunque será la tensión producida entre el discurso institucional de la Historia y su referente. Lo cual supone para nosotros, el punto de fractura esencial a la hora de poner en cuestión el relato sobre la nación.

Desde que la disciplina histórica -en el ámbito académico- enmarcara su discurso en la tradición positivista, intentando legitimarse como ciencia, el problema que se plantea entre la construcción de un discurso histórico y sus referentes reales debe leerse en términos de verdad. De esta manera, la Historia legitima su propio discurso apoyándose en la idea de que aquello que cuenta es la crónica fehaciente de los hechos acontecidos, y como tal, debe quedar fuera de toda sospecha.

Desde este punto de vista, aquello que está dentro de la Historia no sólo habría tenido lugar de manera indiscutible sino que ocupa el espacio privilegiado de ser contado, de existir. Aunque esta afirmación pueda parecer obvia, no lo es, pues

nos da la clave para entender el carácter artificioso del discurso de la Historia de una nación. Una vez hayamos cuestionado el referente de la Historia como argumento de verdad, como realidad entendida en términos absolutos, podremos estar de acuerdo con la idea de que el discurso oficial de la historia sólo es uno de los relatos posibles que podrían haberse construido. Ello supone una diferencia que podrá ayudarnos a entender por qué consideramos que entre el relato de la historia institucional y los relatos otros, no hay una diferencia esencial desde el punto de vista discursivo. Para ello podemos remitirnos al estudio de Gabriel Sevilla (2010:76) dedicado a esta problemática en donde advierte que “Es imprescindible que haya una mediación simbólica y, pese a la aparente obviedad del requisito, debemos recordarlo en todo momento y subrayar sus implicaciones.

Ningún hecho extralingüístico constituye en sí mismo un discurso, ni narrativo ni de ningún otro tipo, ya que las lecturas que de él puedan derivarse no están inscritas en su materialidad. Es el discurso el que construye, de cierta manera, un objeto que, por otra parte, ni siquiera tiene por qué existir. En otras palabras, el único hecho constatable en un relato es el propio discurso narrativo que lo constituye. Si éste se basa o no en una realidad extralingüística, esto es, lo que solemos llamar *hechos reales*, se trata ya de una circunstancia accidental y extrínseca, no necesaria o consustancial. El relato es un hecho en sí mismo, simbólico y autónomo, constructor de una imagen referencial pero independiente de toda supuesta predeterminación extralingüística, esto es, de lo que tradicionalmente se ha llamado *referente*”. En otras palabras, podríamos decir que, el referente del relato de nación no existe de manera independiente, natural e indiscutible, que es uno de los objetivos principales de los discursos de la institución⁸.

8 Este hecho se hace todavía más evidente en la era electrónica, como afirma Jenaro Talens, donde surge “un lenguaje cuyo poder no proviene de una exterioridad a la que remitiría sino de su propia lógica interna en tanto estructura. Esta autorreferencialidad hace que las leyes que supuestamente regulan la verdad o mentira de un discurso no dependan de su relación con el mundo, sino de la coherencia interna del mensaje” (TALENS, 1994:11).

Con esta puesta en cuestión sobre el referente que constituiría el relato de una nación, lo que estamos diciendo en realidad, es que dicho relato tiene un objetivo muy claro: construir un espacio simbólico llamado nación. Si consideramos pues, la nación como la narración de un relato mítico y no como el discurso positivista que quiso construir la historia institucional a partir de la modernidad (tal y como indica Pierre Nora en su texto *Présent, nation, mémoire* (2011)) entenderemos por qué para legitimarse, este relato se basa en referentes imaginarios, en figuras legendarias que se convierten en elementos fundacionales de la identidad nacional.

Desde este punto de vista podríamos entender que el relato sobre la identidad nacional haga uso de un espacio simbólico que permita los procesos de identificación que los miembros de una comunidad deben experimentar para sentirse representados. De esta manera la operación narrativa que construye el discurso de una nación apela con frecuencia, a imágenes fácilmente decodificadas por una amplia mayoría y tienden a crear un espacio simbólico homogeneizante. Un espacio en el que las fracturas internas de los miembros de la comunidad se borren, un espacio lo suficientemente amplio como para que quepan todos pero también lo suficientemente límpido como para que no haya lugar a dudas sobre quién está dentro y quién afuera. Un espacio mítico que utiliza para su construcción, imágenes que remitan a un imaginario colectivo, identificable, anterior, y que se presente como un concepto naturalmente dado.

2.1.2. Nación, relato y mitología

Así las cosas, podríamos decir que el concepto de nación funciona como un espacio textual en el que se reconoce un determinado grupo y que toma como referente una serie de mitos fundacionales para construir un discurso homogeneizante. La dimensión mitológica del relato de la nación no es solamente importante para entender la manera como los discursos populares asumen y reproducen una determinada idea de identidad nacional, sino que también nutre los discursos oficiales de las instituciones políticas, históricas o artísticas -como veremos más adelante en los casos concretos de la literatura y del cine.

Según BHABHA (1990) la construcción de un discurso sobre la nación no puede entenderse sin considerar la dimensión mitológica y, por supuesto, sin todo un entramado cultural sobre el que penetra el mismo: “Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind's eye. Such an image of the nation -or narration- might seem impossibly romantic and excessively metaphorical, but it is from those traditions of political thought and literary language that the nation emerges as a powerful historical idea in the west⁹”.

En efecto, todos los relatos de nación se basan en mitos fundacionales que articulan perfectamente algunos de los elementos que acabamos de enumerar (un espacio común, una memoria popular, personajes, héroes, fechas, batallas). Algunos de estos mitos se basan en un riguroso estudio abordado por la historia de vocación positivista -es decir, basados en documentos que funcionan como prueba irrefutable de que lo que cuenta el mito sucedió en la realidad- y otros muchos se

9 “Las naciones, como las narraciones, pierden sus orígenes en el mito del tiempo y sólo perciben sus horizontes con los ojos de la mente. Tal imagen de la nación -o de la narración- debe parecer románticamente imposible y metafóricamente excesiva, pero es desde esas tradiciones de pensamiento político y lenguaje literario desde las que la nación emerge como una poderosa idea histórica en occidente”. Mi traducción.

relegan al producto de un imaginario colectivo, surgido de una literatura culta o de una literatura popular, así como en otro tipo de textos artísticos como es el caso del cine, sobre el que profundizaremos más adelante.

En el caso del relato sobre la nación argentina eso que se ha denominado imaginario gauchesco se ha utilizado como uno de los mitos fundacionales del sentimiento de identidad nacional cumpliendo con algunas de las funciones principales de estos discursos míticos. A saber: legitimar una identidad común, definir un paisaje legendario, construir una figura heroica como la del gaucho, alimentar un tiempo memorial anterior a la constitución del país, sentar las bases de unas determinadas tradiciones etc. En definitiva: legitimar una política de ocupación territorial y política a través de un imaginario rural que se presenta como un hecho natural y no como una construcción discursiva.

Este tipo de relatos mitológicos aluden doblemente a una memoria ancestral de los pueblos y a una identidad que existiría de manera independiente al propio relato de la nación. En otras palabras, a lo que antes hemos denominado como “hechos reales” con respecto a un discurso. Lo cual autores como Bhabha deconstruyen a través de un análisis del concepto de identidad nacional en términos narratológicos. Un análisis que denuncia el vacío que la historia de las identidades nacionales ejercen sobre determinadas colectividades. En el caso de Bhabha, su denuncia recae sobre países de colonización relativamente reciente como la India, sin embargo su pensamiento puede adaptarse, en términos muy parecidos, a los países latinoamericanos. Argentina, como muchos otros de los países del sur de América, ha sufrido procesos de transformación identitaria muy complejos (teniendo en cuenta que sufrieron primero una conquista en los albores de la modernidad y que después han sido receptores de varias olas migratorias en la era industrial). Sin embargo ciertos referentes mitológicos funcionan de la misma manera a la hora de legitimar un discurso sobre la historia de la nación en latitudes muy distintas.

Las particularidades que presentan la mayor parte de los territorios

descolonizados no los apartan de la operación discursiva que construye cualquier relato de nación sobre las bases de un relato mítico; sea éste pronunciado por una antigua metrópoli o por un nuevo territorio definido como estado-nación. La operación discursiva, que fundamenta tanto uno como otro relato, es la misma. En el caso de la construcción de un discurso sobre la identidad argentina, así como es el caso de muchas de las naciones-estado que se independizaron de la corona española en el continente americano a lo largo del s.XIX, la idea de nación se basa en una ideología liberal conservadora sostenida por una oligarquía criolla, inspirada tanto en los movimientos nacionalistas de la Europa ilustrada, como en independencia de los EE.UU.

La manera como ANDERSON (1993: 81) plantea los procesos de independización en Hispanoamérica es muy claro a este respecto: “¿Por qué fueron precisamente las comunidades *criollas* las que concibieron en época tan temprana la idea de su nacionalidad, mucho antes que la mayor parte de Europa? ¿Por qué produjeron tales provincias coloniales, que de ordinario albergaban grandes poblaciones de oprimidos que no hablaban español, criollos que conscientemente redefinían a estas poblaciones como connacionales? ¿Y a España, a la que estaban ligados en tantos sentidos, como a un enemigo extranjero? ¿Por qué el Imperio hispanoamericano, que había persistido tranquilamente durante casi tres siglos se fragmentó de repente en 18 Estados distintos?”.

En efecto, no fueron los nativos del territorio que se definió como Argentina los que escribieron la historia de la nación, delimitaron la idea de *argentinidad* o eligieron sus políticas; sino los dirigentes de una clase criolla que buscaban más su independencia con respecto a un imperio que la definición de una esencialidad de la Argentina. Para ello, además de legalizar la ocupación territorial de las fronteras y la independencia administrativa frente a la metrópolis, tendrían que legitimar una identidad específica y diferenciada. Tendrían que legitimar una historia, una memoria, el relato de una nación.

2.2. “Los argentinos verdaderos”

“De hecho, las naciones, al igual que los estados, son una contingencia, no una necesidad universal. Ni las naciones ni los estados existen en toda época y circunstancia. Por otra parte, naciones y estado no son una *misma* contingencia.” (GELLNER, 1988:19). Si partimos con Gellner, de la base de que “nación y estado” no son la misma cosa y que ambos son producto del contexto histórico y político en el que se configuran, podremos entender el desarrollo del concepto de identidad nacional que ha vivido la Argentina desde que se firmara su declaración de independencia en 1816 y la especificidad de su constitución como estado-nación con respecto al de otros estados-naciones del continente americano.

Podríamos decir que la manera como Argentina se convierte en un estado independiente de la corona española no diverge en lo esencial de la manera como lo hicieron Venezuela, Perú, Chile etc. Las clases dominantes de las colonias españolas, amparadas en una ideología liberal conservadora buscaron su independencia económica y política respecto a una administración centralizada en España que se revelaba aparatosa y poco eficaz. Pero la auténtica razón más allá de las cuestiones puramente pragmáticas, era que la clase criolla quería tomar un poder sobre los territorios colonizados sin tener que pasar por la metrópoli. Las clases hegemónicas, tomaron pues el poder en cada uno de los territorios, delimitaron las fronteras atendiendo a razones que tenían más que ver con tratos comerciales o botines de guerra que con unas supuestas lindes naturales. Podemos decir en definitiva, que los diversos procesos de independencia que se vivieron en ese territorio sólo tienen en común la adhesión a una ideología ilustrada del progreso y a los intereses de una clase criolla, que muy poco tenían que ver con cualquier manifestación histórica o cultural de los pueblos nativos.

No es cuestión aquí, ampliar el debate sobre la participación de pueblos nativos en cada uno de los territorios o mejor dicho, sobre la no participación de

estos en los procesos de independencia. Tampoco sobre la manera como se han tratado las lenguas de los pueblos indígenas en la construcción de las distintas identidades nacionales -ya la utilización del propio término “indígena” arroja luz sobre la manera cómo son considerados los grupos nativos desde una perspectiva occidental. No obstante, esta situación incide una vez más, sobre el carácter artificial del concepto de identidad nacional en la era moderna y preindustrial, tal y como señala Anderson. Momento en el que se enmarcan los procesos de independencia de buena parte de la región de América Latina.

Todavía es difícil establecer un estudio comparado sobre los procesos de nacionalización de los diferentes estados de la región, aunque sería deseable para escapar a la frecuente homogeneización que se produce desde una mirada externa. El caso de Argentina es particular porque su posición geopolítica en el panorama internacional se desmarca notablemente del resto de países latinoamericanos en el paso de la era moderna a la industrialización.

A finales del s.XIX y principios del s. XX la Argentina desarrolla una economía mucho más fuerte que el resto de países de la zona y se convierte en una auténtica potencia mundial, destacada por el desarrollo de una industria agropecuaria y por el crecimiento de su capital, Buenos Aires, que acogería varias olas migratorias procedentes de todo el mundo -de Europa principalmente- en busca de nuevas oportunidades. La transición entre una era poscolonial basada en las ideas ilustradas de las clases criollas dominantes y la aparición de un país industrializado en el cono sur, tendrá unos efectos sociales y culturales específicos que harán que la Argentina se defina, en términos de Beatriz Sarlo (2003), como *una modernidad periférica*. Dentro de este marco de modernización a distintos niveles (económico, político, social y cultural) el concepto de identidad nacional constituirá una preocupación importante y se enunciará finalmente bajo el concepto de argentinidad.

El término argentinidad será paradójicamente acuñado por Miguel de Unamuno en su texto *Contra esto y aquello* (1941). La razón por la cual el

filósofo español muestra su preocupación por la cuestión de la identidad argentina, la podemos encontrar seguramente en la proyección de una preocupación propia con respecto al desmembramiento de una identidad nacional española. Así una vez más, podemos ver el carácter artificial del sentimiento de nación y en la manera como se plantea su debate en cada momento preciso de la historia. Cuando Unamuno escribe este texto, el problema de la identidad de una nación en su ocaso imperialista como era el caso de España, ocupó el debate central de muchos de los pensadores de una generación. La generación del 98 marcada por un “dolor de España” que se encontraba sumida entonces en una atroz crisis tanto económica como ideológica. Así, podemos entender que la preocupación que Unamuno muestra en su texto con respecto a la delimitación de una identidad específica para Argentina, revela en el fondo una preocupación trasladable a otras querencias nacionales.

Más allá de que podamos estar de acuerdo con la postura -quizá algo paternalista- que el filósofo muestra en su texto, lo que éste revela es la transcendencia de un debate sobre la identidad nacional que tiene lugar en un momento concreto en que Argentina se abre paso a una era modernizada y a la formación de una nueva sociedad inmigrante. En otras palabras: había que buscar métodos para que una población emergente, heterogénea y propia de la era industrial se sintiera representada bajo un mismo concepto de nación. Con estas palabras definirá el filósofo lo que para él significa la argentinidad: UNAMUNO (1941: 54) “Al hablar de americanidad o de argentinidad, quiero hablar de aquellas cualidades espirituales, de aquella fisonomía moral -mental, ética, estética y religiosa- que hace al americano americano y al argentino argentino. Y si no me engaño, a eso tiende la labor de Rojas: a sacar a flor de conciencia colectiva la argentinidad, para que se robustezca y defina y acreciente al aire de la vida civil de la historia”.

“Sobre la argentinidad” (1941) tendrá un calado determinante en la posición de la clase intelectual argentina de la época, para la que la cuestión sobre una

identidad nacional específica se convertirá en una auténtica preocupación. Así las cosas, podemos decir que las instituciones académicas y políticas se enfrentarán al reto de repensar un discurso sobre la identidad nacional en busca de una especificidad aparentemente amenazada por el mestizaje cultural. Como indica GARCÍA FANLO (2012) “El breve texto de Unamuno operará como iniciador del discurso sobre la argentinidad dentro del campo intelectual argentino dando lugar a la aparición de diversas problematizaciones que tendrán una incidencia legitimadora de prácticas estatales, decisiones políticas y administrativas, y prácticas discursivas científicas, religiosas, y filosóficas de orden biopolítico orientadas a argentinizar tanto a la población argentina como a la extranjera residente en el país. La argentinización requirió la reconfiguración de dispositivos de saber-poder preexistentes como la escuela, la salud pública, la política inmigratoria, el hospital, la literatura, y la aparición de nuevos dispositivos como el servicio militar obligatorio, la higiene pública, la penitenciaría y el hospital psiquiátrico, configurando una red argentinizadora que debía producir un crisol de razas”.

Como explicábamos, la idea de argentinidad¹⁰ surge en un momento cercano al primer centenario de la revolución de mayo y la llegada de grandes olas migratorias al país. Este concepto podría enmarcarse dentro de las operaciones de naturalización del discurso nacionalista por parte de algunos intelectuales y políticos entre los que destacan *La restauración nacionalista. Informe sobre educación* (1909) de Ricardo Rojas al que el propio Unamuno alude en su texto o el trabajo de Leopoldo Lugones tanto en sus ensayos como en su obra literaria. De nuevo podríamos acudir a GELLNER (1988) para insistir en la idea de que conviene enmarcar adecuadamente el surgimiento del concepto de argentinidad ya

10 Debemos puntualizar, que pese a que el primero que lo acuñaría oficialmente sería Unamuno, la idea de argentinidad (en tanto concepto identitario, específico y distintivo de los argentinos), empieza a canalizarse en un discurso sobre la nación dentro de las políticas culturales y pedagógicas de autores como Rojas, en torno a la celebración del primer centenario de la Revolución de Mayo, en 1910.

que el propio discurso sobre lo que es una identidad nacional está sujeto a diversas contingencias histórica que determinarán inevitablemente la manera como se enuncia, como circula y como se lee ese mismo discurso. La celebración del primer centenario de la nación junto con el desarrollo de una población inmigrante procedente de diferentes partes de Europa, obligará a las instituciones políticas, académicas y culturales a poner en marcha ciertas operaciones de construcción y reproducción de la identidad de una nación que cumplía, a penas, 100 años.

En este momento, desde el Estado, las celebraciones del primer centenario de la independencia de la nación se celebran con todo tipo de actos que pretenden contribuir a la consolidación de una historia común que legitime la fuerza y la posición geopolítica de la Argentina en el mundo. Como en otras naciones latinoamericanas, la estrategia de las diversas operaciones simbólicas que se emplean en los fatuos corresponde a una ideología liberal conservadora, heredera de la clase patricia (entendiendo como tal a la clase criolla que liderara la revolución independentista y que se instalaría como clase dominante en las instituciones políticas pero también económicas y culturales). MARANGHELLO (1999: 25) lo explica muy bien cuando dice “Puede afirmarse que la identidad nacional, al menos en los estados latinoamericanos, lejos de presentarse como un código de significaciones abierta y proclive a la diferenciación, se manifiesta, inevitablemente, bajo la forma del nacionalismo: la creencia colectiva en una comunidad atemporal de costumbres y destino, soberana y compuesta por sujetos que son depositarios y custodios de la propia nación”.

El primer centenario de la revolución de Mayo celebrado el 1910, se erige así como un punto de inflexión imprescindible para entender el desarrollo del concepto de identidad argentina. Un momento en el que el hecho de ser argentino constituía un reto para las instituciones del país que debían reconstruir una identidad nacional ante una población extremadamente heterogénea. No en balde, uno de los principales forjadores del sentimiento nacional en ese momento, Rojas,

escribiría “No olvidemos que si el país ha abierto sus puertas al extranjero ha sido por un doble movimiento de patriotismo y de solidaridad humana. Necesitábamos crear económicamente una nacionalidad, cuya conciencia ya existía en tiempos de la constitución, y entregar, en generosa compensación, la tierra virgen al trabajo humano. Pero nosotros no abrimos las puertas de la nación al italiano, al francés, al inglés en su condición de italiano, de francés, de inglés; se las abrimos en calidad de 'hombre' simplemente. Cuando este hombre invoca sentimientos de solidaridad humana al llamar a nuestras puertas, conviértese, después de haber entrado, en campeón de sus prejuicios políticos de italiano, de francés o de inglés, ese hombre traiciona nuestra hospitalidad”. Unas palabras que recoge también Unamuno (1941: 59) para explicar por qué la Argentina debe encontrar la especificidad en la diversidad. Así, podemos observar que, tal y como explica MARRONE (2003: 35) ya en los actos de celebración del primer centenario de la nación: “Se percibe la contradicción de ese orden liberal conservador que abre sus puertas y forja una sociedad 'civil' abierta, cosmopolita y moderna, y a la vez clausura el orden político, transmitiendo en las imágenes una mentalidad conservadora, darwinista, endogámica y excluyente”.

Tanto las obras de Rojas como las de Lugones son importantes para entender la manera como en este periodo tanto las instituciones políticas como las intelectuales abordan la cuestión de la identidad nacional desde distintos ámbitos, pero siempre en busca de una especificidad. Rojas plantea su tesis desde el estudio del sistema educativo popular que será uno de los pilares sobre los que se apoya la operación de propagación de la identidad nacional y la legitimación de un discurso sobre la Historia oficial de la Argentina. Lugones, por su parte, lanza una campaña en busca de “la formación del espíritu nacional” trabajando sobre uno de los textos que se revelarán como mitos fundacionales de la nación argentina, el celeberrimo poema de José Hernández, *Martín Fierro*, que delimita la figura del héroe nacional por antonomasia: el gaucho. Resulta curioso que ambos pensadores emplazaran la problemática de la identidad nacional sobre procesos de formación,

porque ello revela la dimensión didáctica del sentimiento nacional en una época determinada como es la del primer centenario de la independencia, en ese empeño que muestran ambos por la *creación* (aunque también podríamos decir *invención*) de argentinos verdaderos.

A este respecto, deberíamos citar de nuevo, el trabajo del profesor García Fanlo (que, no en balde, dirige la cátedra Sociología de la argentinidad en la Universidad de Buenos Aires) cuyas propuestas nos han servido para poder realizar un estudio crítico del concepto. Nuestro cuestionamiento sobre la entidad de la idea de argentinidad podría partir con una de sus propuestas en las que se que presenta el término argentinidad como un régimen de verdad -retomando la terminología Foucaultiana- y no como un valor absoluto. Partiendo de la siguiente hipótesis que funciona como clave para leer algunos de los textos que constituirán el objeto de nuestro análisis “El enfoque que propongo para estudiar la argentinidad consiste en partir del siguiente postulado hipotético: supongamos que la argentinidad no existe. El problema sería, entonces, preguntarse por los acontecimientos, las prácticas, los discursos, que en apariencia se ajustan a esa cosa que es la argentinidad. Se trata de no partir del universal argentinidad para deducir de allí unos fenómenos concretos, unas prácticas particulares, sino de comenzar por estos fenómenos y prácticas particulares para deducir de ellos que cosa es ese universal que llamamos argentinidad. Se trataría de mostrar como una serie de prácticas acopladas a un régimen de verdad pudo hacer que lo que no existía (la argentinidad) se convirtiera en algo” (GARCÍA FANLO, 2012:5).

2.2.1. Didáctica de la argentinidad

“Sólo argentinos 'verdaderos' pueden darle a Buenos Aires los fantasmas de los que carece. A la ciudad asediada por los fantasmas emergentes del cambio, Borges le proporciona una mitología en tiempo pasado y un espacio literario de proyección universal” (SARLO, 43). Como indica la crítica argentina, con este deseo Borges, está planteando una problemática que empieza a palpase en distintos estratos sociales en la Argentina de principios de siglo XX. ¿Qué significa eso de ser “argentinos verdaderos”? ¿Acaso los que poblaban el territorio hasta entonces no lo eran? ¿Por qué se plantea la cuestión de identidad nacional en términos de peligro en ese momento? ¿Cómo se afronta la tarea de crear argentinos?

Como hemos indicado, la cuestión de la identidad nacional está sujeta a las diferentes contingencias históricas en que se plantea su discusión en cada momento. En el caso del discurso de la argentinidad el primer punto de inflexión determinante se podría situar en torno a la celebración del primer centenario de la nación en 1910. Recordemos que además, en ese momento y en las décadas sucesivas, Argentina se convertiría en una gran potencia mundial en las industrias cárnicas y agrícolas. Una potencia capaz de atraer a emigrantes de todas partes, que buscaban en el nuevo mundo, las oportunidades que no encontraban en sus países de origen. Recordemos que según ARCHETTI (2003:3) “En 1914 cerca de un tercio de sus casi ocho millones de habitantes -número que el tercer censo mostrará que se había más que cuadruplicado respecto del total apuntado en el primer censo, de 1869- había nacido en el exterior, la mayoría en Italia (39,4%) y en España (35,2%). Los inmigrantes rusos, principalmente judíos que se habían fugado de la persecución étnica y política del Imperio Ruso, formaban el tercer grupo más amplio (4,1%). Sirios y libaneses (2,7%) también habían llegado, dejando atrás otro imperio opresor, el Otomano. Los inmigrantes también

provenían de Francia, de Alemania, de Dinamarca y de Austria-Hungría (principalmente serbio-croatas y personas originarias de la región de Friuli) (Solberg 1970:38). Los británicos conformaban una minoría poderosa. Es importante señalar, además, que por lo menos un cuarto de la población se constituía de descendientes de inmigrantes de las dos generaciones anteriores. De esta manera el s.XX empieza en Argentina con una amalgama de emigrantes de muy distintas nacionalidades aglutinados sobre todo en la ciudad de Buenos Aires¹¹.

El reto para construir una identidad nacional que comprendiera a ciudadanos de orígenes y religiones muy distintos era grande, teniendo en cuenta además que muchos de ellos eran analfabetos. En consecuencia, uno de los principales instrumentos de representación que habían utilizado los puristas, la lengua, se podía ver seriamente amenazado -una lengua que, evidentemente evolucionó debido a la influencia del italiano, del inglés o del francés aportado por los inmigrantes.

Resulta comprensible pues, que el concepto de argentinidad se introdujera en un momento en que el país sufre importantes transformaciones económicas y sociales. La Argentina de principios de s.XX se encuentra en pleno periodo de expansión económica y de desarrollo de una estructura industrial que se asentaría, sobre todo en la capital federal, convirtiendo a Buenos Aires en una de las capitales más prometedoras del mundo. Sumido en este proceso, el país se encuentra ante una avalancha de inmigrantes -muchos de los cuales no hablaban el español- con orígenes muy diversos y que aportaban ya una fuerte carga identitaria. La carencia de argentinos verdaderos que reclama Borges se revela como una preocupación para una cierta clase intelectual y política que temen que

11 “La Argentina se ubica en el segundo lugar entre las naciones que han recibido mayor inmigración europea en la centuria que abarca desde aproximadamente mediados del s. XIX hasta la década del 50 de este siglo [el sXX] como indica SARLO (2003: 17) recogiendo a LATTES, Alfredo r. y SAUTU, Ruth, en su trabajo “Inmigración, cambio demográfico y desarrollo industrial en la Argentina”, Cuadernos del CENEP, N°5, Buenos Aires, 1978, págs 2-3

pueda desvirtuarse una identidad nacional construida sobre una trayectoria histórica de 100 años.

Este nuevo panorama social con que se encuentra el país en el primer centenario de su independencia define además otro tipo de consumo de los bienes culturales tal y como explica SARLO (1998: 3): “Como sea, había Nación. Los argentinos se identificaban con una serie de proposiciones que tenían mucho de mitológico pero también eficacia aglutinadora: frente a la Europa de posguerra, éste era el país de la abundancia, donde se comía como en ningún otro lugar de la tierra; frente al resto de América Latina, éste era el país de la clase obrera industrial, de las capas medias cultas, del consumo más alto de diarios y libros, de la plena alfabetización y del pleno empleo”.

El reto al que se enfrenta Argentina ante la avalancha de inmigrantes de diferentes orígenes es, quizá, lo que marca su diferencia respecto a la formación de una idea de nación en otros países de la región latinoamericana. Tal y como recoge MARANGHELLO (1999:26)

“La matriz llamada 'Argentina' empezó a construirse una vez centralizado el Estado a mediados del siglo pasado, pero con una definición histórica y cultural distinta a la de otros países: debía ser una nación abierta 'a todos los hombres de buena voluntad' sin distinción de cultura, credo o raza. Y el Estado argentino fue sumamente exitoso en esa compulsión asimilacionista, mediante tradiciones inventadas; el surgimiento de la retórica criolla nacionalista y su adopción por los movimientos populares y la creación de 'causas nacionales' (Beagle, Malvinas, etc). Ese éxito no provino de la mera coerción, sino de una compleja conjunción de aspectos económicos, sociales y políticos”.

El hecho de que en la época del primer centenario de la independencia de la nación se decida poner en marcha una política de inmigración inclusiva responde a cuestiones económicas principalmente, pero que obligan a poner en marcha determinadas políticas sociales. Desde esta perspectiva podemos decir que las instituciones se enfrentan ante un reto que abordan desde una doble operación;

una primera operación de homogeneización (con el objetivo de generar un discurso sobre la identidad nacional capaz de apelar al mayor número posible de *hombres de buena voluntad*) y una segunda operación didáctica de la argentinidad (con el objetivo de enseñar a una nación en pleno desarrollo qué era el-ser-argentino).

2.2.2. De la argentinidad como proceso inclusivo

Si encontramos una particularidad especialmente interesante para nuestra investigación sobre la construcción de un mito de la argentinidad, es la política inclusiva que las instituciones deciden llevar a cabo frente a la inmigración masiva de los primeros años del s. XX. Pero ¿en qué consiste este proceso de inclusión?

No debemos olvidar que la llegada de inmigración de orígenes culturales muy diversos podía ser vista por determinados sectores nacionalistas como una amenaza a la pureza de una patria que estaba empezando a dividirse entre ese gran centro que es Buenos Aires y el resto del país. La capital y la provincia. La ciudad y el campo. La civilización y la barbarie. Así recuerda MARANGUELLO (1999) que “En esta problematización la inmigración, el cientificismo, y el cosmopolitismo son caracterizados como las principales causas de la 'desintegración nacional y del ser argentino' impugnando la consigna binaria positivista 'civilización-barbarie' y reemplazándola por 'cultura-civilización (que incluye a la barbarie porque la genera)'. La inmigración no solo ha degradado el tipo argentino originario sino que también ha traído consigo el odio de clase, la deformación lingüística, la estigmatización de lo español y la religión católica, y el cuestionamiento de las jerarquías sociales, los valores, costumbres, y sentimientos del alma o espíritu nacional. Esta problematización rápidamente se dispersó en la proliferación de discursos nacionalistas y conservadores durante las décadas de 1930 a 1950, haciendo aparecer variantes de la matriz original que disputan sobre 'lo que hay que hacer' para restaurar la identidad nacional tradicional asumiendo formas netamente políticas en sus prácticas discursivas”.

No obstante, frente a una fragmentación cultural incipiente, pareciera que las instituciones decidieron abogar por aquella proposición de buenas intenciones que fue el texto de la declaración de independencia argentina en la que se propone un

territorio abierto a “todos los hombres de buena voluntad”. Desde punto de vista, es lógico que hablemos de un proceso de homogeneización cultural cuando abordamos el desarrollo del discurso sobre la identidad argentina desde sus orígenes hasta la celebración del primer centenario de la nación. Este proceso se llevaría a cabo de la misma manera por las instituciones políticas (a través de la escuela pública principalmente) así como de las instituciones culturales (literatura, cine etc.), y económicas (periodo de industrialización y modernización del área urbana que determinan la configuración de una gran clase media argentina. MARRONE (2003: 29) explica las incidencias entre la estructura política, económica y social en la formación de una identidad nacional homogénea en la transición del país hacia la industrialización, cuando dice que “A fines del s.XIX la incorporación de la Argentina al mercado mundial acelera el proceso de formación del Estado moderno. Fueron fines primordiales unificar a sus habitantes bajo una bandera común y legitimar a su gobierno. Para lograrlo, entre otras medidas el poder central promueve la creación de un sentimiento de pertenencia y destino común. En la escuela, en la milicia, en la calle y también en el cine se busca instituir por medio de ritos y pedagogía la convicción de ser 'argentinos y argentinas' en un contexto de avalancha inmigratoria, donde los usos, los capitales, las costumbres y los bienes extranjeros modernizan la vida en la 'gran aldea”.

Uno de los principales problemas con que se encuentra la homogeneización de la nacionalidad argentina en torno al primer centenario de la nación es la constitución de un castellano específico. En un puerto franco como es el Buenos Aires de principios del s. XX, la llegada de inmigrantes de toda Europa supondrá un problema hacia una pretendida homogenización del sentimiento nacional que pasa por la utilización de un idioma que se debate entre puristas y reformadores.

No obstante, este problema de homogeneización cultural no es más que el primer estadio de las políticas de inclusión llevadas a cabo por las instituciones. El segundo consistiría en una didáctica de la argentinidad, en como enseñar a los nuevos miembros de la nación a *ser argentinos*. En esta empresa, las políticas

institucionales formuladas principalmente desde la academia, no sería suficientes. El papel de discursos producidos en el ámbito de la cultura será esencial para cumplir con el forjado del espíritu nacional, especialmente del cine, capaz de llegar a un público con menos prerequisites culturales. El cine cumplirá un papel indispensable, sobre todo teniendo en cuenta la cuestión de una lengua desconocida para muchos de los nuevos argentinos. Con la aparición del sonoro en la década de los 30 una gran masa de emigrantes que no dominaban el castellano o que lo hablaban pero no eran capaces de leerlo y escribirlo tienen acceso a las salas cinematográficas que se llenan de películas sin un texto adicional que tuviera que explicar los argumentos.

Como hemos podido observar, son muchos los autores que insisten en el carácter formativo del espíritu nacional argentino. Por ello es tan importante considerar todo tipo de textos que contribuyan a la difusión de un discurso sobre la identidad argentina y no sólo aquéllos emitidos desde la institución. Los textos artísticos, especialmente los literarios y los cinematográficos (dado el contexto histórico en el que se produce esta didáctica del “ser argentino”) serán también responsables de la tarea de formación de la argentinidad, tanto desde un punto de vista intelectual como desde un punto de vista popular.

En efecto, si hablamos de construcción del relato de nación argentina no debemos olvidar una de las alianzas importantes entre arte y nacionalismo en este momento: las vanguardias literarias de Buenos Aires de las primeras décadas del s.XX. La cuestión de la identidad nacional y la construcción de una memoria común se convierten en una de las preocupaciones principales de muchos escritores que buscan en una cierta mitología la especificidad de su propia historia literaria. A este respecto, podríamos citar algunos de los nombres más importantes de las letras argentinas para entender hasta qué punto se plantea en el dominio del arte la cuestión de la argentinidad. No como valor universalmente aceptable sino como problemática.

En este periodo muchos de los literatos argentinos, se aferran a algunos de los

mitos fundacionales de la nación, partiendo principalmente de una nostalgia criolla basada en el poema de José Hernández. Una buena muestra de ello será la corriente creada bajo el nombre de su héroe, *los martinferistas*, que darán su nombre a una de las revistas más importantes de la historia de la literatura argentina. Los escritores de esta generación -Borges, Bioy-Casares y posteriormente Cortázar, por citar sólo algunos de los nombres más populares- son, según SARLO (2003), los primeros autores argentinos en plantearse seriamente la cuestión de la esencialidad de la nación argentina. No obstante, hay que resaltar que esta preocupación revela más una problemática originada por el concepto mismo de identidad argentina que una reivindicación nacionalista por parte de la intelectualidad de la época.

La recuperación de cierta mitología criolla, así como una nueva percepción en torno al doble civilización-barbarie va en la dirección de una cierta tendencia renovadora en la poética literaria. Tal y como indica SARLO (2003: 105), la vanguardia literaria porteña tiende hacia “lo nuevo” y denomina esta propuesta artística, política y social como “criollismo urbano de vanguardia”. Una postura ideológica que no deja de mantenerse cerca de cierto discurso institucionalizado sobre la cuestión de la identidad nacional pero que asume algunas de las contradicciones que existen en ese enorme espacio simbólico que es la Argentina de la época. Así, recuerda Sarlo las palabras de Ibarra, cuando intenta emplazar esta postura en el complejo entramado cultural de la Argentina de vanguardia “Este nacionalismo artístico es, por otra parte, altamente moderno, -lo único realmente moderno quizá de nuestro espíritu (...). Este creciente y organizado nacionalismo de los intelectuales va informando grandemente nuestra juventud literaria. El gran apóstol del criollismo es, como no se ignora, Jorge Luis Borges: a su criollismo, el único entre nosotros no informe o palabrero, se reduce la cuestión del criollismo literario”.

2.3. Literatura y mitos fundacionales de la argentinidad

La nación se narra, como se narra la historia. Las estrategias discursivas empleadas en un caso y en otro, como hemos explicado a lo largo de estas páginas, no son distintas a las de cualquier otro tipo de relato narrativo. Esta narración, como veremos, tiene uno de sus principales objetivos en la construcción de una identidad común para una comunidad. Podríamos decir así con GARCÍA CANCLINI (recogido en MARANGHELLO, 1999: 26) “La identidad es una construcción que se relata. Se establecen acontecimientos fundadores, casi siempre referidos a la apropiación de un territorio por un pueblo o a la independencia lograda enfrentando a los extraños. Se van sumando las hazañas en las que los habitantes defienden ese territorio, ordenan sus conflictos y fijan los modos legítimos de vivir en él para diferenciarse de los otros. Los libros escolares y los museos, los rituales cívicos y los discursos políticos fueron durante mucho tiempo los dispositivos con los que se formuló la identidad de cada nación y se consagró la retórica narrativa”.

Contrariamente a lo que acabamos de mostrar respecto a las vanguardias literarias de Buenos Aires, en un primer momento los círculos cultivados del país, continuando con la oposición civilización vs. barbarie que planeaba sobre las bases de la ideología liberal-moderna, intentan apropiarse de una cierta mitología criolla. Se inicia así una especie de búsqueda de una memoria mitológica anterior e inexpugnable de la Argentina, a la vez que se produce la operación de institucionalización del espíritu nacional, emprendida por autores antes citados como Rojas o Lugones. Un contexto en el que el poema de José Hernández, *Martín Fierro*, sirve como recuperación de la figura del gaucho y de la épica para una masa heterogénea popular, tanto urbana como rural, que estaba creándose en ese momento en la Argentina y que aceptaría este relato como uno de los mitos fundacionales del sentimiento nacional. Como indicábamos antes, el primer

centenario de la revolución de Mayo supondría un punto de inflexión frente al concepto de identidad nacional, también en la manera como se entendía este enfrentamiento entre lo rural y lo urbano. No solamente la literatura de vanguardia retomaría la imaginería criolla, sino que algunos grupos nacionalistas que intentaban desmarcarse de los nuevos inmigrantes llegados al país, retomaron la figura del gaucho.

De esta forma, recurriendo a un pretendido imaginario propio, específico y autóctono, el *legítimo argentino* se desmarcaba del foráneo. Asistiremos así, no sólo a la construcción de un nacionalismo político sino también de un nacionalismo cultural, bajo el signo de un mismo imaginario que apela a la memoria y al paisaje históricos de la nación. Un imaginario basado en la construcción de un nacionalismo cultural que absorbiera a las culturas populares inmigradas y, que a su vez, mantuviera subordinadas a las nativas. Un imaginario que, como indica TRANCHINI (1999:13) “resignificó a lo extranjero como peligroso y disolvente, lo 'foráneo'. La invención de la tradición de la argentinidad del Centenario se hizo desde varios lugares y estrategias, y buscó conciliar las tensiones entre el pasado rural que se extinguía y las transformaciones de una modernización irreversible, publicitando las virtudes del crisol de razas y la persistencia de un mundo rural no afectado por los cambios. Los discursos que oponían el campo a la ciudad y la 'civilización' a la 'barbarie' se fueron reproduciendo como vertientes de un discurso que entrecruzaba de manera inseparable tradición y progresismo”.

Esta operación servirá, en lo sucesivo, tanto para construir un imaginario popular simbólico que sostuviera algunos de los aspectos de la argentinidad pura bajo una especie de pátina épica, como para deconstruirlo. La imaginería criolla alimenta el espacio simbólico de la nación argentina basado en una historia común, en un pasado épico que existió con anterioridad a todo, y que existe de nuevo en los relatos que reproducen esta imaginería.

Una vez hemos explicado que el relato sobre la historia nacional se construye

sobre la misma estructura discursiva que un relato literario, podemos aceptar que la configuración de un imaginario colectivo sea esencial para entender el concepto de nación, de la misma manera que lo expone Anderson (1993) con sus *comunidades imaginarias*. Es decir, que no solamente será un discurso institucional (político, académico o religioso) el responsable de que el relato nacional cale entre los miembros de una comunidad. También los discursos populares -entendiendo populares como aquellos discursos no legitimados por una institución o que pertenecen al ámbito del arte, de la oralidad etc.- son esenciales para que el relato de la nación sea sancionado por una comunidad. Es por esto que los textos literarios, cinematográficos o periodísticos, ocupan un lugar muy importante en la configuración de un imaginario colectivo nacional. La participación de los textos artísticos en la construcción de un imaginario colectivo que sostenga la identidad nacional será pues, importante a lo largo de toda la era moderna en la que se comienza a acuñar la idea del estado-nación. Especialmente a partir del s.XVIII cuando la academia asume el papel defensor en la epistemología de las historias y, también, el de las literaturas nacionales.

Desde este punto de vista, podemos entender que la construcción de cualquier relato sobre la nación apele a una memoria histórica mitológica que legitime su especificidad. En el caso de Argentina, la imbricación entre los discursos de la nación, la historia y la literatura no es diferente, especialmente en el contexto de esa modernidad periférica que define al Buenos Aires de principios de siglo. Ante unas políticas de inclusión cultural y ante el reto de la crear *argentinos verdaderos* capaces de identificarse bajo un mismo imaginario colectivo, podremos entender que la preocupación por la manera como los textos artísticos recogen este proceso, sería una preocupación constante de los intelectuales. Preocupación que SARLO (2003: 206) traduce como la invención de la historia argentina (asumiendo elementos del presente así como articulando una prospección para el futuro, retomando la propuesta de Hayden White (1992) en la que el autor estadounidense afirma que 'la realidad' del acontecimiento reside en su posibilidad de ser narrado.

Desde esta perspectiva, la realidad de un concepto homogeneizador y esencial de la nación argentina en ese momento particular pasaba por la construcción de discursos ficcionales (como seían la literatura y el cine). En resumen: el texto artístico como síntoma de una problemática política. “Por eso -insistirá Sarlo (2003:206)- en la narración se percibe no sólo el orden de la serie cronológica, sino un orden que afecta al discurso, que pertenece a la dimensión de lo figurado, y donde se realizan las transacciones de valor presentes en los textos que organizan lo real histórico”. Con estas palabras la autora no sólo está insistiendo en ese problema surgido de un análisis del referente del discurso de historia que planteábamos anteriormente, sino también en la manera como los textos artísticos participan de las operaciones de escritura del relato institucional de la nación. En otras palabras, podríamos decir, que los textos artísticos participan de la misma manera en la construcción de una mitología nacional que el discurso enunciado por las instituciones y que, además, los referentes, tanto en un caso como en otro, nunca se presentan de manera independiente al propio relato.

En este contexto particular, y teniendo muy en cuenta la importancia que tenían (y tienen) las industrias agropecuarias en la Argentina, es comprensible que el campo se convirtiera en un lugar común en muchos de los textos artísticos con mucha más carga simbólica de lo que podría parecer desde una lectura superficial ¿Desde qué lugar se enuncia al argentinidad? ¿Cuál es el paisaje capaz de aglutinar a una nación nueva, diversificada y en plena autodeterminación?

“Pero además, el fin de siglo y el comienzo de la nueva centuria puso en crisis esa trabajosa construcción: la Argentina se transformó en país inmigratorio, y el aluvión de migrantes europeos supuso la fractura de un modelo económico y social, pero también narrativo. Si hasta ese momento el paradigma explicativo hegemónico hablaba del triunfo de la civilización sobre la barbarie, de la cultura europea sobre el salvajismo americano, la modernización acelerada de la sociedad argentina necesitó echar mano de nuevos discursos que, al mismo tiempo, disolvieran los peligros que acarreaban la formación de las nuevas clases

populares urbanas -sensibles a la interpelación socialista y anarquista-; y constituyeran una identidad nacional unitaria que la modificación aguda del mapa demográfico ponía en suspenso, fragmentaba en identidades heterogéneas. La respuesta de las clases dominantes, con diferencias y contradicciones, tendió a trabajar en un sentido: la construcción de un nacionalismo de elites que produjo, especialmente a partir de 1910, los mitos unificadores de mayor importancia. Un panteón heroico; una narrativa histórica, oficial y coercitiva sobre todo discurso alternativo; el modelo del *melting pot* como política frente a la inmigración, y un subsecuente mito de unidad étnica; y un relato de origen que instituyó la figura del *gaucho* como modelo de argentinidad y figura épica. A pesar de su carácter privado -el Estado no intervendrá en la política de medios hasta los años cuarenta-, la cultura de masas participa de los relatos hegemónicos, especialmente en torno del peso de la mitología *gauchesca*. (ALBARCA, 1998: 6). Pero ¿en qué consiste esta imagería? ¿cuál es su origen y por qué se decide retomar la figura del gaucho antes relegada a la incultura y a la holgazanería como el más alto representante de los valores patrios?

2.3.1. La civilización y la barbarie, la creación del mito gauchista



Pese a la importancia que tendrá en la cultura y la tradición nacionales, la clásica división entre civilización y barbarie no será exclusiva del caso argentino. Sino que será una constante en todas las revoluciones independentistas llevadas a cabo en Latinoamérica por las clases criollas dominantes, movidas por una ideología nacionalista liberal en la que constituye el patrón del estado-nación. Desde esta perspectiva, los revolucionarios independentistas tenían el legítimo derecho de establecer una división territorial y política, empleando una división entre lo civilizado y lo bárbaro. Esta operación, promulgada en Argentina por Sarmiento principalmente, corresponde según CURTI (2007), a una doble operación ideológica “(...) serán las categorías de Occidente las que aplicarán para llevar adelante un forzamiento doble: uno, el ya mencionado, el de la configuración de las naciones a partir de territorios dispersos y definidos por la no

uniformidad de idiosincrasias de sus pobladores; de terrenos geográficos leídos estrictamente en términos de productividad, y utilitarismo. El otro aspecto de dicho forzamiento es el conformado por la delimitación del '*pueblo*', en un intento de universalización (maniobra propia del positivismo) de la diversidad americana (diversidad no definida ya solamente en relación con los pueblos aborígenes originarios, sino también a partir de las mezclas raciales con los colonizadores)".

El imaginario criollista, la construcción de la leyenda del gaucho o la explotación mítica del paisaje pampeano constituyeron, como acabamos de ver, uno de los fundamentos de la política de restauración de la identidad nacional en la Argentina del principios del s. XX. A través de un sistema educativo, a través de una literatura popular o del cine. La mitología gauchesca se convirtió en uno de los relatos fundacionales de la argentinidad que empezó a transformar la imagen de un personaje antes denostado por las clases altas y a partir de entonces, aclamado como héroe nacional. Tal y como explica PRIETO (1988:15) "Para 1910, año de la celebración del centenario de la Independencia, todos creyeron que las promesas del 80 ya se habían cumplido o estaban muy próximas a cumplirse. Aunque la población se componía con un fuerte número de extranjeros, dos generaciones de argentinos, hijos de extranjeros, cerraban ahora la brecha étnica. La acción de la escuela pública, enfáticamente nacionalista desde 1908, y el servicio militar obligatorio, establecido a partir de 1901, terminaron por dar credibilidad al mito del 'crisol de razas', echando las bases de un sentimiento de identidad lo suficientemente sólido como para evitar interpretaciones y simbolizaciones encontradas". De la misma manera que sucedió con el salvaje oeste, La pampa erigida como espacio simbólico y paradigmático de la memoria nacional, también debía ser ocupada por las buenas intenciones del gaucho y no por las del salvaje villano que había sido hasta entonces. En este contexto se produce una compleja operación político discursiva que debía articular los límites de un discurso identitario nacional, una cierta tradición y, sobre todo, reabsorber la dicotomía civilización y barbarie que estaba dejando de ser útil en una nación en

pleno proceso de modernización. Así, explica TRANCHINI (1999:109): “Los discursos sobre la barbarie con los que desde mediados del siglo XIX la modernidad había impactado en la Argentina, fueron redefiniendo el imaginario social, sus ideologías y sus mitos. Sobre una matriz ideológica nacionalista, se fundaron instituciones educativas y se consolidaron planes de estudio cuyo fin era promover míticamente los valores y las normas de una argentinidad que se suponía esencial, en oposición a las creencias que iban configurando la Argentina real, plena de diversidades y diferencias culturales, que para la élite gobernante, se estaba volviendo incontrolable. El nacionalismo conformó un imaginario social, un conjunto de representaciones que trascendieron el ámbito estrictamente político, y que incluyeron en su actividad, lo histórico, lo educativo, lo literario y lo lingüístico. La construcción de un nacionalismo cultural que absorbiera a las culturas populares inmigradas y mantuviera subordinadas a las nativas, formó parte de una operación que resignificó a lo extranjero como peligroso y disolvente, lo 'foráneo”.

Llegados a este punto no podemos ignorar el gran impacto que el *Martín Fierro* supuso para la cultura argentina. Este poema seminal de José Hernández fue reivindicado por los principales autores de la reforma identitaria de la argentinidad antes citados (Rojas y Lugones) pero también por otros autores de la llamada vanguardia literaria (ya mencionados como Borges, Marechal...) así como por el imaginario popular de la Argentina, que lo erigió como uno de sus mitos fundacionales. El gaucho Martín Fierro se convierte así en una figura específica de la memoria cultural del país a la que se adhieren tanto nativos como los extranjeros llegados en el s. XX pues representa un panorama moral respetable pero con una particularidad para aquéllos que no se sentían miembros originarios de la nación argentina: el gaucho Martín Fierro se situaba al margen de la institución. De una manera similar a otros personajes épicos erigidos mitos nacionales, el Martín Fierro encarna al hombre solitario hecho a sí mismo, que tiene unas creencias personales y unos valores pero que no se rinde ante ninguna

institución. De esta manera, el gaucho podría servir como símbolo al mismo tiempo de un argentino que quería legitimar su imaginario nacional específico, así como para el inmigrante desarraigado que llega a una tierra desconocida en busca de oportunidades.

No está muy claro si José Hernández se inspiró en algún personaje real, aunque poco importa. La figura del gaucho estaba ya ampliamente definida como el hombre de campo propio de la zona de entre ríos, Paraguay, Uruguay, Argentina, Chile, Chaco Boliviano y el sur Brasil (río grande del sur). La denominación “gaucho” se comienza a utilizar de forma habitual en las últimas décadas del siglo XVIII, denominando un cierto tipo rural independiente y rebelde, que no obedecía ni aceptaba las rutinas sociales y de trabajo impuestas por las autoridades. La palabra “gaucho” viene de la palabra “guacho”. La palabra propiamente dicha aparece por primera vez en un documento escrito en 1771 refiriéndose a ciertos “malhechores” que se escondían en la Sierra a una cierta distancia de Maldonado, tal vez en la misma Sierra de los Rocha o sus adyacencias. Se trata de una comunicación del Comandante de Maldonado, Don Pablo Carbonell, enviada a Buenos Aires al Virrey Juan José Vértiz, fechada el 23 de octubre de 1771: “Muy señor mío; habiendo noticia que algunos gahuchos se habían dejado ver a la Sierra mande a los tenientes de Milicias Dn Jph Picolomini y Dn Clemente Puebla, pasasen a dicha Sierra con una Partida de 34 hombres entre estos algunos soldados del Batallón a fin de hacer una descubierta en la expresada Sierra, por ver si podían encontrar a los malechores, y al mismo tiempo vieses si podía recoger algún ganado; y habiendo practicado...”¹².

El gaucho es un personaje solitario, seminómada, que está siempre al reclamo

12 Existen varias teorías sobre el origen del vocablo, entre otras hipótesis, que puede haber sido derivado del quechua “*ghuachu*” (huérfano, vagabundo), del gentilicio guanches o guanchos de los canarios llevados en 1724 para refundar Montevideo, o del árabe “*chaucho*” (un látigo utilizado en el arado de animales). Según el investigador Mariano Polliza deriva de la palabra de origen portugués “*gauderio*” con la que se designaba a los andariegos habitantes de las grandes extensiones de campo de Río Grande del Sur y del este de la Banda Oriental, pasando al Río de la Plata en el siglo XVIII, donde hasta entonces no era conocida.

de grandes estancieros para los que tiene que trabajar, representante pues, de una clase popular y trabajadora. Seguramente, éste no sea un detalle menor a la hora de entender el éxito de la literatura y del cine gauchesco, pues de alguna manera estos héroes encarnaban la épica de una lucha por la injusticia social que ejercían las clases dominantes antes de la independencia.

Martín Fierro inaugura¹³ todo un género épico en torno a la figura y al imaginario del gaucho que pronto adquiere popularidad. El relato mítico de la nación argentina no hacía más que aumentar y tras él, vendrían otras obras ejemplares basadas en la figura del gaucho como *Segundo Sombra* (Ricardo Güiraldes) y *Don Facundo* (Sarmiento) a los que seguirían una larga saga folletinesca de literatura popular denominada “género gauchesco” y que se ha definido como una consecuencia del discurso criollista (así la denomina Adolfo Prieto en su obra para la que toma el mismo título).

Para poder articular mejor la relación entre el imaginario gauchesco y la noción mítica del relato sobre la nación argentina, debemos atender al hecho significativo de que este imaginario se haya reducido al paisaje pampesco. La polarización civilización y barbarie en la Argentina, lejos de establecerse sobre la base representativa de los pueblos nativos, como ha sucedido en otros países latinoamericanos, se establece sobre el paisaje de la región concreta de La pampa y el de una ciudad: Buenos Aires. Este hecho nos puede dar una idea aún más precisa de por qué hablamos de estrategia discursiva cuando decimos que la articulación entre historia, imagen mítica-rural e identidad nacional, es puro artificio. Podemos acudir de nuevo a TRANCHINI (1999: 22) para entender los motivos que subyacen a esta reducción simbólica de todo el paisaje rural de la Argentina a una sola imagen “La ruralidad pampeana abarcó semánticamente a la

13 *Martín Fierro* se considera el texto más representativo de la literatura gauchesca, aunque hemos de decir que antes de su publicación existen importantes antecedentes. Los *Diálogos patrióticos* (1822) de Bartolomé Hidalgo, Santos Vega (1880) de Hilario Ascasubi, el poema de Antonio Lussich, *Los tres gauchos orientales* (1872) considerado por Borges como uno de los antecedentes más importantes del *Martín Fierro* o la versión del “gaucho malo” encarnada por *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez (1880)

ruralidad argentina toda y, por ende, a la argentinidad, fue su equivalente mítico. Las costumbres pastoriles de un campo sin conflictos, la pampa inmensa e insondable, el gaucho de a caballo, la imagen gruesa y excesiva de las vacas y toros paseados en las exposiciones rurales de Palermo, se fueron construyendo como mitos de la argentinidad, como el emblema enfático de la ruralidad argentina y como el inventario de las riquezas generadas naturalmente por una tierra que, para muchos solo era prometida”.

Así, podemos entender la razón por la cual el relato de nación se construye en base a una serie de mitos fundacionales que contribuyen a la creación de ese imaginario colectivo nacional. La dimensión mitológica de estos referentes no sólo sirve para legitimar una memoria, un tiempo anterior a la constitución oficial de una nación, sino que resultan extremadamente útiles para la construcción de textos populares basados en un mismo imaginario colectivo.

No obstante, esta dicotomía entre civilización y barbarie, también engendra importantes contradicciones en el campo intelectual, y sobre todo literario, que veían en la recuperación de una mitología gaucha un ataque hacia cierto purismo intelectual. Tal y como explica (MOYANO, 2005: 5) “Prueba de este 'modelo de exclusión' de los 'discursos-otros'- presentes en los contextos semióticos en que la literatura 'oficializada como nacional' iba produciéndose. Es la 'negación' de la propia gauchesca, ya que en los 'circuitos letrados-cultos' no se le reconoció calificación y estatuto literario aún a la cadena representativa armada en esta línea, y habrá que esperar hasta que el nuevo Estado construido después de 1880, necesite de otros 'mitos fundantes de la nacionalidad' que, en orden a 'lo popular', la 'identidad' y el lenguaje', se puedan oponer a la 'masa de inmigrantes' percibida social y culturalmente como amenaza para el Estado. En el contexto del 'Centenario', será la operación de Ricardo Rojas y de Leopoldo Lugones sobre '*Marín Fierro*' la que legalice el estatuto literario de la gauchesca y vuelva a realizar una operación fagocitadora compleja: por un lado, absorbiendo como factor legitimante del discurso del Estado a una producción popular, a partir de

una des-historización de 'El gaucho Martín Fierro' y de una cristalización del mismo como 'mito fundantes de la literatura nacional' en términos de 'épica de los orígenes'. Por otro, separando esa 'producción popular' de su cadena de lectura original y nuevamente de las luchas político-discursivas en las que se inscribía”.

Este proceso de construcción de un discurso mitológico de la argentinidad es fruto de las diversas contingencias históricas. No sólo encontramos un cambio en la manera como se representa la mitología gauchesca con la revalorización orquestada en torno a la celebración del primer centenario de la nación, sino también con el fin del periodo de industrialización y el inicio de la dictadura del General Videla en los años 70. Tal y como indica ALABARCES (1998:4): “(...) a mediados de los sesenta, ese imaginario comienza a deteriorarse aceleradamente, por el fin del proyecto industrialista –y especialmente, por el surgimiento de Brasil como potencia industrial latinoamericana-; por el desprestigio institucional, producto de los golpes de Estado y de la debilidad de nuestras democracias; por la violación sistemática de los derechos ciudadanos, hasta el atropello masivo de los derechos humanos más elementales durante la última dictadura. Y especialmente por la crisis de la escuela pública”...que es una crisis cultural y de financiamiento, puso en discusión nuestro lugar como nación culta”; finalmente, “el último giro neoliberal liquida las bases de la ciudadanía social universal y garantizada por el Estado”. Pero éste no sería el último giro que daría la oposición civilización y barbarie, puesto que la celebración del segundo centenario de la revolución en 2010 marcará un nuevo punto de inflexión a este respecto.

El discurso criollo, la mitología gauchista, las representaciones de lo rural en Argentina, han pasado por diversos modelos de representación a lo largo de la historia. Desde la aparición peyorativa del término en los tiempos pre revolucionarios, hasta la recuperación vanguardista, pasando por la literatura gauchesca de finales del s. XIX con la publicación de sus textos fundacionales, la manera como se introduce este imaginario en la noción de identidad nacional se revela compleja. Acudiendo de nuevo al trabajo de Adolfo Prieto, podemos decir

que el discurso criollista será superado en los años de la modernidad, cuando comienza el ocaso de la literatura popular folletinesca que lo había convertido en uno de los elementos fundamentales de la cultura argentina.

Sin embargo, el desarrollo que tuvo el criollismo después, como referente estético e histórico en los cines populares a partir de los años 30, en los cines militantes de los años 60 y en algunas de las revisiones posmodernas emprendidas por el NCA, así como la presencia que todavía tiene en el imaginario popular argentino, hace pensar todo lo contrario. Así, podríamos decir con TRANCHINI que “Según Prieto, los rasgos de esta cultura popular se habrían extinguido en algún punto situado a lo largo de la década de 1910, cuando se habría asistido a la muerte del criollismo. Sin embargo, esta afirmación parece difícil de aceptar. El discurso criollista ocupó un lugar de importancia en las culturas populares urbanas y rurales contemporáneas a la década de 1910 y posteriores. Formó parte del entretejido residual de sus representaciones, apuntó a subsumir las metamorfosis que se estaban operando tanto en el modo de vida del habitante urbano como en el del habitante rural inmigrado a la ciudad; ambos sujetos a los cambios introducidos desde principios de siglo por la modernización, urbanización y alfabetización, y procesó los elementos culturales rurales que los inmigrantes europeos traían desde su mundo campesino y aquéllos que los provincianos nativos acarreaban consigo desde el campo. Fue una dimensión simbólica constitutiva del imaginario colectivo de la Argentina de la primera mitad del s. XX”.

3. Identidad, nación y memoria

Si estamos de acuerdo en considerar el concepto de nación como un relato mítico, y la identidad nacional como el fruto de una operación de constructiva, podremos entender que uno de los elementos fundamentales de dicha operación sea el tiempo pasado. Que el discurso sobre la nación apele constantemente a los ancestros, a la tradición, a un espacio y un tiempo anteriores no es, en ningún caso, inocente. La presunción de que existe una memoria anterior, legitima el discurso oficial de la historia, así como la necesidad de una denominación nacional que lo preserve. De este modo, el tiempo histórico se presenta como una progresión lógica, continua y natural. Tal y como explicó BENJAMIN (1973:8): “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, 'tiempo-ahora'. Así la antigua Roma fue para Robespierre un pasado cargado de 'tiempo-ahora' que él hacía saltar del *continuum* de la historia”.

Desde este punto de vista, no es casualidad que el nacimiento de la Historia, en tanto disciplina académica, se produjera en el contexto del s.XIX, enmarcada dentro del contexto ideológico de la ilustración -dentro del cual, recordemos, la idea de progreso estaba unida a una visión evolucionista del tiempo histórico. La historia en su vertiente institucional serviría, a partir de entonces, como un instrumento valiosísimo para legitimar en primera instancia, la organización de los estados-naciones y, en segunda instancia, como vehículo transmisor de una ideología política del poder.

Así podemos entender que todo aquel intento por construir un discurso sobre la historia al margen de las instituciones, sea considerado como un discurso subversivo. Desde un punto de vista epistemológico, podríamos acudir al tradicional debate entre la tradición positivista de la historia, y aquélla que pone en cuestión el argumento de verdad. Este debate sobre la forma como se construye

el discurso de la historia se basa principalmente en el referente del que se parte para su construcción, cuando se confunde verdad con acontecimientos reales. Sin embargo este debate, pese a su alto interés, no constituye un objeto de nuestra investigación, sino un punto de partida metodológico para abordar la relación del discurso de la historia con el de la nación. Esta perspectiva nos servirá también para analizar la producción de identidades a partir de textos que se sitúan al margen de una estructura académica, como es el caso del cine.

Si como decíamos, la nación es fruto de una construcción discursiva generadora de un imaginario simbólico, la historia no lo será menos. Por ello, la participación de los textos artísticos será esencial a la hora de comprender cómo se conforma una memoria colectiva que participe del imaginario simbólico de la nación. Tanto en su dimensión histórica como en la dimensión ontológica del propio concepto de memoria.

Tal y como indica LOTMAN (1978), el texto artístico ocupa un lugar esencial en una semiosfera cultural, que no se puede entender sino como un nódulo de relaciones intertextuales, y nunca como un espacio en donde los textos se presenten de manera aislada. Desde esta perspectiva, podemos entender que los textos artísticos (entendiendo como tales cualquier texto que pueda ser leído en el marco de la creación artística, como podrían ser los literarios, pictóricos o cinematográficos) hayan cumplido un papel fundamental en la manera como se ha construido una memoria colectiva dentro del contexto de una comunidad nacional.

Así las cosas podemos entender que el cine haya ocupado un lugar esencial en la construcción de mitos nacionales. Como ejemplo muy significativo para nosotros podríamos citar la influencia del cine en la década de los años 40 principalmente, que popularizó la figura del gaucho como héroe nacional y que ayudó a la difusión de una ideología criolla como elementos distintivos de la identidad cultural argentina. En este proceso de construcción simbólica, la relación entre el cine y la identidad nacional se apoya, evidentemente, sobre una fuerte noción de memoria colectiva. Como ya hemos explicado, uno de los elementos

más importantes para que una comunidad asuma una identidad como propia será, la existencia de un pasado y un destino comunes. Será, de manera fundamental, el concepto de *memoria colectiva*.

Según Maurice Halbwachs (1967) -el principal estudioso de la relación entre historia, memoria individual y memoria colectiva- el concepto de nación se legitima sobre el discurso institucional de la historia, pero se construye sobre el tejido de una memoria colectiva. Dos tipos de memoria -la individual y la colectiva- diferentes pero, que no pueden entenderse de manera separada. Según HALBWACHS (1967) la memoria colectiva se nutrirá, en definitiva, tanto de los textos producidos por la academia como de aquellos que pertenecen al ámbito de lo artístico, ya sea en su versión culta o en la popular. Una memoria común que decide recuperar una serie determinada de acontecimientos de la misma manera que acuerda -con mayor o menor consenso del pueblo, con mayor o menor connivencia de las instituciones- un olvido.

La manera como los discursos institucionales discriminan aquello que debe recordarse de lo que no, mantiene una estrecha relación con la manera como realizan esta operación los textos artísticos. O lo que es lo mismo, la tarea de ensamblaje de acontecimientos, que constituyen un relato cinematográfico o literario, no es distinta de la que emprende el historiador cuando se enfrenta a la construcción de una crónica. ¿Qué batallas son las que constituyen el relato de una guerra? ¿Cuáles son los nombres importantes a retener y aquellos que merecen caer en el olvido? ¿Qué espacio y qué tiempo del relato ocupa cada acontecimiento y en función de qué criterio se delimitan?

Es por ello, por lo que el proceso de construcción de un imaginario simbólico de la nación -y más concretamente de la memoria nacional- busca un apoyo en la transmisión de ciertos relatos populares que contribuyen a la producción de identidades en un espectro amplio de la población. Esta operación de producción de identidad histórico-nacional ha sido ampliamente tratada tanto por estudiosos de la historia, como por historiadores de la literatura. Partiendo siempre desde el

punto de vista del análisis discursivo, basándose en determinados relatos que, pese a mantenerse dentro de una estrategia discursiva ficcional, basan sus argumentos en hechos acaecidos en la realidad. Desde esta perspectiva, podríamos acudir al ejemplo del género épico que sería uno de los géneros literarios privilegiados, que nos permiten establecer la diferencia entre el discurso de la historia y el discurso de la narrativa ficcional en términos de narratología y no en los términos absolutos de la verdad. El estudio de algunos poemas épicos como *El Cid* (canonizado como uno de los textos fundacionales de la literatura española cuando España como estado si quiera podía imaginarse) o el surgimiento de la novela moderna con ejemplos como el *Decamerón* (escrito en una lengua italiana que aún no existía como tal), nos han permitido articular las implicaciones políticas que el estudio de determinadas disciplinas teóricas -en este caso la literatura y la historia- tienen en común.

En el caso de Argentina, hemos observado como el género literario gauchista y el desarrollo de una ideología criolla, constituyeron uno de los pilares fundamentales sobre los que se fundamentó el proceso de reconstrucción nacional entre finales del s.XIX y principios del s.XX. Observamos también, como a partir de algunos de los textos fundacionales del mismo género literario, se genera -bien por aceptación o bien por rechazo- la consciencia de una literatura nacional¹⁴.

El carácter épico de buena parte de esta literatura, llega incluso a convertir la figura del gaucho, antes denostada por las altas clases criollas, en uno de los héroes argentinos que funciona como mito popular. Héroe que legitima la existencia de una historia común específica argentina, y que construye un relato épico sobre como las clases criollas construyeron la idea de una nación. Desde este punto de vista, el olvido que se plantea con respecto a determinados pasajes de la historia nacional es evidente y -aunque no nos detendremos en este punto, puesto que nuestro objetivo final será el de articular memoria, nación e identidad

14 Sirva de ejemplo a este respecto la posición de muchos de los autores de las vanguardias literarias argentinas con el grupo de los Martinferristas o la reivindicación que hace Borges de cierta literatura gauchista

en el cine argentino contemporáneo- debemos hacer alusión al vacío que este tipo de relatos genera con respecto a los pueblos nativos del territorio de la Argentina. Como clama el texto nacional por antonomasia, el *Martín Fierro* de José Hernández “Dicen que olvidar las cosas, también es tener memoria”. Beatriz Sarlo se expresa en este mismo sentido cuando dice que “El principio de un diálogo sobre la historia descansa en el reconocimiento de su carácter incompleto (que, por supuesto, no es una falta en la representación de los detalles ni de los 'casos', sino una admisión de la cualidad múltiple de los procesos). De este modo, la narración así pensada no podría sostener una identidad ni una tradición, tampoco dotar de legitimidad a una práctica. No cumple funciones de fortalecimiento identitario ni de fundación de leyendas nacionales. Permite ver, precisamente, lo excluido de las narraciones identitarias reivindicadas por un grupo, una minoría, un sector dominante o una nación. La óptica de esta historia no es lejana sino desplazada de lo familiar: como lo sugiere Benjamin, es la óptica de quien soporta el desplazamiento del viajero, que abandona el país de origen” (SARLO, 2006:55) .

Desde que la ideología de la ilustración adoptara una visión progresista de la historia, considerando el tiempo histórico como una evolución natural de la humanidad, y sentara las bases de la división político territorial en las creación de los estados-naciones, los conceptos de identidad, de nación y de memoria no pueden pensarse por separado. Así, podemos entender que una de las estrategias básicas de construcción de las identidades nacionales se base en la invención de una memoria anterior, ineluctable, que legitime las determinadas junciones que ensamblan estos conceptos.

El uso de la historia como instrumento legitimador de la creación de un Estado ha sido, pues, un instrumento indispensable para concebir una división geopolítica en la era moderna, tanto en Europa, origen de esta corriente ideológica con el auge de los nacionalismos como en los países de nueva creación del continente americano, cuyas revoluciones estuvieron inspiradas en aquellas políticas.

En el caso de países de reciente creación como la Argentina la invención de una memoria histórica que fundamente los límites del nuevo estado, que legitime la exterminación de determinados pueblos o la ocupación de territorios la creación de una historia nacional que legitimara las acciones de la revolución frente a las políticas imperialistas de la corona española, sería uno de los objetivos fundamentales a cumplir por los nuevos próceres. De la misma manera que, comentábamos con respecto a la configuración de un concepto de nación, para esta primera etapa del estado, la construcción de un discurso histórico particular fue una tarea indispensable ejercida, no por los pueblos nativos de ese territorio sino por una clase descendiente de los colonizadores contra cuyo imperio, en teoría, luchaban. Desde este punto de vista, y aunque no nos corresponda aquí profundizar sobre este aspecto, conviene señalar la importante tarea que la corriente teórica crítica enmarcada en los estudios subalternos han emprendido respecto al discurso de la historia oficial que escribieron los libertadores en detrimento de una historia posible producida por los pueblos nativos que se convertirían, sencillamente en *el otro*.

Así, la construcción de un discurso sobre la historia y, a su vez, la tarea de los historiadores al servicio de la construcción de un país se revelaría una de las empresas principales para la constitución del Estado-nación argentino tal y como explica NORA (2011: 73) “C'est le fait de la décolonisation qui a provoqué l'arrivée, dans le champ de notre historicité occidentale, de sociétés dites 'sans histoire', qui sommeillaient dans le silence de l'oppression coloniale ou relevaient d'une approche ethnologique. L'éveil à l'histoire, la récupération du passé occulté, la recherche de l'identité historique ont été pour eux la première exigence de l'émancipation¹⁵”.

15 “Es el hecho de la colonización lo que provocó la llegada, en el campo de nuestra historicidad occidental, de sociedades llamadas 'sin historia', que dormitaban en el silencio de la opresión colonial o se alzaban hacia una aproximación etnológica. El despertar de la historia, la recuperación del pasado oculto, la búsqueda de la identidad histórica fueron para ellos la primera exigencia de la emancipación”. Mi traducción.

3.1. 1810, 1910 y 2010. Visiones y revisiones de la historia nacional

Si traemos a colación este apunte sobre la manera como se origina un discurso de la historia nacional en el origen del propio estado por parte de las clases criollas que llevaron a cabo la revolución es, simplemente, para insistir en el aspecto contingente que atañe al discurso de la historia de la misma manera que atañe al discurso sobre la nación y que recogíamos en el epígrafe anterior utilizando las reflexiones de GELLNER (1988). En efecto, la manera como se escribe, como se lee y como circula el discurso de la historia de un país está sujeto a diversas contingencias, en función de los engranajes políticos en cada momento. Esto es fácil de entender si consideramos, con BENJAMIN (1973), que el pasado se piensa siempre desde el presente y que es imposible pensarlo desde otro sitio, por lo cual, el pasado está condenado a escribirse en la semiosfera cultural contemporánea a aquél que lo piensa.

En estos mismos términos se expresa NORA (2011: 27) cuando articula las relaciones entre presente, nación y memoria. ·En régime de discontinuité temporelle, le présent appelle la mémoire dont la nation est le cadre politique naturel: celui où l'on est né, ou l'on a grandi, que l'on a adopté avec sa langue et ses lois, l'échelon éprouvé de la mémomire collective. Ces trois pôles délimitent un champ nouveau -dont ce n'est pas icis le lieu d'entreprendre l'exploration systématique – qui conditionne la forma de la conscience historique contemporaine, et don l'expression historique. D'où ce titre, Présent, nation, mémoire¹⁶”. Desde esta perspectiva, insistimos con el historiador francés, en que la manera como se construye el discurso de la historia se hace siempre desde el

16 “En régimen de discontinuidad temporal, el presente llama la memoria en la que la nación es el marco político natural: ése en el que se nace, o se crece, que se adopta con la lengua, con las leyes, el peldaño de prueba de la memoria colectiva. Estos tres polos delimitan un campo nuevo- del que no será éste el lugar de emprender la exploración sistemática -que condiciona la forma de la consciencia histórica contemporánea, y de la expresión histórica. De ahí este título: Presente, nación, memoria”. Mi traducción.

presente y, por tanto, desde las circunstancias políticas, económicas, culturales y sociales que éste impone en cada momento.

Sería inabarcable, además de excesivo en relación a nuestro objeto de estudio realizar un comentario sobre las diferentes políticas como se ha construido el discurso sobre la historia nacional argentina desde su fundación en 1816, no obstante, conviene señalar 3 puntos de inflexión importantes que han marcado las conflictivas relaciones entre historia, memoria y argentinidad: 1810, 1910 y 2010.

Estos tres hitos corresponden al acontecimiento de la revolución de Mayo en 1810 que iniciaría el proceso de independencia de la Argentina con respecto a la colonia, la celebración de su primer centenario en 1910 cuyo contexto político, cultural y social hemos comentado en el epígrafe anterior y, por último, la celebración del mismo efemérides en 2010, enmarcada en los años posteriores a la gran crisis neoliberalista y que funcionaría como punto clave para poner de relieve la caída de algunos de los valores históricos y nacionales vehiculados a través de las instituciones. Valores puestos en evidencia por ciertos debates y posturas críticas entre las cuales consideraremos la del NCA. Así, seguiremos insistiendo en que la manera como se construye un discurso sobre el pasado en cada momento, es una manera, en palabras de NORA, de convocar el presente y sus propias circunstancias. “Dès lors ce n'est pas l'événement, sur la création duquel il est impuissant, qui intéresse l'historien, mais le double système qui se croise en lui, système formel et système de signification qu'il est mieux placé que quinconque pour saisir” (NORA, 2011: 53).

Uno de los aspectos que merece la pena abordar a través de estos tres puntos de inflexión respecto a las políticas institucionales es la construcción de las historias nacionales transmitidas a través de los diversos programas reformistas nacionales. Programas iniciados, recordemos, con la política de educación popular de Ricardo Rojas a principios del s. XX y que han sufrido diversas remodelaciones atravesando además, los críticos momentos políticos de los diferentes regímenes dictatoriales que azotaron al país en el último siglo. En

cualquier caso y fuera cual fuese el gobierno en el poder, la transmisión de un discurso sobre la historia nacional, que obviamente iba cambiando en función de la postura ideológica de cada momento, ha sido una constante. Si bien es cierto que, para nuestro trabajo, resulta especialmente relevante la crisis producida por la dictadura del general Videla entre 1976 y 1983 y los posteriores años en los que se tejió una transición democrática.

En esta misma línea se expresa SARLO (2006:16) cuando dice “A este modelo [el modelo lineal, en *continuum* de la historia] también respondieron 'las historias nacionales' de difusión escolar: un panteón de héroes, un grupo de excluidos y réprobos, una línea de desarrollo unitario que conducía hasta el presente. La quiebra de la legitimidad de las instituciones en algunos países, y la incorporación de nuevas perspectivas y nuevos sujetos, en otros, afectaron también las 'historias nacionales' de estilo tradicional. Con estas palabras, la ensayista, se está refiriendo al primer momento de quiebra del sentimiento nacional que hemos señalado en el epígrafe anterior con el surgimiento de la primera reforma nacionalista entorno a la celebración del primer centenario de la nación cuando la población del país se transforma en ese “crisol de razas”, que con la inmigración masiva ve amenazada su integridad nacional.

Si subrayamos ahora la importancia de las políticas estatales de pedagogía histórica y nacional, es porque suponen desde nuestro punto de vista, uno de los ejemplos más claros de cómo los aparatos ideológicos de estado, tal y como lo señaló ALTHUSSER (1974), construyen un determinado modelo de ciudadanos. Como hemos explicado ya, la formación de un imaginario simbólico sobre la nación y el forjado de una memoria colectiva no serán tarea exclusiva de las políticas institucionales sino que los textos artísticos y los discursos que circulan en el dominio de lo popular, serán también determinantes. Desde este punto de vista, podemos entender que tanto el discurso de la historia como el discurso de la nación se basen en una operación de producción de sentido y, por tanto, ésta pueda analizarse en términos de escritura y de lectura. En otras palabras, podríamos

definir este proceso con WHITE (1992:107) como la construcción de un sujeto obediente en tanto que ellos mismos son sujetos identitarios o sujetos históricos. Podemos entender así que la importante función pedagógica de la historia -como lo fue también la de la identidad nacional, si es que en modo alguno una puede separarse de la otra- se revelará como una parte imprescindible del proyecto nacional de los nuevos estados, tanto de la Argentina como de otras nacionalidades históricas.

La celebración del bicentenario en 2010, el último hito que hemos marcado en nuestra periodización, correspondería a una puesta en cuestionamiento de algunas de las cuestiones fundamentales que componen el discurso de la historia y de la identidad argentinas. No solamente porque el momento histórico corresponde a ese espacio de tiempo maleable y extremadamente laxo que LYOTARD (1987) denominó como “posmoderno” y que se asocia frecuentemente a la ruptura de los grandes discursos, sino porque la coyuntura social, económica y política de la Argentina del cambio de siglo se reveló como un contexto propicio al cuestionamiento de las bases del concepto de nación desarrollado a lo largo de los últimos 200 años.

La celebración del bicentenario de la revolución de mayo en 2010, se produjo bajo el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner y sirvió como culmen de una importante empresa política para la recuperación de la memoria y de la identidad nacional. Desde esta perspectiva debemos entender el contexto político que delimitaba el país en esos momentos. La administración Kirchner, que comenzó en 2003 con el gobierno de Néstor Kirchner y que perdura hasta nuestros días bajo la presidencia de su viuda, Cristina, representa la transición política de un país hundido por el fracaso de las políticas neoliberales llevadas a cabo a lo largo de los años 90 desde que Raúl Alfonsín llegara a la presidencia en 1983, hasta el fin del gobierno de Fernando de la Rúa en 2001 que marcó el principio de la debacle financiera del país. En efecto, la abrupta crisis de 2001 hundió al país en una profunda depresión económica y también política, abriendo un periodo en el que

se sucedieron hasta 3 gobiernos diferentes, siendo el último el de Eduardo Duhalde. Así las cosas, la administración Kirchner no sólo supuso el retorno político de una cierta rama del peronismo en el poder, sino que inició un periodo de recuperación económica para el país y un cambio sustancial en las políticas económicas.

Al margen de estas políticas económicas -y también sociales- emprendidas por los Kirchner, uno de sus objetivos ideológicos principales fue precisamente emprender una intensa política por la recuperación de la identidad y de la memoria históricas demolidas durante la última dictadura militar del país. Esta política coincide además con un momento en el que una buena parte de la sociedad (especialmente aquéllos que crecieron ya en democracia y que sólo recibieron la versión de la dictadura como testimonio, como memoria vicaria) comienza a ejercer una mirada crítica sobre las políticas del perdón promulgadas en los años inmediatamente posteriores a la dictadura. Los Kirchner, inician en este contexto, un programa de recuperación de la memoria y de la identidad bajo el signo de lo que podría calificarse como una *monumentalización de la memoria*, y cuyo punto culminante desde un punto de vista jurídico, podríamos situar en la condena a cadena perpetua de 18 legendarios militares responsables de la dictadura en 2011.

Así las cosas, dentro de la perspectiva de este contexto político, económico, histórico y social podemos rescatar algunos aspectos importantes a la hora de plantear un debate sobre identidad, nación y memoria en la Argentina del s. XXI que tendrán una transcripción muy clara en las películas del NCA, realizadas por esa generación de hijos de la dictadura.

En otras palabras, podemos decir que el último punto de inflexión que marcábamos respecto a la articulación de historia y nacionalidad en la celebración del bicentenario, funciona como marca temporal insoslayable para la materialización de una mirada subversiva de los nuevos argentinos sobre aquello que debería constituir su memoria inmediata de la dictadura, sus expectativas sobre el avenir de un país que se revela sin futuro dentro de un panorama

internacional, y de la propia identidad nacional de la Argentina que les había tocado relatar a través de su cine. En esta encrucijada hay varios elementos importantes que nos permiten realizar un análisis sobre las relaciones entre la construcción de un discurso histórico, el relato de una memoria colectiva y la noción de identidad nacional. A saber: la consideración de la historia como una construcción discursiva, el desarrollo de las operaciones de patrimonialización de la memoria, el boom de *la cultura de la memoria*¹⁷ o la producción de una memoria de *los hijos* y una cierta tendencia al giro subjetivo respecto a la construcción de una identidad memorial y nacional, propia de la crisis de los grandes relatos que se produce en la era de la posmodernidad.

Una vez hemos pasado sucintamente sobre lo que hemos considerado 3 puntos de inflexión importantes respecto a la articulación entre historia, memoria e identidad nacional en Argentina, y antes de profundizar en el contexto específico de las políticas de la memoria emprendidas en el periodo postdictatorial, convendría someter a discusión una de las cuestiones fundamentales de las que partimos para nuestra investigación: la concepción de la historia como una construcción discursiva.

17 Hemos decidido utilizar el término “cultura de la memoria” tal y como lo hace SARLO (2006) frente a otros como “posmemoria” (HIRSCH, 1997), “memoria vicaria” (YOUNG, 2000) porque consideramos que su estudio es más específico sobre la problemática particular de la argentina y porque los otros nos producen determinadas dudas que iremos desarrollando a lo largo del trabajo. No obstante, podríamos decir que todos estos apelativos se refieren, en realidad, a un mismo fenómeno por el cual en los últimos años estamos asistiendo a un debate de carácter epistemológico sobre la manera como se construye un discurso de la memoria.

3.2. Discurso narrativo y representación histórica

Como adelantábamos en el comentario sobre el concepto de nación, desde nuestro punto de vista, la historia puede considerarse como un constructo discursivo. Siguiendo la estela de ciertos estudios historiográficos contemporáneos como los de Pierre Nora o Hayden White, la historia sería pues, una narración, y por tanto susceptible de ser estudiada desde un punto de vista discursivo y no solamente desde una perspectiva epistemológica positivista.

Este nuevo paradigma que permitiría analizar la problemática desde una perspectiva narratológica supone un serio cuestionamiento ante el argumento de verdad que legitima el discurso de la historia académica. ¿Puede la historia mentir? ¿Es posible denunciar que aquellos acontecimientos que nutren el discurso de los historiadores no tuvieron lugar? ¿Si la materia prima de que se fabrica la historia son hechos acaecidos en la realidad podríamos cuestionar el relato que se escribe a partir de los mismos?

Desde que la teoría de la literatura y, más particularmente de la teoría del discurso, estudiara los procesos por los cuales se establecen unas bases para la construcción de la narración está claro que entre un relato llamado ficcional y un relato llamado histórico no existe ninguna diferencia. El problema subyace, sin duda, en la categoría con que se aborda el estudio del referente que nutren uno y otro tipo de narración.

Esta cuestión nos interesa en relación a la diferencia clásica que se establece entre los textos que se consideran ficcionales y aquéllos que se consideran históricos. En nuestra opinión, esta diferencia estriba en la estrategia narrativa empleada en uno y en otro caso y no en el grado de verdad que suponen sus referente -cuando los referentes se dividen entre hechos acaecidos en la realidad o no. Este problema se acentúa cuando de lo que hablamos es de esta diferencia que la historia del cine ha abierto bajo la forma de dos enormes categorías: el

documental y la ficción. Una clasificación que se basa en una diferencia fenomenológica sobre la categoría de verdad entre un discurso basado sobre un referente ficcional, y el discurso pretendidamente objetivo que constituiría el documental. En otras palabras, podríamos decir que la diferencia entre el cine calificado como ficción y el cine calificado como documental, no estribaría para nosotros en un grado de verdad sino en la estrategia discursiva que se utiliza en uno y otro caso.

En los mismos términos en que nos expresábamos anteriormente con respecto al relato de la nación, podríamos decir ahora que el referente a partir del que se construye el relato de la historia no existe de manera independiente y externa al relato. Ello explicaría una de las discusiones más lacerantes que se ha establecido en el seno del debate sobre la historiografía en los últimos tiempos. Esto es, la diferencia entre lo real y lo imaginario como referentes constitutivos del relato de la historia. A este respecto y a través de un intenso estudio sobre 4 imágenes tomadas clandestinamente durante el exterminio judío por parte de los miembros del Sonderkommando en Auschwitz-Birkenau, el filósofo e historiador del arte Georges Didier- Huberman (2003) plantea la problemática a partir de determinados objetos considerados como pruebas de verdad, en los términos clásicos de la historiografía: 4 fotografías que podrían ser considerados como documentos y, por tanto, portadores de una verdad testimonial objetiva. Para Didier-Huberman la discusión sobre los límites de la historiografía en los últimos años, especialmente a partir de la Shoa, puede leerse en un polarizado debate entre los escépticos que consideran que no existe ninguna prueba que pueda verificar la categoría de realidad en el discurso de la historia y aquéllos que, por el contrario, consideran los testimonios y los discursos de la experiencia como prueba irrefutable de los hechos acaecidos en la realidad. Más allá de entrar en este encarnizado debate, en el cual nuestra propuesta se encontraría más cercana a la primera opción que a la segunda, lo que nos parece relevante del trabajo de Didier- Huberman es la manera como plantea la discusión en torno a la categoría

de verdad, que el discurso de la historia había logrado instituir en su versión académica. Además, de sentar las bases para una investigación sobre la (re)construcción de una memoria del pasado cuando las pruebas son casi inexistentes. Una memoria del vacío, cuyo ejemplo paradigmático en nuestro tiempo sería la *Shoa*, pero que puede muy bien adaptarse al caso del terrorismo de estado ejercido por el régimen del general Videla en la Argentina entre 1976 y 1983.

En una línea de pensamiento mucho más radical, pero no tan separada en los planteamientos esenciales de Didier-Huberman, encontramos el trabajo de Hayden White que plantea también el problema de la historia en términos de discurso y no términos de verdad, formulando la cuestión de la siguiente manera: “Sin embargo, las teorías actuales del discurso disuelven la distinción entre discursos realistas y ficcionales sobre la base de la presunción de una diferencia ontológica entre sus respectivos referentes, reales e imaginarios, subrayando su común condición de aparatos semiológicos que producen significados mediante la sustitución sistemática de objetos significativos (contenidos conceptuales) por las entidades extra discursivas que les sirven de referente. En estas teorías semiológicas del discurso, la narración resulta ser un sistema particularmente efectivo de producción de significados discursivos mediante el cual puede enseñarse a las personas a vivir una «relación característicamente imaginaria con sus condiciones de vida reales», es decir, una relación irreal pero válida con las formaciones sociales en las que están inmersos y en las que despliegan su vida y cumplen su destino como sujetos sociales” (WHITE, 1992:11).

Así las cosas, podríamos preguntarnos con WHITE (1992:19) : “¿Qué implica la producción de un discurso en el que «los acontecimientos parecen hablar por sí mismos», especialmente cuando se trata de acontecimientos que se identifican explícitamente como reales en vez de imaginarios, como en el caso de las representaciones históricas?”. Desde esta perspectiva, el problema mucho más complejo sobre si la realidad existe o no, sobre si los hechos que conforman el

discurso de la historia tuvieron, en efecto, lugar o no, queda en un segundo plano. Así White realiza una clasificación entre historiadores y escritores de ficción, basándose en la forma como se construye el relato mítico de la historia y en el grado de interpretación que el autor tiene sobre los datos con los que trabaja. En otras palabras, establece la diferencia entre un relato ficcional y un relato histórico en términos de construcción narrativa y de las estrategias de poder que en cada momento, marcarán las circunstancias históricas.

Lo cual demuestra, claramente, que en términos de construcción narratológica no existe una diferencia fundamental entre la forma como se construye un relato sobre la historia y la forma como se construye un relato ficcional. (WHITE, 1992: 74) “La forma de hablar no narrativa común a las ciencias físicas parece más apropiada para la representación de los acontecimientos «reales». Pero aquí la noción de lo que constituye un acontecimiento real gira, no sobre la distinción entre verdadero y falso (una distinción que pertenece al orden de los discursos, no de los acontecimientos), sino más bien sobre la distinción entre real e imaginario (que pertenece tanto al orden de los acontecimientos como al orden de los discursos). Se puede crear un discurso imaginario sobre acontecimientos reales que puede ser no menos «verdadero» por el hecho de ser imaginario. Todo depende de cómo uno concibe la función de la facultad de la imaginación en la naturaleza humana”.

3.3. Patrimonialización e identidad

Si desde aquí estamos reivindicando que la historia es un discurso que se enuncia siempre desde el presente es importante que atendamos a uno de los procesos que advienen con esa reciente cultura de la memoria que la nueva historiografía fecha a finales de la década de los 70: la explosión del sistema patrimonial explicado por NORA (2011:109) con estas palabras: “Le patrimoine quitte alors son âge historique, national et monumental pour entrer dans un âge mémoriel, social et identitaire”¹⁸. El historiador añade así, dos aspectos importantes sobre la definición de patrimonio que son la dimensión social y la identitaria, que desde nuestro punto de vista resultan elementos fundamentales a la hora de articular la noción de identidad nacional con la de memoria.

Esta eclosión del sistema patrimonial formaría parte de esas políticas pedagógicas de la historia y de la identidad nacional que sirven, según la perspectiva de WHITE (1992), para la construcción de *sujetos obedientes*, como hemos indicado antes. En este sentido, son muy claros los monumentos levantados a lo largo de la historia del país que rinde homenaje a los libertadores de la nación en ese primer punto de inflexión histórico que marcábamos anteriormente (el primer centenario de la revolución de Mayo), con la caterva de fiestas nacionales, días feriados, homenajes, himnos etc. que conformarían el relato oficial de cómo la Argentina se independizó de España y se constituyó como nación. De esta manera se acudiría, a una serie de rituales y costumbres que generaran una idea de tradición que se insertara en el discurso popular como un acontecimiento que siempre existió (aludiendo a esa dimensión ancestral y anterior a la que aluden siempre las historias nacionales) y que, sin embargo, es fruto de una invención tal y como lo expuso HOBBSAWM (2002). Las tradiciones conmemorativas apelarían, desde esta perspectiva patrimonialista de la historia, al retorno a unas

18 “El patrimonio deja entonces su edad histórica, nacional y monumental para entrar en una edad memorial, social e identitaria”. Mi traducción.

pretendidas raíces, que podemos encontrar de la misma manera en el atuendo del gaucho, que en el himno nacional o en las letras del tango.

Estas operaciones de patrimonialización interpelan a una memoria colectiva que puede sentirse reconocida en determinados símbolos, ritos e incluso espacios físicos. De esta perspectiva surge la noción de monumentalización del discurso de la historia que NORA (1984-1993) expone en su texto fundamental, *Les lieux de la mémoire*, para pensar las distintas formas que adquiere el discurso de las historias nacionales. El proceso por el cual determinados hechos se presentan bajo una forma concreta y ocupan un lugar en el espacio público -es decir: se convierten, en términos de NORA, en “lugares de la memoria”- sirven también como reconocimiento a una memoria colectiva. Una memoria que en su intersección con el concepto de identidad nacional aporta un importante sentido a la dimensión comunitaria y al concepto de patrimonialización de la historia que marcará las prácticas de conmemoración desde las últimas décadas del s. XX hasta nuestros días.

En el caso de la Argentina postdictatorial la recuperación por una memoria colectiva que había sido negada, y la monumentalización de las memorias que no formaron parte del discurso oficial de la historia, constituyen uno de los puntos esenciales para entender el encarnizado debate que se ha llegado a generar entre la generación de *los hijos* -que correspondería con aquélla que nació en la democracia o en los últimos años de la dictadura y que fue educada en los relatos oficiales sobre la memoria de la reconciliación- y la generación de los padres -aquéllos que sí vivieron la dictadura en primera persona. Frente a estas iniciativas habría que aportar, además, una segunda valencia como la de patrimonialización, que en palabras de NORA (2011) tiene unas connotaciones institucionales y sólo puede entenderse desde contexto posmoderno. En efecto, según el historiador francés el concepto de patrimonio no existía anteriormente y está directamente relacionado con el concepto de identidad nacional y de preservación de un pasado histórico “Le patrimoine quitte alors son âge historique, national et monumental

pour entrer dans un âge mémoriel, social et identitaire¹⁹” (NORA, 2011:109). De esta manera, observamos cómo a través del patrimonio pasamos de una edad histórica, nacional y monumental a una edad en la que se ponen al alza valores como la memoria, la sociedad y la identidad. La explicación de Nora pasa una vez más por la dimensión colectiva de esta problemática así como por el contexto político desde el que se apliquen las políticas patrimoniales en cada momento, marcando una profunda diferencia entre el proceso de institucionalización de la historia antes de los años 70 y la explosión patrimonial que, según él, se produce en el momento actual: “(...) c'est sur ce contraste que s'est mis en place, sur plus d'un siècle, le système patrimonial du 'monument historique', témoignage irrécusable d'un passé révolu et menacé que la collectivité nationale renaissait et désignait comme représentatif de son identité²⁰” (NORA, 2011:107).

En el caso particular de Argentina, la articulación que proponemos entre memoria, nación e identidad se puede resumir muy bien en las palabras de VEZETTI (2007: 5) cuando dice que “La acción política sobre el pasado que estuvo presente en el nacimiento de la democracia no es un hecho enteramente original. El cruce de la política con la historia ha proporcionado un teatro de operaciones para la construcción simbólica del estado nacional; por otra parte, procesos semejantes se han dado en todo el mundo occidental y en América Latina. Dicho brevemente, la recuperación del pasado se refiere al desenvolvimiento de la nación y los usos políticos de la historia apuntan a la identidad nacional —esa materia siempre difícil de abordar y definir—, como algo que deber ser construido o afirmado a través de formas más o menos impositivas, desde el estado o desde formaciones políticas y tradiciones ideológicas”.

19 “El patrimonio abandona su edad histórica, nacional y monumental para entrar en una edad memorial, social e identitaria”. Mi traducción.

20 “(...) es sobre este contraste sobre el que se ha colocado, sobre más de un siglo, el sistema patrimonial de 'monumento histórico', testimonio inexcusable de un pasado revolucionado y amenazado que la colectividad nacional designa como representativo de su identidad”. Mi traducción.

4. Historia, memoria e identidad nacional en la Argentina postdictatorial

4.1. Contexto histórico: Políticas de recuperación de la memoria desde 1976 hasta 2001

4.1.1. El proceso de reorganización nacional

El 24 de Mayo de 1976 tras un breve y agitado gobierno de María Estela Martínez de Perón (viuda del general Perón que había quedado al mando del país como sustituta de su marido y conocida popularmente bajo el nombre de *Isabelita*) la Junta de Comandantes integrada por el Brigadier General Orlando R. Agosti, el Almirante Eduardo Emilio Massera y el Teniente General Jorge Rafael Videla, asumió el poder del gobierno designando a éste último como presidente de facto inaugurando lo que ellos mismos denominaron “Proceso de reorganización nacional”. El primero de los responsables del gobierno fue el General Videla entre 1976 y 1980, al cual sucedieron Roberto Eduardo Viola (1980-1981), Leopoldo Fortunato Galtieri (1981-1982) y Reinaldo Benito Bignone (1982-1983). Este proceso duró hasta el año 1983, momento de la estrepitosa derrota que supuso la guerra de las Malvinas contra Inglaterra y que puso el punto final al periodo militar. No obstante, la presión internacional ante la violencia que el estado ejercía contra la oposición así como la disidencia interna del propio país, habían delimitado ya un marco insostenible para la dictadura, en el que ya no cabía otra posibilidad que la de su ocaso.

En efecto, durante los años que duró el periodo de gobierno militar en el país, se practicó un brutal terrorismo de estado que ha dejado como traza un número ingente de víctimas entre exiliados, condenados y ese siniestro grupo de opositores torturados y asesinados, que la historia oficial reunió bajo el cínico eufemismo de *los desaparecidos*.

Hasta la fecha se ha barajado una cifra que ronda entorno a los 30.000, sin

embargo es difícil, aún hoy, precisar un número exacto de víctimas debido al enorme oscurantismo en que se produjeron las represalias contra los opositores al régimen. Además de los asesinatos, de los secuestros, de las torturas, de los exilios forzosos, habría que añadir a la lista de delitos cometidos por las fuerzas armadas durante aquellos 7 años terribles, la apropiación ilegal de bebés a los disidentes y que de hecho, ha constituido una de las pruebas jurídicas definitivas para que se produjeran las condenas más severas contra los responsables de aquellos actos.

Antes de avanzar sobre el contexto de la dictadura del general Videla, deberíamos recordar que ésta no ha sido la única en la historia del país pero ha sido, sin duda, la más sangrienta. Podemos entender así que las consecuencias morales, políticas y sociales que el terrorismo de estado practicado durante el autodenominado proceso de reorganización nacional se hayan marcado en la sociedad argentina como una herida indeleble y lacerante que aún a día de hoy agita buena parte de la vida política del país, provocando una fractura irreversible en términos de identidad y de memoria nacionales.

No somos los únicos que se atreven a calificar este periodo como el más sangriento y el que ha provocado unas consecuencias más brutales para la historia de Argentina. Autores como Beatriz Sarlo en los numerosos trabajos que ha dedicado a este tema, también coinciden en que no hay otro acontecimiento comparable en la historia del país en términos humanitarios y también morales, pues la fractura que se produce en la conciencia popular sobre la posibilidad de una identidad nacional y de una memoria comunes, será difícilmente reparable. También VEZZETTI (2007:3) apoya esta tesis añadiendo que: “(...) la importancia que la memoria ha adquirido en el espacio público resulta proporcional a la enormidad de los crímenes, a la afrenta a valores básicos que sostienen una pertenencia y una historia comunes”. Así las cosas, quizá la única comparación posible que podríamos establecer en términos políticos, sociales e históricos con las consecuencias del régimen militar sea la *Shoa* que, como veremos, mantiene muchos paralelismos con la dictadura argentina (especialmente si atendemos a los

procesos de reconstrucción de la memoria lacunaria en uno y otro caso). Con esta afirmación, el autor también está señalando un aspecto importante respecto a la memoria de la dictadura en el posterior periodo de la transición y es el lugar que ocuparía su debate en el espacio público. No solamente en la versión institucionalizada de la patrimonialización que acabamos de señalar en el último proyecto kirchnerista sino también en el espacio público popular. Es decir, en la cantidad de documentos artísticos, de manifestaciones públicas y de discusiones en el ámbito social que esta herida profunda produjo en la sociedad argentina desde el final de la dictadura hasta nuestros días, y que demuestran que las consecuencias de los crímenes cometidos por el régimen no son comparables a los cometidos por otras dictaduras en otros momentos de la historia.

Además de las evidentes consecuencias en el ámbito de lo político, de lo histórico y de lo social, la construcción de una memoria sobre lo acaecido en el país entre 1976 y 1983, se ha convertido en tema recurrente y esencial en la manera como el cine nacional contemporáneo aborda las relaciones entre historia, memoria e identidad nacional.

Como es lógico, el proceso de reorganización nacional no afectó solamente a los ámbitos de la economía y de la política sino también a los de la educación y la cultura y por lo tanto a la construcción académica de un discurso sobre la memoria nacional que pudiera satisfacer al grueso de la sociedad civil. Como en todos los regímenes dictatoriales, los gobiernos dominados por las juntas militares ejercieron una brutal censura (sobre todo hacia aquellos textos y autores que juzgaron subversivos) incluyendo, por ejemplo, la quema pública de libros. Desde el ministerio de Educación y Cultura se lanzan varias campañas de persecución intelectual entre las que destaca esa suerte de caza de brujas que fue la *operación claridad*²¹. Sin embargo la empresa de ideologización cultural del régimen no termina ahí, los militares también intentaron una reformulación del espíritu

21 *Operación claridad* fue un operativo puesto en marcha por el régimen militar que consistió en la búsqueda de información sobre núcleos subversivos de la cultura. Esta operación implicó la redacción de listas negras y la quema de libros entre otras medidas censoras.

nacional basado en los pilares de “Dios, patria y hogar”. Como en muchas otras dictaduras militares, podemos observar que los elementos fundacionales de las políticas del estado se encuentran en estructuras productoras y transmisoras de ideología como son la Religión -institucionalizada bajo el palio de la Iglesia católica que en ningún momento ejerció oposición contra la dictadura-, la familia de orden patriarcal y heteronormativa y, por supuesto, el concepto de nación enunciado bajo el lema de la patria.

Evidentemente, la cuestión de la memoria colectiva durante el periodo de reorganización recayó sobre la construcción de una patria común de un pasado histórico heroico de la Argentina y de un fondo ideológico conservador acorde con la política del régimen. Así las cosas, lo que nos interesa retener de este periodo para nuestra investigación es la aniquilación de cualquier tipo de presencia sobre la resistencia subversiva y el inicio de una brutal actividad represora que se saldó con un ingente número de torturados, secuestrados y desaparecidos. Otro de los rasgos importantes de este periodo con respecto a la creación de un discurso histórico es lo que se ha definido como connivencia social en la que se sumió el país frente al terrorismo de estado. Una connivencia marcada por el silencio civil que vivió bajo una espesa capa de silencio como si nada estuviera sucediendo durante el periodo dictatorial y que tendría graves consecuencias sobre los discursos de la memoria enunciados por las instituciones durante los primeros años de la democracia.

4.1.2. El contexto institucional argentino postdictatorial: las políticas de recuperación de la memoria histórica de Alfonsín a Kirchner

4.1.2.1 El gobierno de Alfonsín y las políticas del perdón

Tras el final de la dictadura militar en 1983, en Argentina se abre un periodo de transición que fue marcado por una tímida recuperación de la memoria sobre los hechos sucedidos durante el periodo dictatorial. En Diciembre de 1983, Raúl Alfonsín, que lideraba la Unión Cívica Radical gana las primeras elecciones democráticas tras el régimen militar, asumiendo la presidencia de la nación gracias, en buena medida, a un discurso en defensa de los derechos civiles y de la reposición de un orden democrático para el país. De esta manera, los argentinos mostraron su rechazo al proceso de reorganización militar pero también a la política peronista que había gobernado los años precedentes, inaugurando una nueva etapa en la que reinó el modelo neoliberalista hasta finales de los años 90.

Con el gobierno de Alfonsín comienzan las primeras políticas por la recuperación de una memoria que había sido negada durante el régimen militar y se toman algunas medidas en pro del restablecimiento de una convivencia democrática a través de la denuncia de los derechos civiles. Durante este primer gobierno democrático, se llevan a cabo una serie de políticas con el objetivo de profundizar en la denuncia de los derechos civiles enunciada durante la campaña electoral por el propio presidente (en parte debido a la presión que la comunidad internacional había ejercido a este respecto) y de esclarecer los crímenes cometidos por el estado durante los años de la dictadura.

Estas políticas encuentran su materialización en el marco del informe emitido por la CONADEP (Comisión nacional sobre la desaparición de personas), entregado bajo el título de *Nunca más* el 20 de Septiembre de 1984 por el escritor Ernesto Sábato, que presidía dicha comisión. Políticas, todas ellas, enfocadas hacia una reconciliación nacional que se conoció bajo el nombre de la *Teoría de*

los dos demonios.

Paralelamente a estas iniciativas, Alfonsín inició un proceso legal que culminó en el denominado Juicio de juntas. Este proceso fue iniciado con la derogación de la ley de autoamnistía²² promulgada por la tercera junta militar del proceso de reorganización nacional, por la cual los militares estaban exentos de cualquier responsabilidad frente a los crímenes cometidos por el estado; tras la previsible inacción de los tribunales militares frente a los procesamientos, el gobierno decidió trasladar la causa a los tribunales civiles que se saldó con la condena a algunos de los altos responsables de la dictadura por los crímenes cometidos durante su mandato contra los derechos humanos. De esta manera el 9 de Diciembre de 1985 se dictó una sentencia que condenó a algunos de los militares procesados entre los que destacaron las condenas al general Videla a Massera y a Eduardo Viola, entre otros responsables del denominado terrorismo de estado. Este proceso, pese a las revisiones, insultos y futuras sentencias que se realizarían sobre el lacerante proceso a los responsables del régimen militar, supuso una situación sin precedente con respecto a otras transiciones entre regímenes dictatoriales y democráticos del s. XX en América Latina (Bolivia, Chile) junto a las que podríamos también citar el caso de la transición en España. No obstante, como veremos enseguida estos procesos en lo fundamental no sirvieron más que para intentar una solución circunstancial a la profunda herida que se había abierto en la sociedad argentina durante los años del autodenominado proceso reorganización nacional, una solución que pasaba por un intento de reparar el daño irreversible del terrorismo de estado bajo la forma de un escarnio público pero que, en lo esencial, abogaba por una política de la reconciliación bajo la conocida

22 También conocida como ley de "Pacificación Nacional", que declaraba extinguidas las acciones penales relativos a la "lucha antiterrorista" convocando a que el pasado de combates, muertos y heridos "nunca más vuelva a repetirse" y a "perdonar los agravios mutuos y procurar la pacificación nacional con un gesto de reconciliación". Así, la dictadura propugnaba un nunca más que clausuraba el pasado y garantizaba la impunidad (Ley de pacificación nacional, número 22.924, Boletín Oficial, 27 de septiembre de 1983) (CRENZEL, 2010:7)

Teoría de los dos demonios.

El informe *Nunca más* elaborado por la CONADEP se convirtió, en cierta medida, en el relato institucional de lo sucedido durante la dictadura militar. El fin principal de dicho informe no era juzgar sino investigar los casos de desaparición denunciados entre 1976 y 1983 en Argentina. La comisión estuvo integrada por personalidades de distinta índole²³ que dedicaron 9 meses a investigar el gran número de testimonios y denuncias recibidos así como a verificar la existencia de centros clandestinos de detención entre los que destacaron la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), El Olimpo (reconstruido en la célebre película de Marco Bechis, *Garage Olimpo* (1999)), El club de motores Orletti o el Club Atlético en Capital Federal, pero también se encontraron otros centros importantes en el Gran Buenos Aires como el famoso Campito, así como otros tantos en las provincias.

Este informe se convirtió en el primer relato oficial de la dictadura y estuvo abocado hacia la consagración de esa política de la reconciliación que quiso llevar a cabo el gobierno de Alfonsín intentando producir una lectura equitativa de lo sucedido durante la dictadura. Una lectura que planteaba los crímenes de estado y las acciones de oposición subversiva como daños colaterales de un conflicto político, buscando equiparar los crímenes producidos entre uno y otro lado. Ésta era una manera no sólo de diluir las responsabilidades que tuvieron los actores directamente implicados en los crímenes perseguidos por el terrorismo de estado sino también por el estremecedor silencio social que se produjo durante los años de la dictadura e incluso después. Las concesiones que la sociedad argentina y, de manera muy significativa, la Iglesia católica, concedieron a las represalias que el régimen emprendió contra la oposición o contra todo aquel elemento que consideraba subversivo, fueron muchas y éste continúa siendo un tema tabú que sólo ha empezado a debatirse recientemente bajo la rúbrica de la ya citada,

23 La CONADEP estuvo formada por Ernesto Sábato (presidente), Ricardo Colombres, René Favloro, Hilario Fernández Long, Carlos T. Gattinoni, Gregorio Klimovsky, Marshall Meyer, Jaime de Nevares, Eduardo Rabossi, Magdalena Ruiz Guiñazú, Santiago Marcelino López, Hugo Diógenes Piucill y Horacio Hugo Huarte.

convivencia civil.

Pese al enorme esfuerzo que supuso para la comisión la recopilación de datos y la investigación sobre la suerte corrida por los desaparecidos que obtuvo el reconocimiento popular y también por parte de muchos intelectuales (SARLO, VEZETTI), el informe *Nunca más* no estuvo exento de polémica. Algunas de las críticas más duras vinieron de parte de los familiares de las víctimas, como es lógico. Uno de los personajes más críticos fue Hebe de Bonafini, una de las míticas militantes de la asociación Madres de la plaza de Mayo que no estaba de acuerdo con esta política del perdón emprendida por Alfonsín y que buscaba continuar con la lucha revolucionaria practicada por sus hijos. Ello no impidió, sin embargo, que muchos de los familiares de las víctimas (incluyendo a muchas de las madres de la plaza de mayo) colaboraran con sus testimonios en la elaboración de dicho informe. Desde este punto de vista, podemos decir que la lectura extraída del informe *Nunca más*, formulada bajo la Teoría de los dos demonios, condujo el relato institucional de los hechos y las dinámicas de recuperación de la memoria colectiva hacia una política del perdón y del olvido, basada en una intención de objetividad frente a los hechos sucedidos. En otras palabras, una paradigmática operación retórica para insistir en que lo que vivió el país durante aquellos años, fue una guerra condenable por los dos lados y no las actividades criminales de un estado contra sus opositores.

Este conjunto de políticas por la recuperación de una memoria de la dictadura y bajo la aparente intención de reparar el mal de las víctimas de la violencia militar, se vio empañado por el giro que tomó el gobierno de Alfonsín al aprobar las leyes de Obediencia debida²⁴ y Juicio final que serían derogadas, años más

24 La ley de Obediencia debida fue aprobada el 4 de Junio de 1984 y consistía en eximir de culpabilidad a todos aquellos militares por debajo del rango de coronel, de los denominados crímenes perpetrados por el terrorismo de estado durante la dictadura por considerar que, sencillamente, cumplían órdenes de sus superiores. La ley de Punto final fue aprobada el 24 de Diciembre de 1986 también bajo el gobierno de Raúl Alfonsín, que estableció la prescripción de delito para los responsables de las desapariciones también durante la dictadura militar.

tarde, bajo el gobierno de Néstor Kirchner. Estas leyes que reconocían la prescripción de ciertos delitos cometidos bajo el régimen dictatorial y que eximían las responsabilidades de aquellos militares bajo el rango de coronel porque “obedecían órdenes de una jerarquía superior”, supusieron un duro golpe para el presunto proceso de reconciliación que se inauguró tras el fin de la dictadura y en el que creyó buena parte de la sociedad argentina.

4.1.2.2. Ménem y las políticas de la impunidad

Las reformas legales de Alfonsín orientadas hacia una política de reconciliación civil, inauguraron un polémico periodo de omisión institucional que culminó con una serie de decretos conocidos como *indultos* que el presidente Ménem concedió entre 1989 y 1990 y que junto con las leyes de Obediencia debida y Punto final se conocen bajo el denominativo de *leyes de impunidad*.

En estos indultos, el líder del partido justicialista indultó a más de 200 militares y activistas guerrilleros que habían llevado a cabo delitos durante el régimen militar, entre los que se encontraban nombres tan significativos como el del líder montonero Mario Firmenich y los militares Videla, Viola, Massera y Lambruchini que habían sido condenados en los juicios de juntas promovidos por el anterior gobierno. Ménem llevó a cabo estas medidas impopulares en buena medida para calmar los ánimos sociales (intentando compensar tanto a los condenados del lado de los militares como del lado de los activistas) en medio de una enorme crisis económica marcada por la hiperinflación de 1989 y dentro del marco de la implantación de unas medidas económicas neoliberalistas que fueron el auténtico objetivo final de su gobierno. Además de los indultos, el gobierno justicialista intentó mostrar públicamente la intención de restar poder a las fuerzas armadas nombrando como máximo responsable de las mismas al general Martín Balza sobre el que no se había encontrado trazas de colaboración con el régimen de Videla y al que se le reconocía una labor autocrítica sobre los crímenes cometidos en materia de derechos humanos, que encerraba, en el fondo²⁵, una

25 El 25 de Abril 1995 en el programa de televisión *Tiempo nuevo*, bajo el gobierno de Ménem y como jefe de las Fuerzas Armadas, el legendario Balza pronunció las siguientes palabras que son una de las muestras más claras de autocrítica pronunciadas hasta la fecha por un militar: “Sin buscar palabras innovadoras, sino apelando a los viejos reglamentos militares, aprovecho esta oportunidad para ordenar una vez más al Ejército, en presencia de toda la sociedad: nadie está obligado a cumplir una orden inmoral o que se aparte de las leyes o reglamentos militares. Quien lo hiciera incurre en una conducta viciosa, digna de la sanción que su gravedad requiera. Sin eufemismos, digo claramente: delinque quien vulnera la Constitución Nacional. Delinque quien imparte órdenes inmorales. Delinque quien para

crítica a la ley de Obediencia debida.

Este olvido institucional marcó, desde nuestro punto de vista, una brecha insondable en la manera como se reconstruyó la memoria colectiva de la Argentina tras la dictadura militar. Llegamos así al punto de encontrarnos ante unas instituciones que transformaban las políticas de la reconciliación (más o menos polémicas pero que al menos fueron capaces de reconocer la represión militar como *crímenes de lesa humanidad*) en un insultante olvido, llegando incluso al indulto de condenas necesarias como la del general Videla, y a una especie de tácito silencio social que ocultaba que, efectivamente, durante el régimen militar hubo muchas maneras de apoyar la dictadura como la de la aceptación por omisión (lo que antes hemos denominado connivencia cívica). Así las cosas, podemos entender que la manera como se construye un relato sobre la memoria colectiva, sobre las memorias individuales y sobre la identidad nacional cambiaría para siempre.

Durante el gobierno de Carlos Ménem se empezó a configurar tímidamente un nuevo escenario para la construcción de una memoria colectiva sobre la dictadura en el que entraron nuevos agentes sociales (sobre todo colectivos en defensa de los derechos humanos además de la legendaria asociación de las madres de la plaza de mayo) y se reivindicaron nuevos emplazamientos como lugares de la memoria histórica entre los que destacan, La plata. A este respecto, algunos autores (CRENZEL, 2010: 22) han considerado las declaraciones de Scilingo como un prelude importante para una sensibilización mayoritaria de la sociedad argentina frente a los crímenes de estado cometidos bajo la dictadura de Videla y frente a la producción de un debate público sobre la recuperación de la memoria histórica,

cumplir un fin que cree justo emplea medios injustos e inmorales. La comprensión de estos aspectos esenciales hace a la vida republicana de un Estado... Comprender esto, abandonar definitivamente la visión apocalíptica, la soberbia, aceptar el disenso y respetar la voluntad soberana, es el primer paso que estamos transitando desde hace años, para dejar atrás el pasado, para ayudar a construir la Argentina del futuro, una Argentina madurada en el dolor, que pueda llegar algún día al abrazo fraterno. Si no logramos elaborar el duelo y cerrar las heridas no tendremos futuro. No debemos negar más el horror vivido, y así poder pensar en nuestra vida como sociedad hacia adelante, superando la pena y el sufrimiento.”

que no tenía cabida en las instituciones (a tenor de las leyes de impunidad y de las políticas llevadas a cabo por el gobierno de Ménem). “(...) la discusión pública sobre la violencia política se reactivó súbitamente en febrero de 1995 cuando el capitán de la Armada Adolfo Scilingo narró su participación en operativos en los cuales, desde aviones navales, arrojó desaparecidos vivos al mar”²⁶.

Este nuevo escenario en el que una suerte de debate sobre el terrorismo de Estado y las atrocidades cometidas durante la dictadura empiezan a ocupar un lugar en el espacio civil frente a las políticas institucionales, se escenifica de manera paradigmática en la celebración del 20 aniversario del inicio de la dictadura que se había fijado el 24 de Marzo (aniversario del golpe de estado perpetrado contra el gobierno de Isabelita Perón). Así, el 24 de Marzo de 1996 frente a un auditorio heterogéneo que se había reunido para rendir homenaje a las víctimas del régimen, el entonces presidente, Carlos Ménem pronunció un discurso que levantó no pocas ampollas en los sectores más críticos con la dictadura. En él, el presidente tradujo el terrorismo de estado en términos de guerra, lo cual entroncaba perfectamente con las políticas del perdón iniciadas por Alfonsín y formuladas bajo la Teoría de los dos demonios, demostrando así que el proyecto neoliberalista proyectaba una sombra mucho más alargada que la que se le presumía.

26 Página/12, 3 de marzo de 1995, 2 y 3. “La solución final”, nota de Horacio Verbitsky

4.1.2.3. La administración Kirchner: condena, conmemoración, patrimonialización institucional de la memoria

Pese al cambio en los distintos gobiernos de la Argentina desde el fin de la dictadura militar en 1983, el *Nunca más*, se mantuvo como texto canónico sobre los desaparecidos. Según CRENZEL (2010, 3) “(...) el Nunca Más fue postulado para transmitir a las nuevas generaciones un sentido de este pasado: fue incorporado a los currícula educativa, difundido mediante nuevas ediciones masivas y resignificado a partir de un nuevo prólogo añadido al informe por el gobierno de Néstor Kirchner, al cumplirse el trigésimo aniversario del golpe de Estado de 1976. A través de estos procesos, el Nunca Más se convirtió en Argentina en el relato canónico sobre las desapariciones”. El cambio de este prólogo institucional por parte de la administración kirchnerista, sería sintomático respecto a las políticas de construcción de la memoria nacional como veremos enseguida.

Tras la gran crisis económica, la aparición de nuevos agentes en la reconstrucción de una memoria sobre la dictadura y el inicio de las políticas por la recuperación de la memoria histórica y de la dignidad bajo el periodo de los gobiernos Kirchneristas, podríamos hablar de un nuevo viraje en las políticas de la memoria. Es muy difícil situar una fecha precisa en la que se produce un cambio en la manera como se abordan los estudios sobre la memoria colectiva en la Argentina, aunque nosotros consideramos el paso entre la debacle de las políticas neoliberales menemistas y el inicio del gobierno de Néstor Kirchner en 2003 como un punto de inflexión definitivo. No sólo por las políticas de patrimonialización que llevarían a cabo los Kirchner sino porque se produce un enorme conflicto económico y social con el fracaso del proyecto neoliberalista en la crisis de 2001 que coincide con la mayor renovación que ha conocido el cine nacional desde sus orígenes: ese fenómeno generacional que se ha dado en llamar NCA. Es muy difícil delimitar si la crisis económica, social y política que vive el

país es una condición determinante para que podamos hoy hablar de un cambio de paradigma en la manera como el cine argentino comienza a construir una mirada crítica respecto a los relatos de la identidad y de memoria nacionales, aunque desde nuestro punto de vista, la relación se revela evidente. El NCA -si existe- no puede pensarse separadamente de la crisis económica, de la crisis ideológica, de la crisis identitaria que sufre la Argentina en el último cambio de siglo.

Desde la perspectiva del análisis discursivo, muchos autores parecen coincidir en que a finales de los años 90 opera un cambio de paradigma en la manera como se produce un discurso de la memoria de la dictadura argentina, eminentemente marcado por la entrada en escena de nuevos agentes como será la de la generación de los hijos, además de una nueva manera de concebir la escritura de discursos memoriales, que tiene que ver con el rechazo de los grandes relatos oficiales. Este proceso que otros autores han señalado respecto a otras latitudes (HIRSCH, 1997, YOUNG 2000) en Argentina se suele englobar bajo el concepto de posmemoria enunciado por HIRSCH (2000) y sostenido por importantes autores como Ana Amado o Paloma Aguilar. Este viraje ha sido definido por otros críticos bajo el concepto de “giro subjetivo” en los mismos términos en que se formulara el giro lingüístico pero adaptado, en este caso, al terreno específico de los discursos sobre la memoria. Así SARLO (2006) explica que: “(...) la actual tendencia académica y del mercado de bienes simbólicos que se propone reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva, que hoy se expande sobre los estudios del pasado y los estudios culturales del presente, no resultan sorprendentes. Son pasos de un programa que se hace explícito, porque hay condiciones ideológicas que lo sostienen. Contemporáneo a lo que se llamó en los años setenta y ochenta el 'giro lingüístico', o acompañándolo muchas veces como su sombra, se ha impuesto el *giro subjetivo*”(SARLO, 2006:22). Posmemoria, giro subjetivo, memoria de los hijos etc. Un giro, un movimiento, una tendencia que, como veremos enseguida,

descansa sobre una constante confrontación entre la memoria colectiva y la(s) memoria(s) individual(es). O dicho de otro modo más directo: entre la Historia oficial y la(s) historia(s) oficiosa(s).

4.2. *Nunca más* ¿El relato oficial de la memoria?

Hay varios aspectos a tener en cuenta a la hora de abordar el comentario de este proceso de reconstrucción de una memoria colectiva sobre la dictadura, aunque si nos ajustamos al marco estrictamente institucional deberíamos atender al significativo prólogo que escriben la Secretario de Derechos Humanos de la Nación conducida por Eduardo Luis Duhalde y Rodolfo Mattarollo. Secretario y Subsecretario de Derechos Humanos de la Nación, dos destacados abogados de presos políticos y denunciantes de la dictadura en el exilio para el informe *Nunca más* en su reedición en el 30 aniversario del golpe de estado de 1976, del que se desprende que el informe de la CONADEP sigue siendo el relato canónico sobre los desaparecidos por la dictadura militar (CRENZEL, 2010) pero con un rechazo frontal a la Teoría de los dos demonios que había imperado en los discursos institucionales hasta el momento: “Es preciso dejar claramente establecido - porque lo requiere la construcción del futuro sobre bases firmes- que es inaceptable pretender justificar el terrorismo de Estado como una suerte de juego de violencias contrapuestas como si fuera posible buscar una simetría justificatoria en la acción de particulares, frente al apartamiento de los fines propios de la Nación y del Estado que son irrenunciables” (CONADEP, 2006: 8). Así mismo se emprende bajo la administración Kirchner, un proceso de patrimonialización de la memoria histórica que se materializa en la construcción del museo de la memoria en la ESMA (que había sido sede de uno de los centros de detención clandestina más emblemáticos), la derogación de las denominadas leyes de impunidad (la ley de Obediencia debida y la ley de Punto final).

En el contexto civil uno de los temas más espinosos, que como hemos explicado anteriormente, empezó a ocupar un lugar en los debates públicos fue el de la connivencia civil. Poco a poco se empezó a construir un discurso que denunciaba no sólo a los responsables directos de los crímenes de lesa humanidad sino también a todos aquellos estratos de la sociedad que, sencillamente, callaron

ante las atrocidades, que no quisieron ver lo que estaba sucediendo y que, de alguna manera, repudiaron a las víctimas del terrorismo de estado practicando un olvido performativo. Así, CRENZEL (2010, 13) explica, con respecto a la publicación del informe *Nunca más* que “Esta operación se reproduce al retratar a la sociedad como conjunto en una posición dual pero siempre inocente frente al terror de Estado: es su víctima posible, y una observadora ajena que, si lo justifica, es debido al terror imperante. Dice la CONADEP en el *Nunca Más*: “En cuanto a la sociedad, iba arraigándose la idea de la desprotección, el oscuro temor de que cualquiera, por inocente que fuese, pudiera caer en aquella infinita caza de brujas, apoderándose de unos el miedo sobrecogedor y de otros una tendencia consciente o inconsciente a justificar el horror: 'Por algo será', se murmuraba en voz baja, como queriendo así propiciar a los terribles e inescrutables dioses, mirando como apestados a los hijos o padres del desaparecido”(CONADEP, 1984: 9).

4.3. La noción de memoria colectiva tras la dictadura

Los usos de la(s) memoria(s), las oficiales y las oficiosas, las individuales y las colectivas (si es que unas pueden escapar de las otras), es lo que ha llevado a teóricos como TODOROV (2002) a pensar sobre cuestiones tan espinosas como la erección de los discursos de las víctimas mayoritarias, en abusivos relatos oficiales –en el mismo sentido en que éstas acusaban los relatos de sus opresores. Es difícil plantear estas cuestiones, pues a la complicada tarea de asimilar un relato histórico, de recuperar los injustos silencios de la historia y de discernir, si con estos se llega a algún tipo de verdad, se une la del empleo de los instrumentos de legitimación discursiva. El testimonio del dolor sufrido, o dicho de un modo más preciso, el dolor que se siente al testimoniar, es mucho más contundente que cualquier intento de reflexión, o que una pretendida rememoración documentada. Más allá de esto, resulta especialmente significativo la manera como se emplazan los diversos relatos, observar cómo y dónde se inscriben estas memorias y cómo son transformadas en artefactos culturales que exceden los cauces que la disciplina histórica había preparado para ellas. Desde este punto de vista, la manera como se canalizan los testimonios de las víctimas y de los supervivientes de experiencias traumáticas -lo hemos visto hasta la saciedad con respecto a la Shoa- en los textos cinematográficos, ocuparán un lugar importantísimo en las políticas de la memoria argentina.

La largamente discutida diferencia entre la memoria individual y la colectiva radica seguramente, en la retórica institucional que interviene en la constitución de cada una. Como ya hemos explicado, desde nuestro punto de vista la Historia es un relato mítico de la misma manera que lo es la nación, así es lógico que la dimensión colectiva de una memoria a la que apelan tanto una como la otra, resulte esencial. Las políticas institucionales de la memoria en la Argentina desde el fin de la dictadura han pasado por orientaciones muy distintas, como acabamos de ver. No obstante, la vertiente institucional del discurso de la memoria no es la

única. En el contexto particular de la dictadura y de la transición democrática argentina, la labor realizada por las organizaciones civiles ocupó un lugar estratégico en la manera como se construyó, como se recibió, y también como circuló públicamente el debate sobre la memoria colectiva del proceso de reorganización nacional.

La labor realizada en este sentido por la organización Madres de la plaza de Mayo constituye, sin duda, el núcleo central del debate por el impacto que tuvo desde su origen -recordemos, que los primeros pasos de las madres fueron dados todavía bajo el régimen militar- hasta la actualidad, ya convertidas en Abuelas de la plaza de Mayo pero manteniendo una presencia importante en la vida social y política del país. El trabajo de reivindicación por los derechos humanos y de recuperación de una memoria que distintas instituciones (desde el propio régimen hasta los distintos gobiernos democráticos pasando por la propia CONADEP que redactó el informe *Nunca más*) quisieron evitar, fue clave para entender la problemática que supone la confrontación de un discurso colectivo sobre la memoria nacional y los discursos individuales -y en ocasiones discordantes- que empiezan a florecer a finales de la década de los 90 con la generación de *los hijos*.

Pero además de esto, la lucha por recuperar la memoria de los desaparecidos durante la dictadura que han llevado a cabo algunas organizaciones civiles en Argentina, plantea un aspecto muy interesante en la relación entre discurso histórico y discurso nacional: el pasaje del debate desde el ámbito de lo privado hasta el espacio público. Buena prueba de ello son actividades como el escrache o el siluetazo, auténticas puestas en escena de la denuncia pública de los delitos cometidos por el régimen y que estuvieron durante años silenciados. Una connivencia pública, un silencio tácito, justificado primero por la represión militar y después por las políticas de la reconciliación y que estigmatizaron profundamente a las víctimas de la dictadura.

En efecto, uno de los estigmas más significativos que implicaba el terrorismo de estado argentino fue la formulación del propio término de *desparecido*. Ante

los crímenes de lesa humanidad perpetrados por el régimen, ante los juicios populares y los legales, ante las condenas expedidas etc. todavía hoy se sigue usando el término de desaparecido para hablar de las víctimas de la represión. Pero ¿Qué es un desaparecido? ¿Qué significa ese término en el contexto que nos concierne? ¿Qué implicaciones tiene a nivel político y semiótico la utilización de un apelativo como éste en la configuración de un discurso sobre la memoria nacional?

Fue el propio general Videla quien aportó la definición cuando dijo “El desaparecido es una incógnita. No está. Los desaparecidos son eso, desaparecidos; no están ni vivos ni muertos; están desaparecidos”²⁷. De esta manera, no contentos con el secuestro, la tortura o el asesinato, el régimen priva a sus enemigos de la identidad. Una identidad que las organizaciones civiles, encabezadas por las madres de la plaza de mayo convertirían en uno de sus principales objetivos a través de varias acciones de denuncia pública, pero que se convertiría también en el objeto esencial de muchos de los textos que tratan la cuestión de la memoria histórica en el periodo posdictatorial. Textos que podrían englobarse dentro de eso que SARLO (2006) ha denominado *el giro subjetivo* y que VEZETTI (2007:7) ha calificado como *nueva régimen de la memoria*, definido como relación y acción pública sobre el pasado y que expresa de una manera crítica la visión de las generaciones posteriores, ante la institucionalización de los discursos sobre la historia nacional. En definitiva, el viraje hacia un nuevo paradigma que exigía a viva voz la recuperación de una identidad para las víctimas y la condena para sus responsables, la composición de una escena en donde había claramente opresores y sometidos y no aquella escena definida por dos demonios que se enfrentaban al mismo nivel.

A modo de conclusión sobre este periodo, podríamos decir que frente a las políticas subversivas de recuperación de la memoria de las víctimas de la dictadura, existen unas políticas institucionales que intentan imponer un relato

27 Declaración del General Videla recogida por el diario Clarín el 14 de Diciembre de 1979

oficial de lo sucedido en una primera instancia y, en una segunda instancia, la construcción de determinados sujetos históricos gracias a diversas políticas pedagógicas orientadas en este sentido. A este respecto podemos decir con WHITE (1992) que: “Es obvio que cualquier sociedad, para sostener las prácticas que le permiten funcionar en interés de sus grupos dominantes, debe idear estrategias culturales para fomentar la identificación de sus sujetos con el sistema moral y legal que 'autoriza' las prácticas de esa sociedad. Desde esta perspectiva, un determinado tipo de arte, de literatura o de historiografía no ha de concebirse como un instrumento deliberadamente elaborado para convencer a los miembros de una sociedad de la verdad de ciertas doctrinas, para inculcarlos en ciertas creencias de tipo económico y político. Por el contrario, el elemento ideológico del arte, la literatura o la historiografía consiste en la proyección del tipo de subjetividad que sus observadores o lectores deben asumir para experimentarlo como arte, como literatura o como historiografía“. De esta manera, el crítico estadounidense expone una lectura interesante de la posición de ALTHUSSER (1974) y sus “aparatos ideológicos de estado” basándose en el estudio de determinados modelos de representación y de lectura de los discursos históricos. Bajo su punto de vista, los discursos del poder reproducen modelos de ciudadanos buenos, y cuando se introducen modelos de ciudadanos que no cumplen con las estructuras ideológicas y con los comportamientos promovidos por las instituciones, es cuando podríamos hablar de lecturas revolucionarias. Es por ellos que los textos literarios y las manifestaciones artísticas son importantes en lo que respecta a las interpretaciones políticas de la historia.

Y de la misma manera, podríamos entender los procesos de educación popular sobre una identidad nacional que comentábamos en el epígrafe anterior, bajo el concepto de “pedagogías de la argentinidad”, orientadas hacia la producción de *argentinos verdaderos*- así como las maneras de producir un discurso histórico sobre los sucesos de la dictadura del general Videla en Argentina. En este sentido, encontramos extremadamente útil la noción que ofrece aquí WHITE (1992) de

sujetos ciudadanos “cumplidores de la ley” que muy bien se podría aplicar a esos “argentinos verdaderos”, que debían conformarse en el proyecto de construcción del espíritu nacional de la Argentina del primer centenario, o de los ciudadanos defensores de la patria que proclamaba el régimen militar de Videla.

4.4. Por una(s) memoria(s) otra(s)

En los últimos años del s.XX se empieza poner en cuestión duramente el discurso de la Historia en tanto institución, tanto en el contexto argentino como en otros (recordemos, una vez más, el ejemplo paradigmático de la Shoa). Este cuestionamiento podría enmarcarse dentro de una corriente crítica que anunciara LYOTARD (1987) con respecto a los grandes relatos que marcaron el transcurso de la modernidad, entre los cuales, la Historia ocuparía un lugar precedente desde un punto de vista epistemológico y político. Así las cosas, lo que consideramos particularmente importante, es la crítica que, desde algunos sectores, se realiza al discurso institucionalizado de la Historia -llegando a hablar, como hace NORA (2011), de la historia contemporánea como historia del presente. No hay que olvidar que el célebre historiador francés, junto con otros historiadores importantes como Jaques Legoff, March Bloch o Lucien Febvre (atrincherados tras la mítica publicación *Annales: économies, sociétés, civilisations*) serán los responsables de esa nueva corriente denominada *Nouvelle histoire* (Nueva historia) fechada a finales de los años 60 en las que nuevos parámetros como la antropología, empiezan a barajarse a la hora de construir un relato sobre los hechos del pasado.

Estas visiones críticas de la historia fueron acompañadas de un emergente interés, tanto popular como académico, por los estudios sobre la memoria abordados desde distintos ámbitos (y no sólo desde la disciplina histórica), a esta nueva composición de lugar se le ha bautizado con muchos nombres. Algunos autores hablan “posmemoria” (HIRSHC, 1997) o de “memoria vicaria” (YOUNG, 2000), por citar sólo algunos de los trabajos más representativos en este campo, para referirse a un cambio de paradigma en las políticas discursivas sobre la memoria.

Esta mirada crítica también se ha formulado bajo diversos nombres, en lo que a la Argentina de fin de siglo XX -que es cuando la mayor parte de los autores

observan un giro en la manera como se construye un discurso sobre la memoria-se refiere. Así, SARLO (2006) hablará de “giro subjetivo”, como hemos visto, VEZETTI (2007) de nuevo régimen de memoria, poniendo el acento en una preeminencia por la enunciación en primera persona en los relatos sobre la memoria, frente a la institucionalización de un relato colectivo y canónico. El agotamiento de las denominadas políticas del perdón y de la Teoría de los dos demonios durante los primeros gobiernos de la democracia, la entrada en juego de otros agentes sociales, como fueron las nuevas generaciones de argentinos que habían crecido en la democracia (cuyo representante institucional se materializaría en 1995 con la creación de la asociación H.I.J.O.S.), así como un ambiente propicio tanto en el campo intelectual como en uno más popular, permitieron que también en la Argentina se exigiera el lugar para plantear nuevas posibilidades de lectura del pasado y para establecer miradas críticas sobre las memorias institucionalizadas de la dictadura.

Conviene observar que a este respecto, no solamente se realizó una crítica sobre las visiones históricas producidas por las instituciones políticas oficiales o incluso por los defensores de la dictadura militar, sino también sobre los discursos sostenidos por la memoria de los militantes. Sin embargo, más allá de la inevitable crítica política que conlleva la revisión de la memoria, lo que nos interesa es el cambio que marca esta nueva corriente en términos de construcción discursiva. Muchos son los aspectos a estudiar en esta heterogénea y maleable corriente que se podría agrupar bajo el paraguas de la posmemoria, tal y como lo define HIRSCH (1997:22): “Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated”²⁸ sobre el que volveremos, pero por

28 “La posmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecieron dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cuyas propias historias tardías son desalojadas por las historias de la generación precedente formuladas por eventos traumáticos que no pueden ser entendidos o recreados”. Mi traducción.

el momento, nosotros destacaríamos los siguientes: una tendencia crítica enmarcada en la ruptura de los grandes relatos modernos, esto es, una crítica propia de la perspectiva de la posmodernidad, la reivindicación de las historias anónimas frente a la de los grandes héroes y, por último, la construcción de un nuevo sujeto histórico, capaz de enunciar su propio discurso frente a los discursos de una historia oficial.

Desde este punto de vista, podríamos decir que el discurso totalizador practicado por la historia positivista característica del siglo XIX, se quiebra frente a una nueva generación de historiadores críticos. El discurso oficial de la historia considerado como un *continuum* en progresión, como el relato de las hazañas de los héroes, como uno de los grandes relatos, se pone seriamente en crisis frente a la denuncia de algunas de sus fallas más significativas. Ya hemos hablado al inicio de nuestra exposición de la relevante denuncia que formula la crítica poscolonial frente a las historias dominantes, respecto de las historias de algunos pueblos nativos y de otros grupos marginados en los grandes relatos – sean estos las mujeres, los miembros de etnias y religiones minoritarias, los homosexuales y ese largo etcétera que se engloba bajo la noción del *otro*. La mirada crítica que propone una nueva historiografía, pasa también por la recuperación de lo que se ha llamado microhistorias. Es decir, por mostrar un interés científico sobre el testimonios de aquellos que no fueron héroes, o de aquellos acontecimientos que no han sido considerados como acontecimientos clave. De esta manera el objeto del discurso histórico cambia radicalmente atendiendo a documentos distintos de los anales y de las crónicas oficiales de cada momento, y a testimonios que en una epistemología anterior de la historia no habrían tenido, quizás, cabida. En este sentido, y sobre todo teniendo en cuenta que el contexto al que hacemos referencia es el de la Argentina postdictatorial, podemos decir que el valor documental que reciben los testimonios del exterminio nazi tras la II Guerra Mundial, ocuparán un papel muy importante en comparación con los procesos de reconstrucción de la memoria en nuestro trabajo. Como acabamos de ver, las políticas de la

memoria promovidas por las instituciones en Argentina, desde el fin de la dictadura, han sido muy diferentes. Desde la investigación de los casos de los desaparecidos, hasta la monumentalización, pasando por la Teoría de los dos demonios y por el texto canónico en que se ha convertido el *Nunca más*. Podríamos decir, que de manera general, todas estas políticas se han puesto en marcha para conseguir una suerte de reparación moral de las víctimas, pero también una reconciliación civil que no dejara al país dividido en dos partes irreconciliables. Al menos eso es lo que se proclamaba desde las instituciones enunciatoras de dicho discurso, cuando se reducía el terrorismo de estado a una guerra entre dos bandos.

En cualquier caso, estas políticas han estado orientadas hacia la configuración de una memoria nacional colectiva frente a la angustia con las que las víctimas tenían que reconstruir las memorias individuales de los desaparecidos, que por la propia naturaleza de la categoría a la que los había condenado el régimen, carecían de identidad. Carecían de memoria. Desde este punto de vista, es fácil entender que las agrupaciones y movimientos civiles como la asociación Madres de la plaza de mayo e H.I.J.O.S., cumplieran la función reparadora de grupo, que las instituciones políticas no cumplían. La memoria colectiva, tal y como la expone Maurice Halbwachs (1967), no debe confundirse con el discurso institucional de la historia, aunque en un plano social esté íntimamente ligado a él. Desde esta perspectiva, podemos entender que la dimensión social de la memoria fuera importantísima en las tareas de reconstrucción política de un país, que venía de sufrir un trauma tan profundo como el de la dictadura militar. ¿Sería posible restituir el concepto de identidad nacional después de la dictadura? ¿Se podría apelar de nuevo a un pasado mítico común? ¿Se había puesto definitivamente en peligro el concepto de identidad nacional?

Uno de los aspectos que señala VEZZETTI (2007) respecto del engranaje entre identidad nacional y memoria colectiva en este periodo, es el resurgir de un sentimiento nacionalista, manifestado sobre todo, en torno a dos de los

acontecimientos internacionales emblemáticos que tuvieron lugar durante la dictadura: la celebración del mundial de 1978 y la guerra de las Malvinas. El primer acontecimiento ha sido duramente criticado por la oposición al régimen, y considerado como un anestésico para la sociedad civil que ignoraba (o quería ignorar) los atroces crímenes que se cometían en el país, mientras ganaban la copa del mundo con una mascota de nombre *gauchito* y una nueva pelota diseñada por Adidas bajo el título de *tango*. Ejemplos los suficientemente elocuentes como para que no tengamos que añadir ningún comentario.

Prácticamente todos los analistas están de acuerdo en que la guerra de las Malvinas marcó el final del régimen, y puso de manifiesto la crisis del mismo, no obstante, algunos como VEZZETTI (2007), también están de acuerdo en que este conflicto hizo resurgir un sentimiento nacionalista que estaba, de todos modos, ya bastante extendido y que, el autor, relaciona con el nacionalismo populista producido por las políticas peronistas y por la admiración cuasi legendaria hacia los caudillos libertadores de la nación. En pocas palabras, el crítico argentino subraya la funcionalidad del carácter mítico del relato de nación, cuando éste entra en conflicto con otras naciones adversas.

Uno de los aspectos más relevantes, a nuestro entender, sobre la nueva historiografía, y que podemos aplicar muy bien al caso de la Argentina, es lo que NORA (2011: 84) describe como el paso de la historia contemporánea a la historia del presente: “Cette transformation d'une histoire contemporaine en présent historique sous l'effet de cette histoire même, a sans doute été d'autant plus nette et saisissable que l'exclusion scientifique d'une histoire possible du contemporain avait été, scientifique d'une histoire possible du contemporain avait été en France, plus claire qu'à l'étranger. Mais, du même coup, elle entraîne, me semble-t-il, des conséquences de plus grande ampleur sur la manière même de faire cette histoire du passé récent: des catégories d'intelligibilité temporelle qui lui sont particulières, comme la notion de génération ou le retour sur la notion d'événement, la montée en puissance d'une histoire critique de la mémoire, la centralité nouvelle de

l'histoire critique de la mémoire, la centralité nouvelle de l'histoire culturelle, le retour de l'histoire politique sous le signe du politique, l'attention neuve à des sujets comme les intellectuels, les symboles, les commémorations, une interrogation elle-même inédite sur ce qui nous est authentiquement contemporain. Autres types d'approche, autres sujets, autre attitude historienne: c'est presque une autre histoire que celle du contemporain à laquelle nous invite une véritable histoire du temps présent²⁹. Desde este punto de vista, podemos entender que la manera como la generación nacida en los últimos años de la dictadura militar o después, tenga una forma de abordar la construcción de una memoria colectiva nacional, de una manera bien distinta a aquéllos que vivieron los eventos en primera persona.

Esta nueva perspectiva se podría abordar desde una doble dimensión que nos parece importante subrayar. La primera sería una perspectiva política desde la que los *hijos* (recordemos que hemos tomado este término como un término general para indicar a la generación de argentinos crecida en la democracia y no como correlato de la asociación H.I.J.O.S.) no asumen la reconstrucción del relato de la historia de la dictadura de maneras homogénea, sino que adoptan dos vertientes principalmente: la de aquéllos que no se sienten representados por ninguna de las opciones políticas y que son capaces de construir una mirada crítica, respecto a las propias reivindicaciones de sus padres políticos -que en nuestro análisis posterior

29 “Esta transformación de una historia contemporánea en presente histórico bajo el efecto de esta historia misma ha sido sin duda más limpia y comprensible que la exclusión científica de una historia posible de lo contemporáneo lo había sido en Francia, más claramente que en el extranjero. Pero al mismo tiempo, ésta arrastra, me parece, consecuencias de más amplitud sobre la propia manera de hacer historia del pasado reciente: dos categorías de inteligibilidad temporal que le son particulares, como la noción de generación o el retorno sobre la noción de evento, el aumento de poder de una historia crítica de la memoria, la nueva centralidad de la historia crítica de la memoria, la nueva centralidad de la historia cultural, el retorno de la historia bajo el signo de lo político, la atención nueva a temas como los intelectuales, los símbolos, las conmemoraciones, una interrogación ella misma inédita sobre aquéllo que nos es auténticamente contemporáneo. Otros tipos de aproximación, otros temas, otra actitud histórica: es casi otra historia que ésta del contemporáneo a la que nos invita una verdadera historia del tiempo presente”. Mi traducción.

estaría encarnado en Albertina Carri y su película *Los rubios* (2003). Una segunda vertiente la encontraríamos en aquellos *hijos* que buscan una continuidad de la lucha política que llevaron a cabo sus padres -representada sintomáticamente por la película *M* de Nicolás Prividera (2007)- siguiendo una línea de pensamiento emprendida por las Madres (ahora abuelas) de la plaza de Mayo.

A estas dos maneras confrontadas de asumir políticamente las consecuencias de la dictadura y la reconstrucción de una memoria nacional, deberíamos añadir otra dimensión importante y que tiene que ver con esta primera, y es la importancia que adquiere el testimonio como categoría de verdad en este debate, y que ha constituido durante años la materia principal con la que se construían los documentales sobre la memoria de los desaparecidos en la Argentina.

En un escenario de evocación de la memoria desde el presente, como dibujaría Nora, la aparición de una nueva generación educada en la democracia, que recogía el testigo de sus padres de maneras diversas, y con actitudes muchas veces críticas para con las luchas políticas de otros tiempos, supuso una vuelta de tuerca más en ese nuevo paradigma de la memoria, que muchos de los teóricos que venimos citando en este epígrafe, habían dibujado desde la segunda mitad del s. XX. De una manera muy explícita se expresan a este respecto la asociación H.I.J.O.S. en su página web: “Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio”³⁰; nombre que resume los puntos principales de la agrupación: la exigencia de justicia, la necesidad de reconstruir la historia personal, rescatar el espíritu de lucha de nuestros padres y la búsqueda de nuestros hermanos robados y privados de su identidad. h en la que destacan, precisamente, el legado político de sus padres, un legado en el que aún se sienten identificados.

No obstante, cabe decir que de estas nuevas generaciones, e incluso también, por parte de los hijos de algunos desaparecidos durante la dictadura, se empiezan a levantar voces críticas para con los modos de representación de la memoria, de la identidad y de la ideología política de sus progenitores. Éste será el caso de

30 <http://www.hijos.org.ar/>, consultada por última vez el 14/05/12.

Albertina Carri, hija también de una pareja de intelectuales desaparecidos y destacados militantes, que construye una mirada crítica frente a la posición política de sus padres en una de las películas que será objeto de nuestra investigación, *Los rubios* (2003). No entraremos ahora en detalle, puesto que la película será analizada en profundidad más adelante, aunque conviene advertir, que la misma, provocó un encendido debate con la asociación H.I.J.O.S. así como con algunos de los militantes e intelectuales compañeros de sus padres.

4.5. La memoria lacunaria

La categoría de los desaparecidos con la que los militares redujeron a las víctimas del terrorismo de estado, tiene unas consecuencias ontológicas, que se prolongan más allá del juicio político sobre los crímenes humanitarios. El régimen les arrebató la vida, pero también la identidad, reduciéndolos a la categoría de fantasmas. A la nada. De esta manera se inicia una reconstrucción de la memoria que parte ya de un estatus lacunario en el que la reconstrucción de los hechos y la identidad de aquéllos que fueron víctimas de la represión, se revela como imposible. Ésta será, en nuestra opinión, una de las dificultades más grandes con las que se encuentra el proceso de reconstrucción de una memoria colectiva sobre la dictadura en Argentina, y sobre el relato de la historia que las instituciones quisieron imponer. Partiendo de este estatus lacunario, la construcción de un discurso histórico, que por su propia naturaleza se revela ya con hambre de documentos, en palabras de NORA (2011:76), tendrá que aferrarse al testimonio de las propias víctimas como prueba de verdad: “Nous sommes encore dans une économie de misère, l'histoire contemporaine a faim d'archives: elle n'a pas fait, comme ses soeurs plus hereuses, son accumulation primitive de capital archivistique. Et, dans cet état de sous-développement, elle demeure fatalement au stade où le positivisme avait trouvé l'histoire médiévale et moderne, attachée à une problématique retardataire. Tout un système de tabous, d'interdits, de prescriptions, de délais fait du présent un secret tant bien que mal conservé. Les pouvoirs et les gouvernements, les magistratures et les familles, la société tout entière se défendent des historiens”³¹. La pregunta un tanto espinosa, pero que

31 “Nos encontramos todavía en una economía de miseria, la historia contemporánea tiene hambre de archivos. Y, en este estado de subdesarrollo, permanece fatalmente en un estadio en el que el positivismo había encontrado la historia medieval moderna, atada a una problemática ralentizadora. Todo un sistema de tabús, de prohibiciones, de prescripciones de plazos que hacen del presente un secreto tan bien como mal conservado. Los poderes y los gobiernos, las magistraturas y las familias, la sociedad entera se defienden de los historiadores”. Mi traducción.

subyace a cualquier discusión sobre la manera como se construye un relato de la historia de los desaparecidos, emerge en este preciso instante en que nos preguntamos si el testimonio personal puede constituir una prueba de verdad objetiva.

Desde que la Historia se legitimara como disciplina académica, ya lo hemos explicado al inicio retomando las palabras de Hayden White, el afán por demostrarse una ciencia positivista será constante. Por lo tanto, la necesidad de construir un relato de la Historia sobre documentos que funcionen como prueba de verdad desde una perspectiva epistemológica será imprescindible. Sin embargo, teniendo en cuenta las implicaciones subjetivas que la memoria individual y que la enunciación de un relato por parte de cualquier sujeto implica, deberíamos formular el siguiente interrogante ¿Puede constituir el testimonio una prueba de verdad? Y si no fuera ése el caso ¿Sería el relato de la Historia un relato incuestionable?

De nuevo, los paralelismos con la experiencia de la *Shoa* y la manera como se reconstruye la memoria colectiva tras un evento traumático de gran envergadura, pueden encontrar un correlato con el caso de la dictadura argentina. La construcción de un relato sobre el exterminio nazi, se ha convertido en un auténtico paradigma en materia de memoria y del discurso histórico. En este caso, las dudas sobre los límites entre la realidad y la ficción, y la presunta categoría de verdad que conllevan los testimonios de las víctimas, tampoco han sido pocas. Podríamos decir así, que existe cierto paralelismo entre la *Shoa* y los desaparecidos argentinos. Las coincidencias podrían rastrearse, sobre todo, en eso que se ha calificado como lo indecible, lo irrepresentable. Sin embargo esto, es algo muy distinto del olvido.

Esta huella de lo irrepresentable tiene una consecuencia importante en la manera como los textos artísticos dan cuenta de ello. En estos términos se expresa Didier- Huberman (2003: 42) cuando cita a Bataille enunciando Auschwitz en los términos de lo *semblable* (semejante), de lo posible, y si cabe, de lo necesario. No

estaríamos pues, ante una banalización del horror, sino ante un intento de reconstrucción bien distinto. Así se pronunciaría a este respecto DIDIER-HUBERMAN (2003: 42): “Et Bataille -penseur par excellence de l'impossible- aura bien compris qu'il fallait parler des camps comme du possible même, 'le possible d'Auschwitz', comme il écrit exactement. Dire cela n'est pas banaliser l'horreur”³². Así, podemos estar de acuerdo con el filósofo en que existe una diferencia esencial (y de enormes consecuencias políticas, dicho sea de paso) entre lo indecible y lo irrepresentable. Podemos decir con DIDIER- HUBERMAN (2003: 62) “Que signifie cette troublante unanimité? [de que Auschwitz es irrepresentable] Que le recours à l'image est inadéquat, lacunaire, toujours en défaut? Certes. Faut-il redire, alors, qu'Auschwitz est *inimaginable*? Certes non. Il faut même dire le contraire: il faut dire qu'Auschwitz *n'est qu'imaginable*, que nous sommes contraints à l'image et que, pour cela, nous devons en tenter une critique interne aux fins mêmes de nous débrouiller avec cette contrainte, avec cette *lacunaire nécessité*”³³. De esta manera, podríamos estar de acuerdo en que la imposibilidad de escribir un relato positivista, irreprochable y preciso de lo sucedido no implica que no se pueda construir un relato otro. Es decir, que estaríamos de acuerdo en que la importancia de los procesos de reconstrucción de una memoria colectiva, no está en la búsqueda de una verdad positiva o de un relato absoluto, sino de una escritura subjetiva capaz de articular la experiencia personal con aquellos elementos del pasado que permitan una explicación satisfactoria de los hechos. Esto es, que lo que se busca no es la representabilidad absoluta de un hecho real, sino la producción de un sentido con respeto a la propia

32 “Y Bataille -pensador por excelencia de lo imposible- habrá entendido bien, que habría que hablar de los campos como incluso de lo posible, el 'posible Auschwitz', como escribe exactamente. Decir esto, no es banalizar el horror”. Mi traducción.

33 “¿Qué significa esta perturbadora unanimidad? ¿De que el recurso de la imagen es inadecuado, lacunario, siempre deficiente? Ciertamente. ¿Hay que volver a decir, entonces, que Auschwitz es *inimaginable*? Ciertamente no. Incluso, hay que decir lo contrario: hay que decir que Auschwitz no es, sino *imaginable*, que somos contrarios a la imagen y que, por esto, debemos tentar una crítica interna con el fin de desenvolvernos con esta contradicción, con esta lacunaria necesidad”. Mi traducción.

experiencia de lo real.

4.5.1. Por una memoria otra de los que no estuvieron allí

Desde la perspectiva de aquéllos que no estuvieron allí, de esa generación que creció ya en la democracia, y que hemos denominado aquí, de manera general, como la de *los hijos*, el nuevo paradigma epistemológico que se inicia con la *Nouvelle Histoire*, abrirá numerosas pistas para poder construir un discurso particular sobre la memoria de la dictadura en Argentina.

En este sentido, podríamos subrayar con SARLO (2006) que si hay un elemento común que agrupe estas miradas, sería el de la perspectiva personal que se revaloriza en el contexto de una nueva cultura de la memoria. Bien por la creencia casi sagrada de los testimonios de supervivientes (en el caso de los H.I.J.O.S.), bien por la vía desapegada de la autobiografía como reemplazamiento de los testimonios canónicos. En cualquier caso, estaríamos ante la ruptura de una creencia en el relato unívoco y totalizante de la historia. Así, podríamos decir con SARLO (2006:22) que la bien alimentada cultura de la memoria de finales del s. XX en la Argentina, adopta un giro subjetivo, una militante reivindicación de la pluralidad de memorias individuales frente a los discursos canonizados de la memoria nacional.

En este sentido, habría que prestar especial atención a la cantidad de relatos que podríamos definir como autoficcionales, que pretenden exponer una experiencia subjetiva y consciente de su ficcionalidad sobre un acontecimiento histórico común. De esta manera, se produce de nuevo un cuestionamiento ante la categoría indiscutible del archivo como prueba de verdad, y de los testimonios como único material constituyente del relato de la Historia.

A este respecto, el cine se revela nuevamente como un campo de estudio privilegiado. La falta evidente de imágenes que puedan testimoniar de manera objetiva -siguiendo esa pretendida objetividad que tienen la imagen fotográfica y la cinematográfica- el testimonio se había convertido en el único material útil para la reconstrucción de un relato documental. Podríamos citar, como ejemplo, uno de

los textos fílmicos más emblemáticos sobre los desaparecidos, *Juan como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echevarría, 1987), que siguiendo un modelo de investigación ya practicado por Marx Ophuls en sus trabajos documentales sobre la Shoa³⁴, emprende una investigación periodística donde los testimonios constituyen la pista principal. Este modelo ha seguido practicándose para la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos, pues como decíamos, el carácter lacunario de los mismos, y la falta de identidad con que se los ha condenado, seguirá siendo uno de los estigmas principales de las víctimas de la dictadura; frente al cual, el testimonio es uno de los pocos enlaces directos con el referente real, que se pueden establecer. Sin embargo, en lo que se ha llegado a denominar “documental de segunda generación” (QUILEZ, 2010) para delimitar una corriente cinematográfica integrada por películas definidas como documentales. Películas realizadas por esa generación de hijos educados en la democracia, que frente a la falta de identidad prefieren formular las preguntas desde una perspectiva absolutamente subjetiva.

La autoficción y la enunciación de los interrogantes en primera persona, desplazarán en algunos casos (entre los que se encuentra *Los rubios* como ejemplo paradigmático) a los testimonios, como material constitutivo de un relato sobre la memoria, poniendo en evidencia de manera incisiva, la débil frontera que separa la realidad de la ficción en los discursos relativos a la memoria histórica. “Pour se souvenir il faut imaginer” dirá DIDIER- HUBERMAN (2003: 45) frente a la falta de archivos a la que también, se enfrentan los historiadores de Auschwitz. Nosotros podríamos decir, en nuestro caso, que contra la presunta representación fidedigna del testimonio o de la prueba foto/cinematográfica, la mirada subversiva de una parte de la generación de *los hijos* (representada aquí por Albertina Carri) propone una reproducción de los hechos. Defendiendo militantemente la rememoración frente a la reproducción *fidedigna* de los hechos acaecidos. Allí donde no hay

34 Entre los cuales podríamos destacar *Le chagrin en la pité* (1969) o *The Memory of Justice* (1973-76).

recuerdos, donde no hay explicación, o donde hay una que no nos gusta: proponemos reinventarla. Realzando así un movimiento paralelo a esa oposición entre memoria y rememoración que expone Ricoeur (2003) en su texto *La memoria, la historia, el olvido*, en el expone las trampas que toda construcción memorial impone.

La perspectiva de una generación de *hijos* frente a la dictadura argentina, como explicábamos, adopta dos vertientes muy distintas. Por un lado está la de aquellos que no se sienten representados políticamente en la lucha de sus padres, como Albertina Carri (al menos, no de manera inmediata y consanguínea, o incluso aquéllos que recriminan a sus padres que hubieran elegido el camino de ser héroes antes que el de ser padres. Como será el caso de María Inés Roque en su película *Papá Iván* (2000)). Por otro lado encontraremos también la vertiente de aquéllos que reivindican su lucha, y que consideran su identidad arrebatada por el régimen, como una prolongación de la vida de sus padres. Apostando así, por una continuación de su militancia como manera de existir. Aquí encontraríamos de nuevo a Nicolás Prividera, que podría acogerse a las demandas de la asociación H.I.J.O.S., que ellos mismos exponen en su página web con estas palabras: “Exigimos la reconstrucción histórica individual y colectiva: para que cada uno pueda reconstruir su historia, saber quién es, quiénes fueron sus padres, de dónde vienen. Porque la falta de nuestros padres es un agujero en la sociedad, los que hoy no están serían los profesores, colectiveros, carpinteros, abogados, actores, obreros, empleados, médicos que vivían entre nosotros. Exigimos la restitución de nuestros hermanos apropiados durante la dictadura militar: porque esto tiene que ver con la identidad, y estos chicos son los más afectados”³⁵.

35 <http://www.hijos.org.ar/> consultada por última vez el 14/05/12.

4.6. La historia ¿un relato de ficción?

Si nos ceñimos al dominio del cine veremos que en esta contraposición implícita entre la realidad y la ficción, que implica cualquier investigación sobre la memoria, emerge una discusión sobre el límite que define el género documental. Podríamos aquí retomar la distinción que hace WHITE (1992), entre las estrategias discursivas del relato de la historia y del relato ficcional en la novela, para demostrar que entre uno y otro, no hay ninguna diferencia en términos de verdad. Así, podríamos concluir, que entre lo que han devenido género documental y género de la ficción en el cine, tampoco hay ninguna diferencia esencial respecto a la veracidad de los hechos que funcionan como referente. La diferencia está pues, en las estrategias discursivas que emplean uno y otro.

En Argentina desde que finaliza la dictadura, asistimos a una explosión de películas que trataron de dar una explicación al proceso militar tanto desde una estrategia ficcional, como desde una estrategia documental. Podemos entender entonces, que después de una experiencia traumática como la que supuso este periodo, es normal que la población buscara explicaciones tanto en las políticas institucionales (orquestradas a partir de juicios, leyes e informes como hemos expuesto aquí) como en los textos artísticos. También es normal que aquellos que debieron mantener su versión de los hechos en silencio, sacaran a la luz los testimonios para expiar el duelo contenido. Es así, como se llega a generar una enorme producción de relatos sobre la represión de la dictadura y sobre la manera como se construye la memoria colectiva y las memorias individuales de los desaparecidos.

Este fenómeno podría incluirse muy bien dentro de ese resurgir de la cultura de la memoria del que habla SARLO (2006). Muchos son los títulos emblemáticos que podrían incluirse bajo esta nómina, ya sean más cercanos a un modo de representación institucional de la memoria o a unos modos subversivos, ya sea desde la estrategia discursiva de la ficción o desde la estrategia discursiva del

documental. Así las cosas, la pregunta que nos parece relevante para nuestro trabajo, se podría formular bajo las mismas premisas en las que WHITE (1992) formula la diferencia entre el relato de la historia y el relato de la novela naturalista en el s. XIX. ¿Existe una diferencia esencial, en términos de verdad, entre una película ficcional y una película documental? Y más allá incluso ¿Existe una diferencia generacional entre las preguntas que se plantean aquéllos que vivieron el proceso en primera persona y aquéllos que lo reconstruyen a partir de testimonios? ¿En qué medida contribuyen estos textos a la elaboración de una memoria colectiva?

Estas son algunas de las preguntas que nos servirán como pistas y premisas para emprender nuestra investigación, y para realizar un análisis sobre la manera como el NCA reconstruye un relato de la historia, de la memoria y de la identidad nacionales. Sin embargo, antes de pasar al análisis que nos permita aplicarlas, nos gustaría tomar el comentario de ARFUCH (2002:42) sobre la relación entre historia, memoria e identidad nacional, en la Argentina pos Proceso de reorganización cuando dice:

“Podemos retomar ahora la pregunta de Stuart Hall, no tanto para aventurar posibles respuestas tranquilizadoras, sino por el contrario, para que asuma aquí, en nuestro propio contexto, su cualidad performativa de interrogación junto al matiz irónico de su potencial crítico. ¿Quién necesita identidad?, seguramente, todos nosotros, en tanto debate aún pendiente en el campo intelectual, académico y político, en torno de nuestra idea contemporánea de nación, de las narrativas que pueden hoy representarnos, no ya en el viejo sentido esencialista de 'quiénes o cómo somos (los argentinos)' sino en lo que vamos llegando a ser, en los innúmeros desplazamientos e identificaciones, en la dislocación radical que los últimos acontecimientos han producido, poniendo al descubierto tanto el rostro dramático de un nuevo país como la inmensa dificultad de su definición”.

5. El cine en la construcción de la identidad argentina desde el primer centenario hasta la crisis de 2001

5.1. El cine como síntoma de la problemática de la argentinidad. Relato, mitología y memoria

Una vez hemos planteado algunas de las cuestiones teóricas más importantes para abordar nuestro análisis, esto es: los procesos de construcción de un discurso sobre la nación y sobre la memoria histórica, abordaremos la manera como el cine articula estos conceptos a lo largo de la Argentina del s.XX. Esta breve perspectiva histórica del cine argentino, basada en algunos de los aspectos clave, que el discurso fílmico del país ha tomado para articular -o para desarticular, como también veremos en el caso del NCA- el concepto de argentinidad nos permitirá profundizar en la problemática expuesta a lo largo de nuestro trabajo, sobre la relación entre los textos artísticos y los discursos oficiales de la historia.

Así las cosas, quizá deberíamos preguntarnos, por qué abordamos una problemática tan compleja como la de la identidad nacional a través del cine. O lo que es lo mismo, por qué para discutir sobre cómo se configura un relato de la nación, partimos de textos que proceden del ámbito de la creación artística. ¿Qué nos dice un texto fílmico, más allá del discurso explícito que se inscribe en la película? ¿Produce el cine efectos de lectura que excedan los límites de la propia película? ¿De qué nos habla el cine cuando dialoga con el mundo?

Dice VOLOSHINOV (1992:31) que “Cualquier producto ideológico es parte de una realidad natural o social no sólo como un cuerpo físico, un instrumento de producción o un producto de consumo, sino que además, a diferencia de los fenómenos enumerados, refleja y refracta otra realidad, la que está más allá de su materialidad”. Desde este punto de vista, podemos entender que la problemática que plantea el cine en cada momento de la historia, va mucho más lejos que aquella que se plantea de una manera explícita en el argumento de sus películas.

Que la realidad, en efecto, está mucho más allá de su materialidad”.

En nuestro caso, la manera como el cine argentino ha articulado a lo largo de su historia el discurso sobre la identidad nacional, constituye una prueba evidente de la tesis de Voloshinov. Desde esta perspectiva, insistimos en que el cine, en tanto texto artístico, y en tanto producto cultural de masas, contribuye de manera esencial a lo largo del s. XX a la configuración de identidad(es) nacional(es). Así las cosas, podemos estar de acuerdo en que discursos como la historia, la memoria colectiva y el propio concepto de nación, se verán fuertemente condicionados ante la aparición de un nuevo paradigma epistemológico marcado por el cine en las primeras décadas del s.XX. En este sentido es importante subrayar que este cambio de paradigma y, más concretamente, el cambio en la manera como se abordan la relación entre un referente real y el relato que lo narra, se modificarían para siempre, a partir del momento en que el cine se constituye como discurso y no antes.

No seremos los primeros en decir que el cine (así como su principal base tecnológica, la fotografía) cambiaría los modos de representar la realidad. Aunque la aparición del cinematógrafo, se fecha a finales del s. XIX y la primera proyección pública de una película se produjera en 1895, bajo nuestro punto de vista, no podríamos hablar de un cambio substancial de paradigma epistemológico, hasta el momento en que el cine se legitima como discurso independiente con un lenguaje y con unos modos de representación propios. Esto no sucederá hasta finales de la primera década del s.XX, cuando el cine, además de legitimarse como práctica discursiva, empieza a preparar su camino hacia la determinación de un sistema industrial. Es entonces, cuando los discursos cinematográficos comienzan a penetrar en la vida cotidiana de la población occidental de manera masiva, convirtiéndose en la forma de narración popular más importante a lo largo del pasado siglo. Su alcance masivo, así como los escasos prerequisites culturales que exigía el consumo de películas, hacen que el cine se convierta en un instrumento imprescindible en la configuración de un

imaginario popular colectivo. Asistiremos así, a la generación de espacios míticos, de estrellas, de lugares comunes y también, y de manera definitiva: de ideologías. Como veremos en seguida, el poder adoctrinador del cine, no ha pasado inadvertido para los dirigentes políticos en sus 100 años de historia. Especialmente en el contexto de los regímenes dictatoriales que asolaron el mundo durante este tiempo, aunque no serían exclusivamente los dictadores los que hicieran un servicio del discurso cinematográfico en favor de la persuasión política. El cine se convertiría, desde su constitución como producto de masas en las primeras décadas del s.XX, en un instrumento imprescindible para la construcción, circulación y alcance de cualquier discurso político.

Esta manera de abordar las relaciones entre el discurso cinematográfico y la construcción de la identidad nacional, nos permite analizar la configuración de un imaginario colectivo de manera sincrónica, en un momento y un lugar concretos de la historia. Pudiendo analizar así, cómo operan los relatos procedentes de la esfera artística sobre discursos precisos. Desde esta perspectiva, el cine se revela a lo largo del s.XX, como un campo óptimo para la articulación de discursos como la historia, la memoria, la identidad y la nación. Según MARANGHELLO (1999:28) que recoge el pensamiento de Edgar Morin sobre el papel del cine en la sociedad del s. XX “La eficacia y el sentido social del mismo hubieron de buscarse entonces, en los modos de apropiación y reconocimiento que hicieron de él las masas populares”.

En efecto, será a partir del s.XX cuando el cine se constituye como producto industrial de alcance masivo, cuando se revela su gran poder como constructor de un imaginario colectivo, y por ende, se convierte también en un instrumento imprescindible para las políticas nacionalistas de regímenes como el de Musollini en Italia, Stalin en la URSS, Hitler en Alemania o Franco en España. Así las cosas, es comprensible que el cine se erigiera como uno de los instrumentos más útiles para conseguir que una grandísima y diversificada masa de nuevos argentinos, comenzaran a construir un imaginario común en torno a eso que

significaba la argentinidad. No obstante, el estudio de la relación entre cine e identidad nacional a lo largo del s. XX en Argentina, no puede abordarse de una manera lineal y constante. Como es lógico, en cada momento histórico las operaciones de apropiación y reconocimiento del público con un determinado discurso sobre la nación cambian. Podríamos afirmar con WHITE (1992) que 'la realidad' del acontecimiento reside en su posibilidad de ser narrado. Desde esta perspectiva, la realidad de un concepto homogeneizador y esencial de la nación argentina, en ese momento particular, pasaba por la construcción de discursos ficcionales (como podrían ser la literatura o el cine). O dicho de otro modo: el texto artístico se revelaría como el síntoma de una problemática política.

5.2. Cine e identidad nacional en Argentina

Como es natural, el cine argentino también participa de manera imprescindible en la configuración del concepto de argentinidad, desde la celebración del primer centenario de la revolución hasta nuestros días. Así, desde nuestro punto de vista, la relación entre cine, memoria e identidad nacional argentina se hace más evidente en tres aspectos que comentaremos a continuación: la construcción de un imaginario criollo, la representación de los desaparecidos de la dictadura de Videla y la deconstrucción del concepto de nación en el denominado NCA. Aspectos que consideramos esenciales para nuestra propuesta de investigación, pues exponen de manera incisiva las relaciones entre el discurso oficial de la historia nacional y la construcción de imaginarios populares. En otras palabras, podríamos decir, que a través de estos aspectos concretos de la cinematografía argentina, podemos observar de qué manera se ha fabricado un concepto de identidad nacional, un discurso sobre la historia, unos determinados lugares de memoria etc. En definitiva: un relato mítico de la Argentina que pudiera circular y ser sancionado por una amplia comunidad, de la manera en que lo expusimos en los epígrafes anteriores.

El primer ejemplo, el del cine de inspiración criolla, se presenta como un discurso que convenía a los poderes políticos basado en la creación de espacios míticos como La pampa, de héroes como el gaucho y de valores morales como el coraje, que pudieran sostener un discurso sobre una pretendida memoria común de la nación (MARRONE, 2003). En otras palabras podríamos decir, que en este contexto, el cine de inspiración criolla contribuyó a la creación de un paisaje nacional (entendiendo paisaje en el sentido amplio del término y no solamente en su dimensión geográfica). En el segundo caso, ése que articula el relato sobre la memoria política de los desaparecidos durante la dictadura y el concepto de argentinidad, el discurso fílmico se presenta como una estrategia discursiva para reconstruir una memoria nacional que había sido cercenada durante el proceso de

reorganización nacional. Y por último, comentaremos el que se ha revelado como uno de los fenómenos más importantes en la historia del cine nacional, el denominado NCA, que pondrá en cuestión algunos de los aspectos sobre los que se construye el relato mítico de la argentinidad tanto a nivel estético como a nivel ideológico.

Estos aspectos son, evidentemente, muy distintos entre sí, pero ponen de manifiesto los cambios operados en la manera como se produce un discurso sobre la identidad nacional. Un discurso capaz de articular el relato de la historia, de la memoria individual y el de la memoria colectiva, poniendo así de manifiesto las diferencias históricas, políticas y culturales que determinan cada periodo.

En el caso de Argentina, como hemos explicado, estos periodos históricos, estarán fuertemente marcados, por procesos de patrimonialización conmemorativa de los distintos aniversarios de independencia. Como veremos, no por casualidad, se consolida un género cinematográfico que pone en escena el imaginario criollo de la literatura y de los discursos políticos oficialistas del primer centenario de la nación. Aunque es difícil precisar una fecha (ya que el cine de inspiración criolla se ha desarrollado desde las primeras décadas del siglo XX hasta bien entrada la segunda mitad del siglo) podríamos delimitar su grado de incidencia social, entre los años 30 con la aparición del sonoro, y las década de los 40 y los 50 en las que se consolida como modelo industrial. Desde esta misma perspectiva que analiza la influencia del cine en la configuración de una identidad nacional, nos detendremos también en el comentario de las distintas maneras de construir un discurso sobre los desaparecidos durante el proceso de reorganización militar en los años posteriores al mismo, gobernados ideológicamente por la Teoría de los dos demonios. Una articulación definitiva, la de esta teoría, para entender la fractura social que divide a la Argentina de hoy.

En este sentido, no podemos ignorar el fenómeno cinematográfico que cambiaría el curso de la historia del cine argentino a finales de la década de los 90, el NCA, que no podrá estudiarse de manera aislada al contexto económico e

ideológico que marca la debacle del proyecto neoliberalista en los últimos años del siglo. Sobre la manera como se articula memoria, relato e identidad nacional en estos tres momentos del cine argentino, nos detendremos a continuación, considerando el cine, no como un hecho cultural fruto del azar de histórico, sino como un auténtico síntoma de su tiempo capaz de revelar problemáticas precisas sobre el concepto de nación.

5.2.1. La función del cine en la didáctica de la argentinidad

El cine en la Argentina, sobre todo en los primeros años del sonoro, e inmediatamente después de que se produjera la operación de refuerzo de la identidad nacional en el primer centenario de la nación, cumple una importante función didáctica. Esta función se enmarcaría dentro de las políticas inclusivas de inmigración, que Martín Barbero define como ese “aprender a ser argentinos”, retomando así la célebre tesis de WHITE (1992) en la que el autor estadounidense define la función pedagógica de la historia dentro de una comunidad nacional. También en este sentido habla MARANGHELLO (1999:28) cuando dice que “El público no accedió al cine a soñar: fue a aprender. A través de los intérpretes, los géneros y la modas, el receptor se reconoció y transformó; ese reconocimiento no fue pasivo. Más allá de lo reaccionario de los contenidos o de los esquematismos, el cine se conectó con el hambre de las masas por hacerse socialmente visibles. Y le puso voz e imagen a la identidad nacional”.

Desde este punto de vista, deberíamos considerar también, que la cinematografía argentina presenta algunas particularidades con respecto de otras cinematografías de la región latinoamericana. La cinematografía argentina, junto con la mexicana y la brasileña son seguramente, las únicas que pueden considerarse como industriales en territorio latinoamericano. El resto de cinematografías han pasado por momentos muy irregulares a lo largo de su historia³⁶, y es sólo en los últimos años, cuando estamos asistiendo a ese fenómeno de “los cines emergentes” que permite, en casos como el de Chile, Venezuela o Perú, que se esté empezando a hablar de una cierta industrialización en otras zonas de la región. No obstante, la triada Argentina, México y Brasil, sigue siendo el único caso en que se puede seguir el rastro de cierta producción serializada.

36 Quizá deberíamos citar aquí el caso del cine cubano que debido a las políticas impuestas por la revolución ha tenido un devenir un tanto particular, pero también significativo dentro del panorama del cine del cono sur del continente americano.

Desde esta perspectiva, sería importante resaltar, que el cine argentino vivió un auténtico desarrollo industrial que le permitió la producción de determinados géneros que popularizaron el cine nacional para las grandes masas y que, como hemos explicado anteriormente, tendrían mucho que ver con el forjado de un espíritu nacional, coincidiendo con las políticas pedagógicas e identitarias desarrolladas a partir del primer centenario de la revolución de Mayo, lo cual sólo precede en algunos años a la aparición del cine sonoro que contribuirá, como veremos enseguida, de manera definitiva a esa labor de pedagogización de “los argentinos verdaderos”.

Desde esta perspectiva que articula la popularización del cine como producto de consumo masivo y la creación de un imaginario colectivo, podríamos acudir al concepto de “alegoría nacional” esgrimido por JAMESON (1986) en el que la alegoría toma la forma de una relación entre una imagen y una leyenda, lo cual apoya nuestra tesis sobre el carácter mítico del relato nacional. Quien produce estos modelos de identidad nacional son sujetos desplazados (colonos, criollos) que intentan buscar una *particularidad*, una *pureza*, donde no la hay. Así las cosas, podemos decir que la tradición de las artes figurativas será determinante para entender la manera como se articula la identidad y el concepto de nación y la manera como esta articulación se representa, para que la mayor parte de la comunidad interpelada la asuma. Como hemos explicado, el cine a partir de la entrada del sonoro, ocupará un lugar privilegiado en esta tarea de pedagogía de la identidad nacional, debido a su calado popular y la carencia de prerequisites culturales de los espectadores (por ejemplo, la alfabetización).

La manera como los textos artísticos articulan una idea particular de nación en Argentina, como hemos visto, ha sido señalada por numerosos críticos, y muchos de ellos coinciden en la idea de que estos textos reproducen las estructuras de poder que ya existían en la sociedad, con el objetivo de perpetuarse en la historia. Esto es, que las clases que construyeron el estado-nación argentino sigan manteniendo un poder, que se apropien del discurso de la identidad nacional en

función de las circunstancias y condiciones de cada contexto histórico. Será MARANGHELLO (1999: 25) quien subraye la operación discursiva en estos términos “en cuanto a esta construcción [la de la identidad nacional a partir de textos artísticos], lejos de ser consensual, estuvo ligada a los grupos que detentaban poder y autoridad como para erigirse en 'guardianes' de la memoria- ese proceso pasó entonces por el Estado, por los medios de comunicación masiva y por los intelectuales de diferentes grupos”. Volvemos a encontrarnos así de nuevo con esa relación inevitable que mantienen el concepto de nación y el discurso de la historia. Desde este punto de vista, estaríamos de acuerdo con el historiador argentino en que tanto los discursos políticos como los artísticos que reproducen un determinado relato sobre la identidad nacional cumplen un objetivo claro: la creación de sujetos históricos obedientes tal y como los describe WHITE (1992). Unos sujetos que, asumiendo estos relatos, reproduzcan las mismas estructuras de poder que proponen las instituciones, basándose en la creencia de una unidad nacional.

Según el crítico estadounidense, la función pedagógica que cumplen los discursos institucionales de la historia están orientados a la formación de sujetos obedientes, que son definidos por él de la siguiente manera (WHITE, 1992:107): “Es obvio que cualquier sociedad, para sostener las prácticas que le permiten funcionar en interés de sus grupos dominantes, debe idear estrategias culturales para fomentar la identificación de sus sujetos con el sistema moral y legal que 'autoriza' las prácticas de esa sociedad. Desde esta perspectiva, un determinado tipo de arte, literatura o historiografía no ha de concebirse como un instrumento deliberadamente elaborado para convencer a los miembros de una sociedad de la verdad de ciertas doctrinas, para adoctrinarlos en ciertas creencias de tipo económico y político. Por el contrario, el elemento ideológico del arte, la literatura o la historiografía consiste en la proyección del tipo de subjetividad que sus observadores o lectores deben asumir para experimentarlo como arte, como literatura o como historiografía. El arte y la literatura tienen un efecto

domesticador cuando proyectan como posibles subjetividades para sus consumidores, la figura del ciudadano 'cumplidor de la ley'; éste es su aspecto moral, trate de lo que trate y sea cual sea el genio estilístico que pueda manifestar. La pornografía consigue su efecto -tanto la excitación como el escándalo- precisamente por la proyección del ciudadano 'cumplidor de la ley' como su consumidor potencial. De forma similar, el arte y la literatura se vuelven 'revolucionarios' o al menos socialmente amenazadores, no cuando establecen doctrinas revolucionarias específicas o describen sujetos revolucionarios susceptibles de simpatía, sino precisamente cuando proyectan -como hizo Flaubert en *Madame Bovary*- un sujeto lector alienado del sistema social del que el futuro lector es miembro”.

De la misma manera, podríamos entender los procesos de educación popular sobre la argentinidad que comentábamos en el epígrafe anterior, así como las maneras de producir un discurso histórico sobre los sucesos de la dictadura del general Videla en Argentina. En este sentido, encontramos extremadamente útil la noción que ofrece aquí White de sujetos ciudadanos “cumplidores de la ley”, que muy bien se podría aplicar a esos “argentinos verdaderos” que debían conformarse en el proyecto de construcción del espíritu nacional de la Argentina del primer centenario o de los ciudadanos defensores de la patria que proclamaba el régimen militar de Videla.

Así las cosas, creemos que está claro que los cines populares cumplen, dentro de la perspectiva de las políticas pedagógicas orientadas al forjado de un espíritu nacional, un papel esencial.

5.3. El cine de inspiración criolla, hacia una popularización del género en Argentina



Nobleza gaucha (Cairo, Gunche y Martínez de la Pera, 1915)

Sin lugar a dudas, uno de los ejemplos más claros que podemos encontrar en la historia del cine argentino en cuanto a la construcción de un imaginario colectivo nacional, sería el del denominado género de inspiración criolla que aparece ya en los primeros años de la industria cinematográfica argentina, basándose tanto en los relatos populares como en una ya importante tradición literaria. Una tradición que, como vimos en el epígrafe anterior, configura toda una imagería mítica del espacio rural en el argentina.

Así las cosas, veremos como la relación entre el cine y la literatura de inspiración criollas será determinante en la configuración de una identidad nacional desde las primeras décadas del s. XX. Como explica TRANCHINI (1999:103): “La aceptación popular que habían tenido en el ámbito del campo algunos de los textos de la literatura gauchesca, y la práctica editorial de imprimir y vender títulos de literatura criolla junto a cierta literatura emparentada con el

folletín de origen europeo preferido por la población inmigrante, constituyeron los dos elementos clave para que se difundieran construcciones míticas sobre lo rural que canalizaban el descontento popular de las principales ciudades del país”.

Aunque es difícil determinar de manera absoluta, los límites de un género, podríamos apoyarnos en las tesis de PRIETO (1988) que defiende la existencia de un género literario criollista, precursor del cine denominado bajo el mismo nombre. De esta manera trabajos como los de TRANCHINI (1999) recuperan el texto de PRIETO (1988) y abordan el estudio de un cine de inspiración criolla surgido prácticamente desde los orígenes de la industria cinematográfica argentina y otros autores como LUSNICH (2007), que realiza el estudio más detallado del campo hasta la fecha, lo definen como un modelo bajo el cuño de “drama rural folclórico”, una suerte de género basado principalmente en la estructura melodramática de los folletines literarios que dieron su origen al género criollista, inspirado en el mundo rural argentino. Este género cinematográfico supondría, como veremos, un instrumento sumamente eficaz para que el relato mítico sobre la nación penetrara masivamente en la sociedad argentina y se convirtiera en un espacio de representación para la gran masa heterogénea de argentinos a través de imágenes, de paisajes que devendrían paisajes nacionales, a través de héroes que se convirtieron en héroes argentinos y a través de enemigos comunes encarnados por el mismo perfil de villano. Este género resultaría esencial para el proceso pedagógico de la argentinización ante la llegada de las diversas olas migratorias de las primeras décadas del s.XX, correspondiendo así de manera inmediata a las políticas inclusivas emprendidas por las instituciones. En esta labor que lleva a cabo el Estado, para la creación de argentinos frente a una masa cultural y lingüísticamente heterogénea, la aparición de géneros cinematográficos populares y hablados sería determinante.

La autora argentina expone así la popularización del drama rural folclórico a lo largo de las décadas de los 40 y 50 y su relación con la función pedagógica nacional (LUSNICH, 2007:149): “Una de las versiones del sistema compositivo

que marca la transformación radical de la representación del universo rural responde a la inclusión en la producción cinematográfica de los debates que se sucedieron en el campo político y cultural en la época del Centenario y que se gestaron especialmente con la llegada y el afincamiento de los contingentes de inmigrantes europeos. En estos films (...), la puesta en escena y el tratamiento figurativo se sustentan en la definición y la representación del campo como reservorio de los valores y de los atributos genuinos que expresan la nacionalidad: la tierra, el trabajo, la honestidad, la solidaridad. Para tal fin, la puesta en escena contrasta el diseño de las zonas rurales y urbanas, reemplazando el motivo iconográfico de la 'pampa real' por el de la 'pampa ideal': una campaña que se estabilizó y organizó mediante la producción agrícola-ganadera; un espacio de nuestro territorio en el que se conservan la humildad y el candor, valores ahora desplazados de las grandes ciudades”.

5.3.1. La oposición civilización vs. barbarie, de la literatura a la pantalla

El proceso simbólico por el cual la literatura criollista establecía un imaginario basado en la oposición civilización y barbarie, radicalmente expuesta por Sarmiento y que convirtió la figura del gaucho en un modelo virtuoso -otrotra descrito como un vago maleante- ha sido señalada, también por SARLO (2003), como una de las operaciones discursivas determinantes para entender la manera como se configura el imaginario popular simbólico de la argentinidad. En otras palabras, podríamos decir que el imaginario criollo tanto en literatura como en cine (aunque cada uno presenten sus particularidades, que estriban principalmente en el alcance masivo que tendrá el segundo respecto a la primera) consolida una serie de símbolos que serían, en adelante, una parte imprescindible de la argentinidad. Creemos importante abordar el análisis de este imaginario, no solamente desde un punto de vista estético, sino también considerando las implicaciones políticas del mismo, pues en la configuración de este imaginario simbólico, no solamente estamos ante la construcción de un paisaje, sino ante la reproducción de tradiciones inventadas -si utilizamos la terminología de HOBBSWABN (2002)- y de una moral que se le debía suponer al “noble pueblo argentino”.

Desde este punto de vista, debemos destacar que el imaginario criollista en la ya clásica oposición civilización vs. barbarie, y en la históricamente controvertida figura del gaucho, basa su moraleja en el culto al coraje. Tal y como lo indica, Eliana Tranchini (1999) que explica muy bien la manera como el cine cambia el modelo de transmisión de determinados valores propios de este imaginario, pero sin cambiar, en lo esencial, la ideología que éste quería transmitir (TRANCHINI, 1999:150) “los vínculos entre el criollismo y la literatura, acentuados durante el período de expansión a través del circo criollo y el folletín, encontraron un nuevo soporte en el cine que, en tanto instrumento de modernización cultural y técnica, se convirtió en la nueva materia de imaginación estética para la difusión de los

viejos símbolos de identificación tradicionales del criollismo: el culto al coraje, la cuestión social rural, la oposición y rebelión frente a la autoridad, el culto al honor, la lucha en la frontera contra el indio; y constituyó un eje de representación discursiva, primero gráfica y textual, después también sonora, en el que la reproducción en imágenes del campo argentino, de sus escenarios y de sus personajes, proporcionó, por lo menos hasta principios de la década de 1940, imágenes residuales y representaciones identificatorias a los sectores populares”.

Este género de inspiración criollista evidencia también la importancia que el cinematógrafo tendría en las primeras décadas del s. XX, sobre todo a partir de los años 30, cuando Buenos Aires se consolida como un gran puerto franco receptor de inmigrantes de toda Europa, al mismo tiempo que el cine vive su paso al sonoro y que se consagra un *star system* nacional. Este momento será vital para constituir un proceso de integración de los inmigrantes, la utilización de los géneros populares en el cine debido, al carácter heterogéneo y al bajo nivel cultural de la población inmigrante que llegaba al país.

En efecto, los discursos que representan este imaginario criollo interpelan constantemente a la dimensión sentimental, utilizando las técnicas folletinescas del melodrama para justificar la necesidad de unos valores morales precisos, y la existencia de un tiempo pasado anterior que uniría los destinos de la comunidad. El melodrama y el folletín se revelaban pues, como los referentes más eficaces para la popularización del género. Configurando así, un espacio mítico que apela a la nostalgia de los espectadores/lectores, que añoran un pasado común y que, si no lo encuentran, siempre podrán construirlo alrededor del destino de una nación de “brazos abiertos”, como diría Rojas en sus discursos del primer centenario de la Revolución.

Así las cosas, podemos decir que las relaciones entre literatura y cine dentro del imaginario criollo serían constantes. Sobre todo si atendemos a su dimensión popular, tal y como explica TRANCHINI (1999: 150) “El cine criollista utilizó la retórica de los folletines sentimentales que funcionaban como lugar para el

ensueño colectivo y como núcleo de procesamiento para la nostalgia por el mundo rural perdido, y en esta dirección, enfatizó la construcción retórica y enunciativa, remarcó la iconicidad del repertorio de motivos, y desplazó el conflicto rural hacia la personalización del culto al coraje”.

5.3.2. Breve perspectiva histórica del imaginario criollista cinematográfico

En torno a la celebración del primer centenario de la Revolución de Mayo, el imaginario criollo, gracias a las diversas operaciones emprendidas por la literatura y otros medios de comunicación (la radio, los periódicos), ya había calado profundamente en la sociedad argentina, basándose en la representación de los íconos pampeanos como símbolo de la argentinidad. No obstante sería entre 1910 y 1920 cuando el cine tomaría “uno de los ejes de relevo del discurso criollista (...) que desde la época muda, reconstruyó en la ciudad las imágenes de un mundo rural tradicional y cumplió una función e igualación cultural en una época de acelerados procesos de diferenciación económica y heterogeneización social”. (TRANCHINI, 1999: 120)

Como es sabido, el cine en Argentina se erige, a partir del surgimiento del sonoro, en un divertimento mayoritario capaz de aglutinar a una masa de población con orígenes culturales muy diversos, en muchos casos analfabeta o que no dominaba el español. En este contexto, el cine popular argentino se polariza en dos géneros principalmente: el denominado drama social folclórico y el cine de tango,³⁷ que evidencian una dicotomía simbólica más compleja que se estaba produciendo en el país. Ésta es, la oposición mundo rural vs. mundo urbano, la tradición vs. la modernidad, la nostalgia vs. el progreso. En definitiva, una vez más, la sarmentiana dicotomía de la civilización vs. la barbarie. Ante el inminente desarrollo de una capital como Buenos Aires que explotaba a todos los niveles como megalópolis moderna y se convertía en la sinécdoque de todo un país, el mundo rural, representado por la laxa imagen de La pampa, tenía que hacer frente a ese proceso de modernización. ¿Se resentiría el imaginario simbólico nacional frente a esta nueva dicotomía? ¿Cuáles serían los símbolos decisivos para

37 Nos gustaría también subrayar, que si el cine de tangos no supone un objeto particular en nuestra investigación es porque consideramos que en el cine contemporáneo no encuentra un correlato importante que haya subvertido su modelo de representación como sí ocurre, desde nuestro punto de vista, con el cine de inspiración criolla.

constituir una identidad homogénea e inquebrantable del argentino ante semejante diferencia?

A este respecto, el denominado cine criollo cumpliría una función importante en cuanto a la manera de representar una simbología patria en la pantalla, que permitiera a los argentinos seguir encontrando espacios de representación en ese espacio mítico que se construye a través de La pampa, aunque vivieran en la ciudad. Ante la eclosión de esa modernidad periférica descrita por SARLO (2003) en la ciudad de Buenos Aires -especialmente patente por el desarrollo tecnológico, el proceso de industrialización o la nueva arquitectura- el mundo rural se apresuró a mostrar también su proceso de modernización en algunas películas, sobre todo en un primer momento, a través de filmes institucionales costeados por entidades oficiales como la Sociedad rural, que ocuparían, como veremos, un importante lugar en la vida política de Argentina a lo largo del s.XX.

Así encontramos uno de los ejemplos paradigmáticos de esta estrategia que se titula, sencilla y claramente *La pampa* (Valle, 1924). *La pampa*, es un documental institucional promocionado por cinematografía Valle y encargado por la Sociedad rural argentina, que se presenta como una película pedagógica pagada por el gobierno, en donde se muestra un espacio de progreso y modernización tecnológica. Esta película primitiva indica muy claramente que ya existía un interés del estado por constituir una imagen particular del campo. En este caso, el campo se revela como un espacio de progreso, de vital importancia para la nación. Este es solo uno de los ejemplos de lo que se ha denominado, documental institucional. Aunque no formen parte de lo estrictamente cinematográfico, sí que insisten en la idea de construir un imaginario común de La pampa. Un imaginario muy ligado a la noción de identidad nacional y por supuesto, en este caso concreto, de estado.

Aunque no sea nuestro propósito el de realizar ahora una historia del cine de inspiración criolla en Argentina, sí convendría señalar algunos de los títulos más emblemáticos desde la perspectiva crítica que articula cine e identidad nacional.

Así, de la misma manera que algunos textos literarios, recogidos bajo la corriente del género criollista, según las palabras de PRIETO (1988), hay determinadas películas pertenecientes a este género que destacan por su importancia y por el impacto social que tuvieron en el momento de su estreno. Así mismo convendría recordar, con TRANCHINI (recogido en CARMAN, 2005:14) que “El primer cine histórico argentino nació de la mano del imaginario progresista del Centenario, representando a la Revolución de mayo y los comienzos de la Independencia” es comprensible así, que no por casualidad, el primer film argumental argentino fuera histórico: *La Revolución de Mayo* (Mario Fallo, 1909).

Aunque, como hemos explicado, la relevancia del cine en el forjado del espíritu nacional argentino se puede fijar, sobre todo a partir de la época del sonoro, debido a la barrera lingüística que imponía el español a muchos de los inmigrantes europeos recién llegados al país. En este sentido, hay algunos títulos importantes del cine de inspiración criolla, anteriores a este momento, que merecen la pena ser señalados. Uno de los más significativos será, sin lugar a dudas, *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915) que constituye uno de los ejemplos paradigmáticos del cine criollo de la época presonora, pero donde ya encontramos algunos elementos que serán comunes en el género en las décadas posteriores. Encontramos ya aquí, por ejemplo, el tema de la lucha de clases, la tensión amorosa como pretexto argumental y la introducción de la figura del gaucho como un noble héroe romántico, que se bate contra un poderoso terrateniente para ganar el corazón de la amada. Podemos decir así, que tras el éxito de *Nobleza gaucha* se sientan las bases de un género que en una primera lectura moralizante dibuja los arquetipos del villano y del héroe, representados en los atributos de lo urbano y de lo rural respectivamente, marcando así las preferencias del género, frente a la oposición civilización contra barbarie. En el filme también se perfila ese gaucho heroico, arquetipo del argentino verdadero, basándose en los poemas épicos del José Hernández y Rafael Obligado, y alejado de las primeras descripciones de esta

figura como un holgazán y/o un forajido de la ley.

Ya en pleno esplendor del género, encontramos *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942), una película basada en algunos de los cuentos del nacionalista Lugones que ya hemos citado aquí. En ella se expone, con un profundo tono épico, la lucha que emprendieron los libertadores argentinos, contra el cruento ataque de *los godos* (nombre con el que se designaba a los españoles durante las guerras de independencia en algunos países de la región latinoamericana). En este inmenso relato, que ya se ha convertido en un clásico de los relatos históricos de la Argentina, los valores heroicos de los próceres que sacaron a la Argentina “del sometimiento español” serán el motor principal que mueve las acciones del film. *La guerra gaucha*, en donde el personaje del gaucho ya se perfila como ese héroe nacional portador del coraje patrio. Este viraje en la manera como se presenta al personaje del gaucho, materializa así, el cambio que se produce respecto a esta figura, antes denostada por las clases dominantes, y recuperada en tanto símbolo de las virtudes nacionales a partir de la celebración del primer centenario de la revolución.

La guerra gaucha representa también uno de los principales textos en el debate civilización vs. barbarie, mundo rural vs. mundo urbano. También así lo considera MARANGHELLO (1999:33) quien afirma que “Leopoldo Lugones (...) había proclamado a comienzos de los años 10 al gaucho y a la tradicional sociedad provincial, como prototipos de la nacionalidad, inmunes a la contaminación de la usurera, comerciante y opresiva gran urbe en que se había convertido Buenos Aires después del proceso inmigratorio. Esa visión mezclaba la idea conservadora de la 'vuelta al campo' y de la asunción de los caudillos federales como representantes del honor y el coraje nacional. Manzi y Petit de Murat agregaron un sincero reconocimiento hacia el gaucho, la montonera y demás marginados del interior.”

No obstante, hay que reconocer, que aunque el cine de inspiración criolla denominado drama rural folclórico, cumpla con un modelo bastante estricto, no

podemos decir que nos encontremos ante un género de producción serializada y plana. Algunas películas que continúan con esta línea estética, plantean problemáticas propias de su tiempo y que, normalmente, tienen que ver con esta oposición entre el mundo urbano y el mundo rural que emerge con la modernidad argentina. O con la problemática más compleja de la estructura de poder entre los subalternos y los opresores, si lo contemplamos desde una perspectiva histórica profunda. Así, nos encontramos ante filmes como la *Pampa bárbara* (1945, Lucas Demaure y Hugo Fregonese) donde se plantea la espinosa cuestión del enemigo común, que servirá, a fin de cuentas, para definir la nación así misma, pero que también sirve para revelar las enormes fracturas del proceso de identificación nacional. En esta línea encontramos una tesis ideológicamente ambigua que revela muy bien algunas de las cuestiones problemáticas que se despiertan en la modernidad argentina. Esta ambigüedad se expone, tal y como explica MARANGHELLO (1999:36) en la manera como el film presenta a los enemigos para el futuro de la nación que son “los otros”, los diferentes (las mujeres, los desertores, los indios). En definitiva, los que no se pueden manejar con los saberes oficiales. “Esa reinención de un enemigo común y de la estabilidad del gobierno rosista aporta al presente de 1944/45, de centralidad estatal. Y las inquietudes del argumento coinciden con la principal preocupación de los oficiales de la Revolución de 1943: encontrar una estrategia de unión entre el pueblo y el ejército”.

Convendría también citar una de las representaciones oficiales del poema épico por excelencia, la adaptación cinematográfica del *Martín Fierro* que Leopoldo Torres Nilson realiza en 1968. Ésta seguirá los preceptos ideológicos que José Hierro adopta para su representación del arquetipo de argentino en la figura del gaucho. Este nuevo gaucho, que se dibuja en la segunda mitad del s. XX como compendio de valores morales, como representante del coraje nacional, expone de una manera evidente las tensiones entre lo que se define como identidad argentina y los otros. Resulta particularmente llamativa la imagen del

indio como elemento salvaje y enemigo de la patria verdadera que se representa en el filme. En esta misma línea encontramos otras adaptaciones literarias de clásicos del género criollo como son *Don Segundo Sombra* (Manuel Antín, 1969) basado en el relato de Ricardo Güiraldes y que apuesta por una configuración más utópica del mundo rural, basada en una imagen romántica de lo sublime en la naturaleza.

Pero será quizá *Santos Vega vuelve* (1947, Leopoldo Torres Nilson) la película que construya definitivamente la figura del gaucho como compendio de las virtudes (buen padre, marido amantísimo, acogedor, amigo de sus amigos), que se le suponían al medio rural y perfectamente adaptado a las políticas institucionales que en este sentido se emprenden en el primer centenario de la nación. Aunque no se haya comprobado la existencia de Santos Vega, la mitología popular y algunos estudios parecen coincidir en el hecho de que el personaje que inspira el poema de Rafael Obligado, tiene un origen real. La película de Torres Nilson, introduce además, numerosas novedades estéticas e incluso ideológicas -digamos que la dicotomía civilización y barbarie no se presentan de una manera tan maniquea como lo había hecho el género hasta entonces- con respecto a lo que supone el drama social folclórico que describe LUSNICH (2007:49). En este sentido, la historiadora añadirá que: “En esta oportunidad, el diseño narrativo propuesto por los guionistas Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilson, a partir del cual, a mediados del siglo XX, Luis Vega, cantor de salón en Buenos Aires, toma posesión de una estancia y recibe la misión de liberar el alma errante de su antepasado venciendo a Juan sin Roma en una nueva payada de contrapunto, se apropia de las estrategias que formaron parte del horizonte ideológico del centenario de la Revolución de Mayo y que, por más de tres décadas, fueron productivas en el campo artístico”.

Antes de acabar con esta breve perspectiva histórica, debemos recordar que tal y como indican varios estudiosos (LUSNICH, 2007; TRANCHINI, 1999) dentro del propio género de inspiración criolla se produce un cambio importante, alrededor de los años 30. En este momento se pasa de un modo de representación

absolutamente basado en el melodrama folletinesco, orientado a reproducir un imaginario mítico de La pampa, principalmente orientado a valorar el culto al coraje y a subrayar el compendio de virtudes que es el gaucho, a una segunda etapa en la que el cine de inspiración criolla se convierte en un espacio para representar la controvertida imposición de la modernidad en el país, encarnada en el referente de 'la urbe' frente a las tradiciones históricas encarnadas en el referente 'de lo rural'".

5.3.3. La pampa ¿reflejo del western?



Subida al Cristo Rey Tupungato, Mendoza (Argentina)

Como hemos indicado, existe una relación en términos discursivos entre la manera como el Western y el cine criollo articulan la relación de la nación con el territorio, pero el paralelismo no termina ahí. El denominado cine criollo, que encuentra su principal influencia en el género literario del mismo nombre, también tienen una influencia estética muy importante en el Western estadounidense.

La manera como el cine de inspiración criolla representa un modelo institucionalizado del relato de nación, y la manera como fomenta la circulación de este relato en el imaginario colectivo, no será exclusivo de la Argentina. En efecto, el papel que cumplen determinados géneros de los cines populares en la conformación (y la reafirmación) de los espíritus nacionales será fundamental a lo largo del s.XX. Sin lugar a dudas, el Western funciona como ejemplo paradigmático de esta operación discursiva que pone en marcha un modelo de representación nacional y que tiene un impacto brutal sobre la cultura popular de

los EE.UU. y, debido a la circulación del cine de Hollywood en el mundo, tendrá también un importante impacto más allá de sus fronteras. Podemos decir así, que el Western no solamente construirá un paisaje memorial basado en una poética del oeste, desértica, legendaria, mítica en todos los sentidos, sino que servirá como justificación de la ocupación del territorio ajeno y la masacre de los pueblos nativos por *el hombre blanco*.

Podemos así, encontrar paralelismos en la manera como éste construye los paisajes, el perfil de los personajes y una cierta moraleja. TRANCHINI (1999:30) expone las relaciones entre uno y otro de la siguiente manera: “El primer eje discursivo de representación cinematográfica criollista fue el realista, que publicitó la cuestión social rural tomando elementos del western norteamericano de la época muda, su realismo casi documental, su visión heroica del hombre de la tierra, el cowboy, el gaucho en el caso de la Argentina, la puesta en escena de los paisajes autóctonos, la búsqueda de la libertad o la justicia, una acción impregnada de fuerza y de rudeza, una reconstrucción épica de los sentimientos nacionales. Los tópicos de este eje del discurso cinematográfico, se centran en la oposición y rebelión frente a la autoridad, la exaltación de las figuras representativas del criollismo, el culto nacional del coraje, los temas patrióticos, la lucha en la frontera contra el indio”.

Dentro de esta perspectiva que analiza la influencia estética de un género sobre otro, podemos decir que en ambos casos (así como también en el género literario criollo) encontramos una fuerte identificación con el relato épico, comprensible dentro de la estrategia ideologizante que impone el propio discurso. De esta manera, el relato épico se revela como el más adecuado para fomentar ese imaginario legendario y mítico de La pampa -así como el del *far west*- en el que los héroes atraviesan acciones imposibles para llegar a un buen final, en el que los hombres buenos triunfen sobre los malos. Desde este punto de vista, podemos acudir de nuevo al análisis de TRANCHINI (1999:155) que explica que “La atracción del western reside en sus escenas de acción y violencia con cruces de

disparos en paisajes sorprendentes, en los que el director convierte el paisaje y la perspectiva en estrategias: planicies vastas donde se filman persecuciones aceleradas, cañones, gargantas profundas, rocas detrás de las que acechan los malos, ríos y valles escondidos, desiertos, precipicios, quebradas. La épica es transpuesta en la composición de la imagen”.

Sin embargo, si lo que pretendemos es hacer un análisis de la cuestión en términos políticos, deberíamos ajustarnos a la manera como ambos géneros reproducen ejemplos sociales moralizantes a través de sus personajes (el cowboy/el gaucho) y como justifican la ocupación del territorio y la constitución del mismo en tanto estado-nación.

A lo largo de la filmografía que se puede enmarcar dentro del género criollo, se expone la constante división entre civilización y barbarie, a partir de diferentes modos de representar el espacio de La pampa, que se polarizan en dos posturas principalmente, según LUSNICH (2007): “la pampa real” (la pampa deformada por la barbarie) vs. “la pampa ideal” (la pampa ganada por y para la ciudad). Esta oposición refleja en buena medida las diferentes políticas institucionales que se practican al respecto, partiendo de la visión negativa expuesta por Sarmiento en su *Facundo* hasta la resignificación de La pampa como espacio nostálgico de la patria a partir del primer centenario de la Revolución de Mayo. A este respecto LUSNICH (2007: 61) recoge las palabras de Sarmiento en el capítulo inaugural de *Facundo*, que expone de manera paradigmática esta dicotomía: “Aspecto físico de la República Argentina; caracteres, hábitos e ideas que engendra. En el marco de esta variante; las películas centradas en héroes históricos, legitimados a partir de relatos globales privilegian la transformación del individuo en un sujeto que participa activamente de la vida institucional del país, proponen la calificación de las ciudades capitales como el ámbito en el que se instalan y desarrollan los valores de la civilización”. Este análisis de la historiadora se enmarca dentro de la línea que inaugura Raymond Williams sobre los estudios culturales en el contexto de la tradición inglesa, en el que también se contraponen las imágenes del campo

y de la ciudad que, según Williams organizan la experiencia humana: “En la larga historia de los asentamientos humanos, siempre se reconoció profundamente esta conexión entre el campo del que todos, directa o indirectamente, obtenemos lo necesario para vivir y los logros de la sociedad. Y uno de esos logros fue la ciudad: la capital, el pueblo grande, una forma distintiva de civilización”.

Podemos concluir así, que la construcción cinematográfica de La pampa como paisaje mítico, tendrá unas implicaciones estéticas y políticas que refuerzan el imaginario colectivo nacional. Podemos afirmar entonces que la manera como se construye este espacio no cumple solamente con un objetivo estetizante, sino con la necesidad de que el espectador encuentre en él un espacio de representación posible en el que pueda inscribir su identidad. Así, la relación entre el paisaje y los personajes, desde un punto de vista semiótico, tendrá una significación particular, tal y como la describe LUSNICH (2007: 68) “El entorno dramático (que coincide generalmente con las vastas zonas rurales del interior del país) no es un fondo neutro y descriptivo sino que asume un rol distintivo al entablar una relación directa con el programa narrativo de los sujetos. Se trata de entornos que acompañan, preanuncian, interrumpen o glosan las aventuras del héroe, y que se hacen presentes y partícipes a través de las coordenadas espaciales y temporales”. Así las cosas, podemos decir que no quedan dudas de que el cine participó de una manera activa en las políticas inclusivas que pone en marcha el estado argentino en las primeras décadas del s. XX, cuando la población del país se convierte en una gran masa heterogénea formada por inmigrantes venidos de todas las partes de Europa. No obstante, bajo este proceso de pedagogía nacional, subyace una política de jerarquización social, orientada a reproducir las distancias insalvables entre los opresores y los subalternos. Si atendemos a la categorización estándar de la mayor parte de películas de este género -basadas en el modelo folletinesco del melodrama, tal y como había sucedido con el mismo género literario- encontraremos que la manera como se reproducen los personajes habituales de sus historias es bastante repetitiva. Reproduciendo así unos modelos

completamente caricaturescos, que pretendían afianzar una estructura jerárquica social en la que el poder, quedara siempre en manos de aquéllos que ya lo detentaban. Tal y como explica MARRONE (2003:11) “Al mismo tiempo, la construcción de la identidad nacional se desarrolla junto a modos sociales que implican respeto a las jerarquías, aceptación de subalternidad y un particular sentido de inclusión y exclusión para sus miembros-ciudadanos. En síntesis, disciplinamiento social e identidad nacional son procesos que interactúan y se expresan en discursos políticos, sociales, económicos, éticos, étnicos, genéricos, científicos y culturales en general. En este contexto de modernización, el cine se va convirtiendo en un espacio discursivo jerarquizado”.

5.4. Cine argentino y memoria del Proceso de reorganización nacional

Si comenzáramos este epígrafe tratando la relación que el cine de inspiración criolla había mantenido con el forjado de un espíritu nacional -íntimamente unido a las políticas emprendidas en torno a la celebración del primer centenario de la nación- conviene ahora que nos detengamos en el momento de quiebra más importante respecto del propio concepto de argentinidad, debido a las fracturas insondables que provocaría en el seno de la sociedad argentina: el Proceso de reorganización nacional.

De la misma manera que los cines populares contribuyeron al forjado y a la circulación de un discurso institucional sobre la identidad nacional, y la configuración de un espacio y un tiempo míticos, que legitimaran la historia de la Argentina. Como acabamos de ver con la creación de una pampa cinematográfica, también el cine cumplirá un papel vital en la construcción de una memoria histórica sobre el proceso de reorganización nacional. Desde este punto de vista, el cine argentino, ya sea en una vertiente popular ya sea en una vertiente elitista o incluso clandestina, como en el caso de los cines militantes, establece una relación particular con la dimensión política, condicionada absolutamente a los acontecimientos marcados por la dictadura.

No sólo será significativo, como veremos en seguida, la censura establecida durante este periodo, la exposición de un ideario dictatorial en la producción nacional o, por supuesto, el impacto que causará en el cine posterior a la dictadura, sino también y de manera muy significativa, los cines militantes que actuaron durante los años previos a la dictadura del General Videla y que tendrán un especial interés para nuestro trabajo, dado el diálogo que establecen con el cine contemporáneo argentino, respecto a la consideración del discurso fílmico como instrumento político. Desde esta perspectiva, tendrá una importancia capital el tema de los desaparecidos bajo la sombra del terrorismo de estado practicado durante la dictadura, que se convertirá en el argumento principal de una larga lista

de películas producidas desde los primeros años de la democracia hasta nuestros días, tanto en el terreno de la ficción como en el del documental, dando lugar incluso a que algunos críticos empezaran a hablar de un *género de los desaparecidos*.

Desde un punto de vista histórico, es normal que en un país, tras haber vivido una experiencia traumática como la que vivió la Argentina con la dictadura militar entre 1976 y 1983, emergieran un público y unos cineastas ávidos de una explicación a las atrocidades sucedidas. O, sencillamente, de una catarsis. Considerando los hechos desde este punto de vista, comparable a la de otras cinematografías como la dedicada a la Shoah (auténtico tropos de la relación del cine con la memoria histórica), nos atreveríamos a decir, que el cine argentino ha realizado su propio duelo desde perspectivas muy distintas que van, como veremos, desde la utilización militante por la recuperación de una memoria histórica nacional hasta el cuestionamiento individual de que una memoria colectiva sea posible. Tanto en una como en otra vertiente, así como en todas aquellas propuestas que se sitúan en el espectro intermedio, podemos decir que el cine argentino ha sido consciente del importante papel social que juega a la hora de construir -o de deconstruir- un discurso sobre la memoria capaz de interpelar al discurso oficial de la Historia.

5.4.1. Función didáctica del cine de la (des) memoria

¿Por qué hablamos de *desmemoria*? Porque como explicábamos en el epígrafe anterior, a propósito de la memoria lacunaria que dibuja el caso de los desaparecidos en la historia de la Argentina reciente (recordemos que, recogiendo el estudio de DIDIER-HUBERMAN (2003), comparábamos la ausencia de pruebas testimoniales de los campos de concentración con el vacío lacerante que supone la propia categoría de desaparecidos en la historia de la dictadura argentina), la memoria de lo sucedido durante el proceso de reorganización, y su relación con la construcción de un discurso histórico nacional, se basará principalmente en el vacío, en la laguna mnémica, en lo no dicho. ¿Qué relación podría establecer entonces el discurso fílmico al respecto? Y más aún, ¿qué implicaciones tendría esta relación con respecto al concepto de identidad nacional?

En primer lugar, deberíamos tener en cuenta, uno de los aspectos principales que hemos tratado a lo largo de nuestro comentario sobre la articulación del cine y la identidad nacional: la función didáctica del cine en el forjado de la argentinidad. Desde esta perspectiva, si antes analizábamos la relación que los cines populares de inspiración criolla tuvieron en la configuración de un relato mítico sobre la identidad rural argentina, ahora debemos detenernos en la relación que los cines tuvieron con el episodio más traumático de la historia reciente del país: el brutal terrorismo de estado practicado durante la última dictadura militar.

No será necesario insistir en los motivos por los cuales tomamos esta relación cine/discurso histórico como un punto de inflexión insoslayable en la relación entre cine e identidad nacional, tampoco en las razones para tildarlo directamente de cine de la (des) memoria. Tanto por la desmemoria practicada durante los años de la dictadura -y según muchos estudiosos durante los primeros años de la democracia, bajo la hegemonía de la Teoría de los dos demonios - como la obstinada recuperación de una memoria de los desaparecidos que vivimos desde la

década de los noventa -en eso que se ha denominado el boom de la memoria- se presentan como claros síntomas de la importancia que el discurso fílmico tuvo en la manera como la sociedad argentina decidió ignorar o recuperar su memoria sobre lo sucedido. Desde este punto de vista, y atendiendo, como hemos explicado en el epígrafe anterior, a la ontología de la imagen cinematográfica, y a su relación con el referente real para constituir el material irrefutable de un discurso histórico no oficial, conviene que realicemos un breve recorrido histórico sobre algunos de los movimientos y títulos más significativos a este respecto.

Como es natural, la problemática que implica esta articulación cine-identidad nacional-discurso histórico en un contexto tan controvertido como el de la dictadura militar, no atañe solamente a una problemática estética o narratológica, en el sentido que podría imponer un estudio sobre la relación entre la narración, el referente y la categoría de verdad. En efecto, no es solamente la necesidad de escudriñar el término de verdad respecto de la construcción de un discurso histórico a través del cine lo que preocupa a la hora de abordar este tema, sino también y de manera indefectible, sus implicaciones políticas. Como hemos comentado en diversas ocasiones, la consideración del cine como instrumento político, ha sido fructífera y determinante desde las primeras décadas del s.XX., y especialmente en el marco de los regímenes dictatoriales. No obstante, el contenido de nuestro comentario en las próximas líneas, atenderá, no solamente a la utilización que el régimen hizo de él, sino a la relación que el cine establece con una lucha militante en los años previos a la dictadura y que encontrará una fecunda respuesta en muchos de los cineastas contemporáneos entre los que se encuentra Albertina Carri.

5.4.2. Cine y militancia: la efímera generación de los 60

Aunque la denominada generación de los 60 no pueda incluirse de manera lógica dentro del periodo dictatorial, sí es importante citarla como precursor de las relaciones entre cine y militancia política en Argentina. Sobre todo teniendo en cuenta, que su actividad fue interrumpida brutalmente en 1976. Bien por vía de la censura, del exilio o directamente de la desaparición. Además de su encendida vertiente política, la generación de los 60 marcaría, para la historia del cine nacional, un punto de inflexión que podría considerarse como la primera ola de los nuevos cines argentinos. Tal y como sugiere MARTÍN PEÑA (2003), en su volumen dedicado al diálogo que se establece entre los dos fenómenos generacionales más importantes del cine argentino: el de los 60 y el de los 90. Aunque sin lugar a dudas, será Gonzalo Aguilar quien mejor defina el cine argentino entre 1966-1973 con respecto a la articulación de un discurso sobre la memoria histórica nacional, como un periodo atravesado por dos claves: “la búsqueda de la identidad nacional en el pasado histórico y la transformación de la violencia social en violencia política³⁸”.

Lo que se ha conocido como (el primer) nuevo cine argentino, correspondería a esa generación de cineastas que realizaron su actividad en un periodo que podríamos delimitar entre dos acontecimientos políticos, que marcarían definitivamente la historia del país en la segunda mitad del s.XX: la denominada “revolución argentina” entre 1966 y 1973, que impuso una dictadura de corte conservador, católico y anticomunista, que concluyó con unas elecciones que ganó el partido peronista con el 50% de los votos (pese a que el General Perón tenía prohibido presentarse); iniciando así un brevísimo periodo democrático, castrado en 1976 por el alzamiento de los militares y que inaugura el periodo de reorganización nacional.

Estos cineastas que, siguiendo la estela de otros nuevos cines latinoamericanos

38 Gonzalo Aguilar recogido en MESTMAN (2001)

como el cinema novo brasileño liderado por Glauber Rocha o el nuevo cine cubano inaugurado tras la revolución, hacen de su labor cinematográfica una forma de militancia. Una empresa que habría que entender dentro del marco de las ideas revolucionarias y antiimperialistas en el que se inscribieron muchos de los intelectuales de la época. Un marco ideológico que delimitaba, claramente, las posiciones geopolíticas internacionales entre primero, segundo y tercer mundo con sus claros centros y sus definidas periferias.

Así las cosas, como arma política entendida en sentido amplio primero, y como respuesta a un cine institucional en el que no se sentían reconocidos, ese primer nuevo cine argentino marcaría un largo sendero, interrumpido brutalmente durante los años de la dictadura, y que empujó al exilio a muchos de estos cineastas, e incluso, provocó la desaparición de algunos de ellos. No obstante, algunas pautas importantes sobre las prácticas independientes, en términos de producción y distribución del cine en Argentina, se empezarían a sentar en ese momento. Tal y como explica MARTÍN PEÑA (2003:15) cuando habla del importante punto de inflexión a que se enfrentaron estos cineastas tras el recrudecimiento de la dictadura en 1966 “Los cineastas independientes se encontraron ante una disyuntiva: o seguían tratando de hacer lo suyo en, el cada vez más estrecho marco institucional, filmando con dinero casi siempre propio, temas que debían expresarse de manera hermética para evitar la censura y estrenando para pocos en salas de arte, o pateaban el tablero y pensaban en otra cosa, otro modo, otro público. [...] El cine militante resolvió el problema de la producción recurriendo a formatos no profesionales y el de la exhibición creando un circuito nuevo, clandestino, con ayuda de las organizaciones políticas”.

Así las cosas, en los años previos a la dictadura, la denominada generación argentina de los 60 se empieza a sentir atraída por la idea de un Tercer cine latinoamericano, que se define por oposición al cine de Hollywood (Primer Cine) y que buscaba superar las limitaciones atribuidas al denominado cine de autor europeo (Segundo Cine). La organización de estos cineastas argentinos se

materializaría en 2 acontecimientos importantes: el primero corresponde a la presentación de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas) en la IV Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro en Italia en 1968 y el segundo, a la publicación en 1969 del artículo “Hacia un tercer cine” de Octavio Getino³⁹. Aunque habría otros momentos en los que el cine militante tomaría consciencia de sí mismo y de sus acciones políticas, siempre bajo el amparo de una creencia en la lucha colectiva. En esta misma línea, encontraremos también un texto de 1971, en que algunos cineastas argentinos, marcan su especificidad dentro del Tercer cine con un artículo elocuentemente titulado: “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine” de 1971⁴⁰. Deberíamos añadir ahora que en el denominado Tercer cine hay una consciencia muy importante del colonialismo cultural -encarnado en este ámbito por Hollywood- contra el que lucharían con todas sus fuerzas. Podríamos insistir entonces con MESTMAN (2001) en que es importante recordar que la noción de Tercer Cine que practicó el Grupo de la Liberación en el plano político-cinematográfico, remite a las búsquedas de un cine de descolonización cultural para el Tercer Mundo. En este contexto se crearía el Grupo de la liberación bajo la iniciativa de Octavio Getino y Fernando Solanas, cercanos en esa época al peronismo y a un fuerte compromiso con el movimiento obrero, haciendo que, el también denominado cine de la liberación, se distribuyera al margen de los circuitos industriales del cine, en círculos estudiantiles, obreros y clandestinos.

Comprobamos así, que en este breve pero intenso periodo que marcan las dictaduras del 66 y del 76, en Argentina se genera un sedimento ideológico que permite enraizar un posicionamiento cinematográfico antiimperialista y marcado por cierto sentimiento nacionalista. Entendiendo esta postura, insistimos en la

39 “Hacia un Tercer Cine”. Revista Tricontinental, nº 13, Octubre 1969. La Habana: OSPAAAL.

40 “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine”. Folleto mimeografiado. Reproducido en “Cine, cultura y descolonización”. (1973) F. Solanas y O. Getino. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.

importancia que tendría el contexto ideológico que marcarían las revoluciones políticas de los años 60 en la región latinoamericana.

5.4.2.1. Algunas películas significativas de la generación de los 60

Si citáramos como punto de referencia esencial para el cine militante en Argentina el grupo de la liberación, sería necesario que retomemos, aunque de manera somera, un importante precedente en los primeros años de la década de los 60 que sería la denominada Escuela de Santa Fe. Esta escuela, liderada por el cineasta Fernando Birri, basaría su trabajo en el desarrollo del documental de corte social, inspirado también en buena medida en el cinema novo brasileño y alentado por los aires revolucionarios de la época. El cine de Birri ocupa un lugar en la historia del cine argentino y, de manera particular, en el cine documental que sigue los preceptos de esta escuela (podríamos recoger como hecho significativo que una de las películas más representativas del cine político en Argentina, *La hora de los hornos*, cita directamente a Birri retomando en su montaje una parte de *Tire Dié* (1958). Será bajo la dirección de Birri que en 1956 se crea la Escuela documental de Santa Fe en el marco de la Universidad del litoral tomando como pilares básicos algunos de los aspectos de ese Tercer cine latinoamericano transmitidos también, a través de un texto titulado “El manifiesto de Santa Fe” (BIRRI, 1964). A saber: la conciencia social, el trabajo colectivo y la noción del cine como crónica documental.

Desde esta perspectiva, podemos decir que a pesar de que en muchas ocasiones este cine militante, quedaba al margen de los circuitos comerciales de distribución y exhibición, la calidad de las películas que se produjeron en este contexto y el reconocimiento en festivales internacionales que tuvieron algunas de ellas, permiten que podamos señalar algunos títulos que quedarían, inscritos para siempre, en las historias oficiales del cine nacional. Además de *La hora de los hornos*, sería muy significativa *Operación masacre* (Jorge Cedrón, 1973) basada en la novela del desaparecido Rodolfo Walsh, *La Patagonia rebelde* (Héctor Oliveira, 1974) o *Quebracho* (Ricardo Wullicher, 1974). Títulos que retrataban el clima político de represión y los movimientos sociales latentes que presagiaban el

desastre que acontecería en 1976.

Aunque será quizá *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1975) la película de este periodo que resultaría más significativa para nuestra investigación, por diversos elementos que comentaremos a continuación. Siguiendo las bases del cine militante y cercano al discurso peronista, que proponía el grupo de la liberación, Solanas revisita el mito del gaucho Martín Fierro, desde la perspectiva de la identidad nacional y del exilio. En esta película, el cineasta recoge de manera consciente la tradición cultural y literaria de la Argentina buscando una especificidad nacional en esa mitología del gaucho y de la pampa que articula un discurso popular de la argentinidad. Es el propio cineasta en su página web quien explica que: “A más de un siglo de su creación, la obra de José Hernández continúa marcando la línea divisoria entre dos concepciones enfrentadas: Una colonizada y una nacional. Para Jorge Luis Borges, un 'europeo en el exilio', como él mismo se define, “pensar que nosotros, los argentinos, estamos representados por un gaucho matrero y desertor, es totalmente imposible. Nuestra historia es mucho más compleja que las vicisitudes de un cuchillero de 1872, aunque hayan sido contadas de un modo admirable”. Para Leopoldo Marechal, en cambio “... el Martín Fierro es materia de un arte que nos hace falta cultivar ahora como nunca: el ser argentinos y latinoamericanos. Como las epopeyas clásicas, es el canto de un pueblo, es decir, el relato de sus hechos notables cumplidos en la manifestación de su propio ser y en el logro de su destino histórico. ¿Y quién es el héroe en el Martín Fierro? En el sentido literario, es un gaucho de nuestra llanura, y en sentido simbólico, es el pueblo de la Nación recién salido de su guerra de la Independencia y de sus luchas civiles, en las cuáles se ha fogueado. Por lo tanto es el real protagonista del drama en que se juega su devenir”. Si Martín Fierro es, para Borges, el gaucho inadaptado, rebelde ante las leyes de la sociedad, para la interpretación nacional es algo muy distinto: el representante de una clase y de un pueblo a los que el nacimiento de la oligarquía ganadera arrebató sus tierras y derechos, mientras la organización neocolonial del país los marginaba y

condenaba a peregrinar por el desierto”. Una visión poliédrica del gaucho, que Solanas retoma en su película, como síntoma indiscutible de la profunda controversia que causa las representaciones de esta figura en la construcción de un discurso sobre la identidad nacional.

5.4.2.2. El cine de la conciencia obrera

Las bases militantes de este cine, y la manera de abordar la construcción de un discurso fílmico como arma de conciencia política, sentará unos preceptos muy particulares dentro de la historia del cine argentino: la creación de un cine popular que cumpliera con una función pedagógica para las bases más desfavorecidas. El cine denominado militante en esta época está, como acabamos de ver, fuertemente marcado por una conciencia obrera que podría relacionarse tanto con una ideología peronista, como con una cierta comprensión del marxismo muy en boga en esa época. En otras palabras, podríamos decir que en este contexto el cine tiene una consciencia de sí mismo como arma política, como instrumento agitador de las consciencias. Podríamos decir así con MESTMAN (2001) que “Esta corriente, con sus variantes (nacionalismo popular o revolucionario), postulaba un tipo de intervención particular del intelectual 'nacional' o 'revolucionario' (articulado al 'pueblo-nación') en la lucha política e ideológica: la disputa de la versión de la historia y la cultura nacional contra los 'intelectuales colonizados' (a quienes se asocia a las corrientes liberales y que a veces alcanzan a la izquierda clásica), contra aquella 'intelligentzia' (como la denominara Arturo Jauretche) formada por los hombres de ideas 'sometidos al establishment”.

Los denominados cines militantes articulan una evidente relación entre política y expresión artística que podrían desmarcarse de otro tipo de cine, en el que el contenido político se hace menos obvio, aunque no por ello inexistente (este sería el caso de los modelos subversivos promovidos por el NCA, que constituirán parte de nuestro campo de trabajo). En este sentido, podríamos acudir a una de las estudiosas más rigurosas sobre las relaciones de arte y política en la Argentina, Ana Longoni, que señala la diferencia de la siguiente manera: “(...) nunca dije que trabajo sobre arte político en el sentido de lo político como un adjetivo del arte, en el sentido de un rasgo que caracteriza a cierto tipo de arte que habitualmente se vincula o se piensa como un arte donde la cuestión política

aparece como un cierto contenido o referencia o, en todo caso, donde la cuestión artística aparece subordinada o casi como una cuestión decorativa respecto de ciertos programas de intervención política” (LONGONI, 2010:1). En este sentido, el grupo del Cine de la liberación sería un claro ejemplo de conciencia política, ya que el objetivo principal de su trabajo sería la intervención política, tal y como arguye uno de sus fundadores, Octavio Getino: “El cine 'de intervención política' tiene una perspectiva clara de sus objetivos comunicacionales (temas y contenidos políticos antagónicos a los comerciales); adopta modos independientes y alternativos de producción, difusión y apropiación; tiene como institución emisora y destinatarios a organizaciones políticas y sociales; propone una relación obra-espectador muy participativa y construye un discurso fílmico abierto basado en las formas del cine-ensayo documental” (GETINO-VELLEGGIA, 2002: 27-29).

Desde este punto de vista, podríamos señalar que lo que más nos interesa a nosotros son las tensiones que surgen del cruce entre política y expresión cinematográfica, más allá de la delineación de los géneros puros. Una taxonomía que se pierde notablemente en el contexto contemporáneo del NCA, sobre todo en lo que a las cuestiones de la memoria de la dictadura se refiere, en el que los límites entre el documental, la ficción y el diario íntimo se difuminan, hasta el punto de que diversos críticos hayan definido este movimiento como un “giro subjetivo”.

5.4.3. El cine de la (des) memoria durante el Proceso de reorganización nacional

5.4.3.1. El cine oficialista y las políticas cinematográficas

Debido al contexto político en que se sume el país durante el periodo de reorganización nacional entre 1976 y 1983, es difícil abordar un comentario sobre la manera como el cine argentino asume una relación con la historia y con la identidad nacional. Teniendo en cuenta que los años de la dictadura, podrían leerse como un lacerante paréntesis en la memoria colectiva de un país cuya herida, aún hoy, está muy lejos de cerrarse, podríamos decir, que entre 1976 y 1983, el cine argentino es un cine de la *desmemoria*. Una desmemoria acusada bajo el signo de los desaparecidos, y bajo un abrumador silencio social frente al terrorismo ejercido por el estado -ya hemos explicado que un amplio sector de la sociedad argentina, ignoró durante años las atrocidades cometidas por el régimen, dando forma a una connivencia civil, que no se denunciaría públicamente hasta que hubieran pasado varios años del inicio de la democracia. El cine argentino durante la dictadura, se convertiría así en un cine oficialista, censurado y formulado bajo la idea del “aquí no pasa nada” que fue la idea imperante también en otros ámbitos sociales. En definitiva, grandes cortinas de humo que intentaron ocultar la atrocidad que los militares impusieron durante su mandato. A este respecto, deberíamos remarcar también que la censura del régimen no sólo se ejerció sobre el cine producido en el país, sino también sobre aquél cine producido en el extranjero y que podía resultar ideológicamente perjudicial para los intereses del régimen, que ejerció una férrea censura.

Desde este punto de vista, sería importante subrayar la manera como el control ideológico se organiza durante este periodo para convertir la creación cinematográfica, en un cine oficialista del Estado. En este sentido, serían las políticas de censura, y también las subvenciones otorgadas por el gobierno para la

producción cinematográfica, las que funcionarían como instrumentos de control absoluto. De esta manera el cine argentino en el periodo de reorganización se basaría según MARANGHELLO (2005:209) en tres ideas centrales: “la mitificación de un tiempo lejano, la del país como establecimiento reeducacional, y la anécdota moralizante”. Es decir, que el cine nacional se caracterizó por un cine popular e inocuo, un cine costumbrista, verborreico, marcado por una gran producción cómica, y por un género musical, protagonizado por cantantes de moda que no interpretaban precisamente himnos reivindicativos o crónicas sociales, sino canciones llenas de alegría que hicieran al pueblo olvidar que vivían bajo el signo del terror. Éste fue el caso de uno de los artistas más populares de la época, Palito Ortega, que aportaría una siniestra banda sonora a uno de los momentos más duros de la dictadura.

Además del apoyo a estos cines populares de género cómico o musical, conviene subrayar un importante cambio en la política de subvenciones, absolutamente necesaria en un país como Argentina, cuyo aporte descendió notablemente durante este periodo, reduciendo así, la producción anual de películas. Evidentemente, cualquier película que quisiera estrenarse durante los años del régimen militar, tenía que pasar por los filtros del estado vigilados por el INC (Instituto Nacional de Cine) al mando del capitán Jorge Enrique Bitleston. La política de subvenciones se orientaría, como en el caso de otros regímenes totalitarios, hacia aquéllas películas que ensalzaran los valores de la patria (en fin, de una patria que había sido, de nuevo, reformulada para legitimar el régimen militar, haciendo propio un discurso sobre la identidad nacional, como ocurriría con las dictaduras de Franco, Musolini o Hitler). Los parámetros utilizados por el régimen para valorar el cine no nocivo, se resumirían, según recoge VAREA (2006:33), en “Todas las películas que exalten valores espirituales, morales, cristianos o históricos o actuales de la nacionalidad, o que afirmen conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y de responsabilidad social”.

Este periodo de la historia del cine argentino bajo el dominio militar y bajo su brutal censura dejaron, no sólo un cine de la desmemoria y varios años de pobreza estética, sino que también provocaron el exilio de algunos de los cineastas y actores más representativos del cine nacional, como Octavio Getino, Fernando Solanas o Héctor Alterio, entre otros muchos. Sin embargo, los hubo que corrieron peor suerte, desapareciendo a manos del estado, como sería el caso de Raimundo Gleyzer (quizá uno de los más escandalosos que se recuerdan).

Pese a este férreo control que el régimen ejerció sobre el cine, algunos títulos que ofrecían una cierta mirada crítica ante la situación política del país, lograron pasar el filtro de la censura, utilizando la estrategia de la metáfora (como suele ser el proceso habitual de la disidencia cinematográfica en muchas dictaduras). Esta operación de escritura, que huye de la confrontación directa para poder subsistir, se encuentra tanto en el cine como en la literatura de la época, ofreciendo títulos entre los que podríamos destacar: *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (José Martín Suárez, 1976), *Soñar, soñar* (Leonardo Favio, 1976) o *La fiesta de todos* (Santiago Rénan, 1978). Aunque quizá el título más importante dentro de esta tendencia sería *Tiempo de revancha*, que dirige Adolfo Aristaráin en 1981. Una película donde las metáforas contra el régimen se materializan en una crítica evidente que la censura no fue capaz de aplacar. Una vez abierta esta veda, los títulos alegóricos que anunciaban (o exigían) la agonía del régimen se sucederán, destacando de nuevo, un filme de Aristaráin, realizado tan sólo un año más tarde: *Los últimos días de la víctima* (1982).

5.4.4. La memoria del proyecto neoliberalista: El cine de la reconciliación

Sin lugar a dudas, como ya hemos explicado en el epígrafe anterior, si hay algo que marca ideológicamente los primeros gobiernos de la democracia argentina, serán las políticas de reconciliación nacional, basadas en el olvido de las atrocidades que habían tenido lugar durante los años de la dictadura. Estas políticas que tienen su materialización más escandalosa en las Leyes de punto final y de Obediencia debida, tendrán también una consecuencia importantísima en algunos de los relatos cinematográficos que se erigirán como una suerte de crónicas oficiales de lo sucedido, en las que se explica que aquello no fue una dictadura sino una guerra entre dos grupos enfrentados: los militares y los subversivos. Una cierta tendencia denominada cine de la reconciliación (en referencia a las políticas emprendidas por el proyecto neoliberalista bajo el mismo nombre) y que ha de entenderse dentro del marco ideológico delimitado por el informe *Nunca más*, legitimado, como hemos explicado ya, en tanto relato oficial de los desaparecidos durante el periodo militar.

En efecto, las consecuencias que el informe de la CONADEP tendrá respecto a las políticas de la recuperación de la memoria en una buena parte de la sociedad argentina, se harían visibles, no solamente a través de la vida política o civil de la nación, sino también en los distintos textos artísticos que versaban sobre la violencia ejercida durante el proceso de reorganización nacional. Una política de la reconciliación que escapaba de la denuncia explícita a un terrorismo de estado, a través de la Teoría de los dos demonios. Así las cosas, podemos decir que esta teoría marcaría también la producción nacional cinematográfica de este periodo en la Argentina, regido por el proyecto neoliberalista de Alfonsín y por sus sucesores.

El impacto de la CONADEP, decíamos, será definitivo para entender la manera como se articula en aquellos años, un discurso más o menos consensuado socialmente sobre la dictadura, pero también para consagrar determinadas

películas que pusieron en escena este pensamiento. Ello no quiere decir, evidentemente, que bajo ese marco, todas las películas que se produjeron abogaran por la misma línea ideológica. Sobre todo si tenemos en cuenta, que ya en ese momento el informe *Nunca más* recibió duras críticas por parte de algunos de los agentes opositores más significativos -recordemos que, la histórica líder de las Madres, Hebe de Binafini, ya había vertido duras críticas. Sin embargo, sí que podemos decir que la Teoría de los dos demonios ocupó el centro del debate social y cinematográfico durante estos años de manera inevitable.

Como es lógico, tras una experiencia profundamente traumática como la que vivió el pueblo argentino, el final de la dictadura inaugura un periodo de voraz interés por explicar lo sucedido o, sencillamente, por manifestar un duelo reprimido. De esta manera, se explica el impacto social que tuvo el informe *Nunca más* y, así mismo, la enorme producción cinematográfica que hablaban, de una manera más o menos explícita, de la dictadura. Así lo explica QUILEZ (2010: 266) “Sea como sea, con la publicación del Nunca Más y la celebración del juicio a las juntas, la sociedad argentina estaba muy sensibilizada con la recuperación de la memoria del pasado reciente y era muy receptiva a todas las producciones que respecto a ese período empezaron a emerger dentro de los medios periodísticos, el mundo editorial y el ámbito cinematográfico y televisivo. De ahí se justifica que, de las 145 películas que se estrenaron entre 1984 y 1988, casi un tercio incluyera en su argumento un aspecto u otro de la última dictadura (Guarani, 2003: 33). Películas de todos los géneros y registros -desde el musical al policial, pasando por el melodrama, la comedia y el documental- abordaron desde distintos ángulos temas vinculados al terror totalitario y sus secuelas”.

No obstante, y pese al gran número de películas producidas en ese momento y que hacían una referencia al periodo, hay un título que resalta por el reconocimiento que tuvo, tanto dentro como fuera de las fronteras argentinas (buena prueba de ello sería el Oscar recibido como mejor película de habla no inglesa), y que muy bien podría leerse como la película que relata la Teoría de los

dos demonios y la política de la reconciliación, de una manera más explícita: *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1986).

La película cuenta el proceso de una profesora de historia casada con un gran empresario adepto al régimen, que se da cuenta de que la niña que adoptaron es fruto de uno de los robos de bebés que se produjeron durante la dictadura. La película, que finalmente se resuelve con la idea de que su protagonista “no vio” lo que allí estaba sucediendo, pone sobre la mesa algunas de las cuestiones más espinosas que envuelven las políticas del perdón promovidas por el proyecto neoliberalista. A saber: la relectura de una historia nacional elaborada por el régimen, la búsqueda de una cierta explicación a lo sucedido, y sobre todo, la explicitación de una connivencia social que duró hasta la década de los noventa. Una connivencia por la cual, gran parte de la sociedad argentina se excusaría por no haber comprendido lo que estaba sucediendo en su país. Ese gran silencio social que no vio -o que no quiso ver- lo que estaba pasando, sería denunciado duramente por algunos agentes a partir de los años 90, pero sería un enorme tabú durante los primeros años posteriores al régimen. En definitiva, *La historia oficial* justifica el hecho de que su protagonista (que se presenta, no obstante, como una mujer culta, inteligente y, por lo tanto, “capaz de haber comprendido, “h) no denunciara nada porque en ambos bandos “hubo demonios”⁴¹.

Siguiendo esta misma línea que marca la necesidad por elaborar una explicación de lo sucedido durante los años de la dictadura, podemos encontrar también un gran número de películas de ficción, que en su argumento retoman el tema de los desaparecidos. Así como algunos documentales realizados en los primeros años de la democracia, que intentarían reconstruir una memoria silenciada durante el proceso de reorganización. Entre los ejemplos más

41 Convendría subrayar aquí otro aspecto importante de la película y es el tema de los niños robados durante la dictadura que se ha convertido en uno de los resquicios legales más importantes en la lucha judicial contra el terrorismo de estado y que estuvo silenciado durante años, incluso después del fin de la dictadura. Tanto es así que mientras se escriben estas líneas hemos sabido que el General Videla ha sido condenado a 50 años por el robo a bebés durante su gobierno y no por otros crímenes a los que debería responder.

importantes podríamos citar *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) basado en el libro del mismo título de María Seoane, donde la autora relata el secuestro y tortura de siete estudiantes desaparecidos en La plata durante la dictadura. Sin embargo, la más importantes de todas ellas, sería sin duda. *Juan como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echevarría, 1987). Una película que se cuenta como la investigación sobre el único desaparecido de la ciudad de San Carlos de Bariloche, siguiendo algunos de los postulados estéticos de Marcel Ophuls, y basando su motor narratológico en la propia investigación, y no en la solución a las preguntas que plantea. Echevarría logra, con esta película, denunciar el silencio social con que se tapaba la desaparición durante la dictadura, poniendo así el dedo en una de las llagas más visibles del periodo militar. Si definimos ésta, como una de las películas más significativas dentro del contexto del cine documental sobre desaparecidos, es por dos motivos principalmente: En primer lugar, por la relación que establece con la generación de los hijos - marcando un especial correlato con una película que retomaremos más adelante: *M* (Nicolás Prividiera, 2007), y en segundo lugar, porque funciona como el reverso de la película que aquí hemos citado como el relato cinematográfico canonizado de la dictadura en las políticas de la reconciliación, recordemos: *La historia oficial*.

Estos títulos que acabamos de citar representarían una pequeña parte de lo que supuso durante este periodo, el cine dedicado a la dictadura. Lo cual da buena cuenta, como decíamos, del lugar esencial que ocupaba el debate sobre la construcción de una memoria de la dictadura en la sociedad argentina y, de alguna manera también, una explicación a la barbarie que, seguramente, nunca podrá tenerla. No en balde, el tema de los desaparecidos y del terrorismo ejercido durante la represión militar, será una constante en el cine y en la literatura argentinos, desde el final del proceso hasta nuestros días, inaugurando lo que podríamos considerar como un género en sí mismo: el cine de los desaparecidos. Esta explicación, brutalmente reprimida durante el periodo militar por la censura

que el régimen ejercía a todos los niveles, y que una buena parte de la población necesitaba, fue posible en el cine gracias a que se abolió formalmente la ley de censura cinematográfica. Dejando, de esta manera, como único filtro para la clasificación de películas, la pertinencia frente a la edad del público que determinaría, en adelante, el Ente de calificación.

Esta tematización de un proceso político traumático, que podemos encontrar de manera recurrente en otros países y cinematografías, sufriría en el caso de la Argentina, un cambio de perspectiva importante con la aparición de la siguiente generación. Una generación educada durante el periodo democrático, y que ya hemos definido aquí como la generación de *los hijos*; que si bien ofrecen, en su mayoría, una perspectiva diferente a la de la generación precedente, que vivió en primera persona la dictadura, continúan demostrando el impacto insoslayable que el terrorismo de estado practicado por la dictadura, tiene aún hoy en el seno de la nación argentina.

5.4.5. El cine bajo la era menemista

Casi todos los analistas consideran que el periodo que coincide con el mandato de Carlos Ménen (1989-1999) es el más árido en términos artísticos de la historia del cine argentino. Es en esta época, inmediatamente anterior a la eclosión de las primeras películas del NCA (o incluso contemporáneas, en función de si consideramos la fecha de inicio en 1999 o en 1994, una discusión que todavía no está del todo clara) cuando se denuncia un anquilosamiento del cine, marcado principalmente por una producción nacional a base de comedias o de películas costumbristas, y por un sistema industrial, absolutamente endogámico, al que era muy difícil acceder, desde una posición independiente. En este periodo también empiezan a cerrarse muchos acuerdos de coproducción con países extranjeros, sobre todo con España, gracias a fondos de ayuda como Ibermedia, creado para la cooperación entre países del ámbito iberoamericano.

En el plano de las políticas estatales del cine, podríamos subrayar como especialmente importante el cambio del ente público INC (Instituto Nacional de Cine) por el de INCAA (instituto nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales) en 1994, bajo la dirección Antonio Ottone, quién también promovió una nueva ley de cine (Ley 24377). Este periodo se caracterizó también por una profunda crisis económica en el Instituto de cine, que llevó al aumento en el precio de las entradas y un aumento del 10% en el impuesto de recaudación de las mismas, así como en a las ediciones de vídeo y a las emisiones televisivas de las películas nacionales, para reinvertirlo después en la producción cinematográfica. A esta sequía artística, se le suma además, la crisis económica en la que se empieza a sumir el país marcada por la hiperinflación, que redujo notablemente el número anual de producciones.

Respecto al tratamiento que el cine bajo la era menemista dio a la representación de la dictadura, destacarán sobre todo dos títulos: *Tiempo de silencio* (Aristaráin, 1999) y *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1999). Según

coinciden muchos de los críticos, ambas serían las películas más relevantes respecto al debate sobre la memoria del proceso en la Argentina de este periodo. Y, seguramente no por casualidad, las dos contendrán en su título la palabra silencio.

En efecto, durante esta época, la teoría imperante será la de la reconciliación y el perdón de los dos bandos, promulgada por el gobierno menemista. Sin embargo, esta tendencia reconciliadora no solamente se promulga desde el gobierno, sino también desde el cine de producción mayoritaria. Será precisamente la ópera prima de Stantic la que romperá esta barrera, denunciando la connivencia social que se tejió durante la dictadura, y bajo la cual se parapetó una gran mayoría de la población civil. *Un muro de silencio*, además funciona como respuesta directa a la película que hasta entonces se había erigido como el discurso paradigmático de las políticas del olvido promovidas durante el periodo democrático: *La historia oficial*. En estos términos también lo expresa QUILEZ (2010: 281): “*Un muro de silencio* desafió, por primera vez, la concepción del 'no sabíamos qué pasaba'-y, en consecuencia, la 'Teoría de los dos demonios'- que habíamos visto encarnada en Alicia, la protagonista de *La historia oficial*”.

5.5. NCA, por una historia otra del cine nacional

Si de lo que tratamos es de elaborar un análisis cinematográfico en clave política, convendría hacer un poco de memoria para recuperar uno de los pocos referentes nacionales con los que el grupo de jóvenes cineastas que aparece en la década de los 90 mantendría un diálogo. Ese referente inevitable será el de la denominada generación de los 60, que animada por la idea de un cine comprometido y militante, recordemos, constituirá el primer Nuevo cine argentino, y que mantendrá una suerte de diálogo con esa segunda nueva ola formada por los cineastas de los años 90, tal y como sugiere MARTÍN PEÑA (2003) en un libro titulado *Generaciones 60/90*.

Pese a las evidentes diferencias que presenta la generación de los años 60 (el primer nuevo cine argentino) respecto a la generación de los 90 (ésta que quizá deberíamos denominar *nuevo nuevo cine argentino*), entre ambas se establece cierto diálogo con respecto a la utilización del cine como instrumento político, entre otros aspectos importantes. “En la presentación de ciclo [Muestra de Nuevo cine argentino en la casa de América en Madrid en 2003], una persona del público preguntó si los jóvenes cineastas estaban organizados o agrupados de algún modo. Ante la respuesta negativa, agregó que él ya había visto fracasar a una generación que decía las mismas cosas y sostenía las mismas banderas, por no saber organizarse, por insistir en defender únicamente el espacio individual. Se refería a la Generación de los 60 ,y se llamaba Agustín Mahieu. La mayoría de los asistentes al evento no lo conocían, pero había sido uno de los críticos de cine más importantes de Argentina hasta que el golpe de 1976 le obligó a exiliarse”(MARTÍN PEÑA, 2003, vol. 2:13). La anécdota está recogida en el citado libro de Martín Peña, en donde el crítico engloba ambos momentos bajo el paraguas de cine independiente. En este caso, el adjetivo independiente adquiere un peso específico, pues aunque pueda parecer una nomenclatura poco precisa, indica el rechazo que en ambos momentos, se produjo por parte de los jóvenes

cineastas hacia un modelo de cine institucionalizado nacional que no los representaba. No obstante, las estrategias discursivas, económicas y políticas empleadas en un caso y en otro, son bien distintas. Bajo nuestro punto de vista, la reivindicación de un carácter individual fácilmente constatable en la generación de los 90, no se encuentra en la de los 60 que sí estaba marcada por un claro espíritu colectivo.

Como hemos explicado a lo largo de todo nuestro trabajo, nuestro interés particular se centra en el estudio de la manera como el discurso fílmico articula la noción de memoria y de identidad nacionales, dando lugar a propuestas diferentes en cada momento. Esta articulación, como es lógico, estará inevitablemente definida por el marco generacional desde el que se realiza. Así pues, en esa primera generación de cineastas independientes tal y como los considera MARTÍN PEÑA (2003), hay una importante artillería revolucionaria construida en un momento de particular convulsión política. Digamos que el aire de los tiempos, soplaban en favor de los cánticos revolucionarios que entonaron unos realizadores sin miedo a mostrarse militantes o comprometidos con determinados símbolos políticos (lo cual no sólo sucedió en Argentina, también en la Cuba postrevolucionaria, en Chile, en Bolivia y en otros países de la región latinoamericana).

5.5.1. El NCA como fenómeno generacional

Como suele suceder con todos los movimientos cinematográficos, la nueva ola argentina también será sometida a discusión. Muchos son los críticos (y los propios cineastas, incluidos en la nómina) los que dudan de que el NCA haya existido en tanto movimiento. Una discusión que se ha acentuado con el tiempo, cuando ya ha pasado más de una década de sus inicios, y parece que empiezan a manifestarse signos de agotamiento. Sin embargo, aún hoy es innegable que algo estaba sucediendo en la cinematografía argentina a finales de los años 90 cuando películas como *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001) o *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) -por citar sólo alguno de los títulos más representativos- triunfaran en los festivales internacionales, y llamaran la atención de la crítica especializada de todo el mundo. Desde este punto de vista, podemos decir que este fenómeno bien delimitado en el tiempo y en el espacio, será suficiente para que podamos hablar de un fenómeno cinematográfico como el síntoma de una problemática social, política y económica. Una problemática mucho más profunda, que la que podrían revelar los argumentos de estas películas en una lectura superficial. Poco importa pues, si este momento de la historia del cine argentino constituye un movimiento o no. Lo realmente importante, en nuestra opinión, será como esos cineastas deconstruyen un modelo de representar la realidad argentina. Absolutamente distinto al modelo que había estado construyendo el cine nacional hasta entonces.

Quizá por eso, sea más útil retomar la idea de generación a la hora de hablar de NCA. Teniendo en cuenta la perspectiva desde la cual estamos proponiendo este trabajo, deberíamos considerar este grupo de cineastas como un fenómeno generacional y no como un movimiento homogéneo. Esta nomenclatura nos permitirá evitar los problemas que surgen frente a todo tipo de movimientos artísticos (puestos una y otra vez en cuestión, tanto por los presuntos miembros del grupo como por sus estudiosos) pero también, nos permitirá entender mejor las

implicaciones históricas, sociales y políticas que el cine producido por miembros de una misma generación pueden tener ante cuestiones particularmente complejas, como es la de identidad nacional.

Así, podemos entender que estos cineastas tengan una perspectiva similar más que una visión unitaria de conjunto. Es decir, que pueden mirar desde una misma posición temporal y geográfica, aunque mantengan posturas divergentes que vendrán marcadas, inevitablemente, por el hecho de haber vivido el mismo tramo de acontecimientos históricos. Hablaremos entonces de esta generación de nuevos cineastas argentinos como la generación de *los hijos*. Esta nómima, inspirada en cierta medida en las nociones de la “posmemoria” (HIRSCH, 2000), nos permite hablar de una generación de argentinos que no vivió la dictadura o que, al menos, no la vivió en primera persona debido a su corta edad⁴², pero que marcará de manera irreversible su manera de abordar las nociones de historia y de identidad nacional.

Desde esta perspectiva, podemos entender que la posición de estos *cineastas hijos* es diferente a la de aquéllos que vivieron el régimen en primera persona, y por lo tanto, también lo será su posicionamiento frente al concepto de argentinidad, frente a la construcción de una memoria nacional y frente a la revisitación de determinados relatos míticos. Conceptos, todos ellos, que les habrán sido transmitidos bajo una misma “semiosfera cultural” -si retomamos la terminología lotmaniana, extremadamente útil para entender por qué el texto artístico es siempre un discurso fruto de su tiempo. Este fenómeno generacional se emplazaría frente al discurso de la historia como un enunciador de ese tiempo sincrónico al que alude NORA (2011), cuando habla de una historia del tiempo presente como la contemporaneidad que define a una generación dentro de un mismo cuadro del tiempo histórico.

42 Debemos insistir en que esta nomenclatura que hemos decidido utilizar para hablar de toda una generación que se educó y creció en los años de la democracia no debe confundirse con la asociación H.I.J.O.S., sino que pretende abarcar un amplio espectro social, sencillamente marcado por un corte generacional.

En efecto, si hay algo que une, de una manera inevitable, a los miembros de este grupo de cineastas, es que forman parte de una misma generación, ya que todos ellos nacieron entre los últimos años de la dictadura y los primeros de la democracia. Lo cual significa que vivieron el cambio de las políticas dictatoriales hacia la imposición de un neoliberalismo económico, iniciado por Alfonsín en 1983 y que alcanzó su máximo apogeo durante la era menemista (1989-1999). Una generación que tampoco escapó a la eclosión de la atroz crisis económica de 2001, que dio lugar a varios cambios de gobierno repentino, y que abrió paso a la nueva era Kirchner (iniciada por Néstor y continuada por su esposa Cristina Fernández de Kirchner en 2007, quien todavía detenta el poder en Argentina).

Sería imposible pues, abordar un análisis del NCA y no tener en cuenta la perspectiva política, histórica y social en términos generacionales. Observaremos pues, que tanto el fin del menemismo como el estallido de la crisis de 2001 marcarán definitivamente el cine nacional. Tal y como puntualiza Hernán Feldman, el NCA sintetiza “Una estética singular que, por lo menos, invita a indagar en las modalidades a través de las cuales el resquebrajamiento del modelo neoliberal del menemato de los 90 y la siguiente crisis de diciembre de 2001 en la Argentina han venido fogueando su producción cinematográfica reciente” (FELDMAN recogido en VIRGIL, 2007:89). En efecto, el resquebrajamiento económico de la nación traería consigo un resquebrajamiento también estético e ideológico, poniendo de manifiesto, de manera evidente, las relaciones entre cine, historia y política. Así lo subraya también Feldman con una instantánea precisa: “En otras palabras, la retirada final del Estado de la esfera pública con Fernando de la Rúa levantando rauda vuelo en helicóptero, parece dejar de constituirse sólo en una fractura, para dar lugar a una ausencia que se cambia en vehículo apto para gestionar el despliegue de una manera de mirar que -por su naturaleza fluctuante, consistente y autorreflexiva- deviene predicado de una comunidad posible. (FELDMAN recogido en VIRGIL, 2007:97)

Estos cineastas de segunda generación subvierten pues, una tradición de cines

populares que, como hemos visto, contribuyeron al forjado de una identidad nacional argentina a lo largo del s. XX, sin embargo, su manera de cuestionar los modos de representación de la identidad nacional no terminan ahí. El NCA también interpela al cine militante de los años 60 o, más precisamente, a la manera explícita como éste articula el discurso político. Está claro que los jóvenes cineastas no se sienten representados por ese cine costumbrista, cómico, musical y verborreico (por retomar sucintamente algunos de los adjetivos con los que describimos el modelo institucionalizado de cine durante los años del Proceso, aunque bien podríamos seguir la línea de este modelo hasta la actualidad), pero tampoco su manera de entender el cine y de entender la realidad de su país, encuentra refugio en los cines militantes de los años 60. Así las cosas, podríamos decir que el NCA busca con sus películas nuevos modos de representar la realidad, el discurso político, la identidad nacional y la memoria argentinas, deconstruyendo los discursos aprendidos.

Estos jóvenes realizadores, formados teórica y prácticamente en escuelas de cine (uno de los puntales sobre los que se construye el propio fenómeno del NCA) muestran cierta actitud irreverente frente a lo que consideraban un cine nacional anquilosado, tanto en el aspecto estético y narrativo, como en el de su estructura de producción. Resulta pues, significativa la encuesta titulada “Una generación de huérfanos” que ya en 1994 realiza la revista *Film* con algunos jovencísimos cineastas que no habían si quiera, realizado un largometraje pero que ya rechazaban un determinado modo de entender el cine argentino, tal y como lo habían entendido *sus padres cinematográficos*. Estos cineastas: Marín Rejtman, Alejandro Chomski, Julia Solomonoff, Fernando Spiner, Esteban Sapir y Cristian Pauls, que según David Oubiña constituían ya una generación que “encontraba sus motivos en la insatisfacción provocada por las películas dominantes y en la necesidad de descubrir indicios de alguna posibilidad de cambio por debajo de esa superficie” (OUBIÑA, Recogido en PENA (2009:17).

5.5.2. Contexto histórico del NCA, los inicios

Todavía hoy es difícil marcar una fecha de inicio para el NCA, aunque casi todos los críticos nacionales coinciden, según Jaime Pena (2009), en señalar 1995 como la fecha inicial de la renovación del cine nacional, en vista de la falta de un manifiesto o acción conjunta, cuando el INCAA, a través de su director Bebe Kamin, decide agrupar cortometrajes de ocho jóvenes cineastas en la mítica película: *Historias Breves I*⁴³. La producción y distribución de esta película materializa una de las primeras consecuencias en la reforma del estatuto del INCAA. *Historias breves* hizo una taquilla de 12.000 espectadores, algo completamente insólito para el mundo del cortometraje que, aún hoy, carece de un circuito propio de exhibición. Estas historias breves de jovencísimos cineastas, recién salidos de escuelas de cine, y que darían mucho que hablar en los años posteriores (casi todos ellos componen la nomina esencial del denominado NCA) llamaron poderosamente la atención por su originalidad más que por su factura técnica. Como apuntan Echeverri, Luka y Bobillo: “la irrupción de los jóvenes realizadores (...) puso en evidencia una posibilidad de renovación para el cine nacional” (PEÑA, 2003:20).

Muchos otros críticos, sin embargo, desplazan la fecha de inicio del NCA hacia el año 1999. Este año se inaugura la primera edición del BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine independiente) cuyo jurado concede a *Mundo grúa*, el premio de la sección oficial competitiva de largometrajes. La ópera prima de Pablo Trapero, no sólo es importante como relato que inaugura un cambio en la manera de representar la situación inestable de una nueva generación de

43 “la película consta de ocho cortometrajes cuyos guiones fueron premiados y producidos por el INCAA. Los títulos que componen *Historias breves* son los siguientes: “La ausencia” de Pablo Ramos, “Niños envueltos” de Daniel Burman, “Ojos de fuego” de Jorge Gaggero y Matías Oks, “Guariso, los olvidados” de Bruno Stagnaro, “Dónde y cómo Olivera perdió a Achala” de Andrés Tamborino y Ulises Rosell, “Noches árticas” de Sandra Gugliotta, “Rey muerto” de Lucrecia Martel y “Cuesta abajo” de Adrián Caetano. Posteriormente se realizaron nueve ediciones de *Historias breves*.” (AGUILAR, 2005: 14)

argentinos que devienen adultos sin futuro en plena resaca menemista; no sólo supone la consolidación de un sistema de producción independiente de la industria cinematográfica instalada en Argentina, sino que se convierte en un auténtico fenómeno internacional. Este reconocimiento internacional marcará, sin lugar a dudas, un punto de inflexión definitivo para los nuevos cineastas argentinos, que se materializaría en un largo recorrido de las películas argentinas a través del circuito mundial de festivales y una importante presencia en el espacio de la crítica especializada fuera de las fronteras nacionales.

Desde esta perspectiva, la búsqueda de una alteridad a la hora de construir un modelo de representación propio para los jóvenes cineastas, será una constante para el NCA. El crítico David Oubiña señala también este aspecto internacionalista como un punto de inflexión definitivo para el cine argentino, cuando recuerda que “En el comienzo de este festival [BAFICI] hubo una película. Una película [*Mundo grúa*] que salió de aquí y que recorrió el mundo, y que desconcertó a todos, y que todos vieron como una novedad, como una anomalía y, tal vez como una promesa. Una película que salió de aquí y cuyo paso siguiente fue Cannes. Los orígenes de este festival y aquella película prometían, como si en alguna remota parte del planeta alguien hubiera creído ver un líquido extraño, con un remoto parecido al petróleo”. (OUBIÑA recogido por PENA, 2009:20).

El festival de Cannes supondría, en efecto, la confirmación internacional de que el cine argentino estaba viviendo una renovación, y de que esta renovación interesaba en otros lugares. Tras Pablo Trapero llegarían Lucrecia Martel, Lisandro Alonso ¿Qué sucedió para que, de repente, los ojos de todo el mundo se fijaran en un grupo de jóvenes cineastas, que ni siquiera llegaban a filmar sus proyectos en formato profesional (muchas de las primeras películas que constituyen el NCA mantendrían formatos de filmación domésticos como el 16mm o incluso el vídeo en una época en la que el vídeo aún no conocía la Canon 5d)? ¿Se trataba sólo de esa moda recurrente, en el circuito internacional de cine

especializado, que busca cada año en todos los cines nacionales un “nuevo fenómeno”? ¿Existió realmente el NCA o sólo fue una respuesta ante el interés producido por una mirada ajena?

Muchas de estas preguntas sobrevuelan el fenómeno del NCA desde sus primeros brotes. Se podría decir incluso, que casi desde los inicios se están formulando y reformulando los preceptos sobre los que se construyó. No obstante, lo que desde nuestro punto de vista resulta indiscutible, es que, desde ese momento, la manera como el cine piensa la Argentina -y viceversa- cambia radicalmente. Y este cambio no es, no puede ser, sólo el fruto de una reformulación estética.

Las expectativas truncadas de una generación que ve como el menemismo había dejado al país al borde de la quiebra económica, que crece en una democracia en la que gobierna una política del silencio sobre la dictadura, marcan la temperatura perfecta para que se produzca una revolución cinematográfica. Ésa que cambiará la manera de entender el cine argentino hasta nuestros días, más allá de que la revolución se realice bajo el signo de un movimiento, o sólo bajo el signo generacional marcado por un mismo espacio y por un mismo tiempo.

5.5.3. NCA bajo la mirada internacional

Una de las cuestiones importantes que se ha planteado en el epicentro del debate sobre el NCA y que nos interesa particularmente, es la manera como este cine representa la identidad nacional. Especialmente si atendemos a una coyuntura de producción y distribución internacionales que se da, desde el final de los años 90 en adelante, y que ha permitido que otro tipo de cine fuera posible. Tanto en Argentina como en otros países periféricos (entendiendo como periferia ese vasto horizonte lejos de Hollywood y de ciertas cinematografías europeas, situada al margen de la estructura industrial). Con toda probabilidad, no podríamos hablar de un NCA hoy, si no se hubieran dado las condiciones de coproducción internacional establecidas por fondos de cooperación como los que otorga el programa Ibermedia, o algunos fondos procedentes de festivales como el Hubert Bals Fond del Festival de Rotterdam o el World Cinema Fond del festival de Berlín, por citar sólo algunos de los ejemplos más significativos.

Estos programas, que han permitido múltiples acuerdos de coproducción internacional, han establecido además, una importante red de trabajo. Una red que se ha transformado en un espacio de circulación en los festivales internacionales para muchas de las películas latinoamericanas, que no habrían podido ser exhibidas fuera de sus fronteras si hubieran tenido que atravesar un circuito exclusivamente comercial. Podríamos retomar, a este respecto, el caso que acabamos de comentar de *Mundo grúa*, que tras su paso por el festival de Cannes, conoció un periplo internacional inimaginable antes.

No obstante, este nuevo entramado que se establece en los albores del nuevo siglo, también pondrá sobre la mesa, algunas espinosas cuestiones concernientes a la cuestión nacional identitaria. Con frecuencia, se da la paradoja de que es más fácil estrenar una película argentina en Francia que en Chile⁴⁴. Estas paradojas,

44 Se podrían citar infinidad de títulos, aunque tomaremos aquí solamente el caso de Albertina Carri, cuyas películas se han estrenado antes en países como Francia o EE.UU. que en otros países de la

que revelan importantes tensiones entre la perspectiva local y la global del cine latinoamericano. Dicho de otro modo, manifiestan la tensión entre lo que el otro (el de afuera) espera de una película latinoamericana, y lo que una película latinoamericana construye como discurso identitario para poder encajar en esta mirada. Este planeamiento, que puede resultar un tanto sibilino hoy, cuando el NCA muestra algunos signos de agotamiento según anuncian algunos agoreros; ha preocupado a otros estudiosos antes que a nosotros. Así David Oubiña planteaba que (OUBIÑA, recogido en PENA, 2009: 21): “Con el tiempo, muchas películas han ido acomodándose a esa imagen exótica de América Latina que los subsidios de las fundaciones europeas, los festivales internacionales y los compromisos de coproducción esperan de ellas. En el último BAFICI, *Histoires extraordinaires* (Mariano Llinás, 2008) fue ampliamente celebrada por los argentinos, pero su fuerte anclaje localista molestó a muchos críticos extranjeros que se vieron obligados a leer los subtítulos que traducen la omnipresente narración en off. Allí mismo, la película *Cómo estar muerto/Como estar muerto* (Manuel Ferrari, 2008) fue acusada de exhibir desvergonzadamente la influencia de la *nouvelle vague*, como si eso indicara falta de autenticidad. Y hace un par de años, Santiago Pala Vecino fue duramente cuestionado en un festival europeo porque su film *Otra vuelta* (2005) “no era suficientemente argentino” (sic). Obviamente lo que molestaba era que el film no incurría en el pintoresquismo y el color local que se esperaba de un film latinoamericano; es decir, lo que resultaba perturbador era que no se acomodaba a cierta imagen de lo latinoamericano que una mirada eurocéntrica primero impone sobre Latinoamérica y luego espera encontrar en su películas”.

Una de las razones principales que nos permiten hablar del NCA como fenómeno es, sin duda, el impacto que tuvo en el circuito internacional de festivales y de crítica especializada. Citas como el Festival Internacional de Rotterdam, Cannes o la Berlinale, serían imprescindibles para emplazar el

región latinoamericana como la propia cineasta nos ha confesado en una entrevista personal.

surgimiento de esta nueva ola en el mundo. Sin olvidar, al mismo tiempo, la importancia de los fondos internacionales de ayudas al cine de países “en vías de desarrollo” -promovidas muchas veces por estos mismos festivales- que sirvieron de soporte económico para la producción de las películas argentinas desde el final de los años 90. Como recuerdan ESEVERRI, ESQUIVEL y BOBILLO (PEÑA, 2003: 37) “Los logos de organizaciones nacionales como el Fondo Nacional de las Artes o la Fundación Antorchas, o internacionales como el Sundance Institute, la señal Canal Plus o, especialmente, el Hubert Bals Fund del Festival de Rotterdam. tuvieron una presencia recurrente en los créditos del nuevo cine argentino. La eficacia coyuntural de este nuevo sistema, sin embargo, lleva aparejado un riesgo estructural. La tendencia del circuito de festivales (y sus zonas de influencia) a renovar periódicamente su oferta en torno a cinematografías desconocidas pone en peligro la continuidad de su apoyo al cine independiente argentino. Otro peligro representan las expectativas del público globalizado de los festivales en torno a “lo que debe ser” una película argentina. La búsqueda de financiación externa también puede operar como un condicionante estético”.

Así las cosas, podemos entender que un fenómeno originado a finales de la década de los noventa, ante el derrumbe del sistema neoliberalista y la eclosión de la globalización, no dejara indemne la cuestión de las representaciones identitarias nacionales. Especialmente, si éstas venían de países emplazados por el primer mundo en la región periférica. Se plantearía pues, una interesante cuestión de la que el cine latinoamericano, presumiblemente, no estaría exento: la de la determinación de una cultura nacional frente a un mundo globalizado. Lo cual explicaría, la falta de interés que se ha ido notando progresivamente en un circuito internacional, a medida que el cine argentino estilizaba su modelo de representación cultural, como indicaban Eseverri, Esquivel y Bobillo.

Esta problemática ha sido señalada, también por TRANCHINI, en términos de *hollywoodización* “Los procesos de hollywoodización y americanización son entendidos por estos directores como parte del proceso de construcción de la

cultura mediática latinoamericana. Los mismos directores producen y filman fuera de los patrones del cine de Hollywood. A la vez que aceptan e incluyen los códigos de las culturas de masas, evidencian una voluntad de ruptura con la dependencia temática y estética a aquellos códigos“ (TRANCHINI, 2007:120). Un proceso que estaría más en la línea de contestar a un cine argentino precedente y absolutamente institucionalizado, que en la de copiar modelos extranjeros. Encontraríamos pues, con el NCA, un nuevo lenguaje cinematográfico para expresar una identidad nacional, tal y como lo explica la crítica “Filmado por argentinos con sus propios códigos, el nuevo cine deja el tono declamativo de otras décadas y habla de los problemas argentinos actuales, habla “en argentino”, abandona la autocensura de las anteriores generaciones de cineastas que filmaban en un argentino artificial, pensando para la distribución en el mercado americano, o que lo hacían en porteño descartando el hablar provinciano incluyéndolo como excepción (...). Se deleita con lo argentino y también se burla, se despreocupa por otros públicos y no busca conmoverlos” (TRANCHINI, 2007: 122).

5.5.4. Ese *zeitgeist* que algunos llaman realismo

Uno de los principales rasgos comunes que se atribuyen al NCA es una marca realista que se había olvidado en el cine nacional institucionalizado, más preocupado por el costumbrismo, la grandilocuencia y un exceso verbal. Rasgos en los que la nueva generación de cineastas no se sentía representada, como ya hemos indicado en diferentes ocasiones. No es nuestra intención aquí la de abrir una discusión sobre los términos del realismo, lo cual nos alejaría de nuestro objeto de investigación, aunque sí consideramos que en esta definición hay un planteamiento interesante para comprobar como el NCA cambia la manera de representar un discurso político sobre los acontecimientos sociales e históricos de su país. Así, preferimos acogernos al término que usa Marcelo Panozzo para describir esta mira subversiva que nosotros anunciábamos ya, en las cuestiones previas a la investigación. Se trata del *zeitgeist*⁴⁵ eterno de la argentinidad, “esa sensación de que todo nos pasa a nosotros, de que todas las desgracias nos persiguen. Esa victimización sempiterna, en fin, condensada en la frase de cabecera del argentino arrinconado: '¡qué país de mierda!'" (PANOZZO recogido en PENA, 2009: 51) que, para nosotros, también está en muchos de los cineastas de la nueva ola, y que tiene que ver con la coyuntura que marca el carácter generacional del movimiento pero que se representa de un modo muy distinto.

Esta tendencia al lamento, subrayada por Panozzo, está, sin duda, relacionada con el acontecimiento político, económico y social que marcará el estallido del NCA: la crisis de 2001. A este respecto recuerda FIELDMAN que tanto la posición política como la proposición estética del NCA, están inevitablemente marcadas por el derrumbe económico del país en el fatídico cambio de siglo. Así, subrayará el crítico: “En otras palabras, la retirada final del Estado de la esfera

45 El término es utilizado por el autor en referencia a los caracteres distintivos de las personas que pueden llegar a extenderse en una o más generaciones posteriores, a pesar de las diferencias de edad y el entorno socio-económico. Caracteres que definirían una visión global que prevalece para un particular período de la progresión socio-cultural. *Zeitgeist* sería aquí, la experiencia de un clima cultural dominante que definiera en el pensamiento hegeliano.

pública con Fernando de la Rúa levantando raudo vuelo en helicóptero parece dejar de constituirse sólo en una fractura, para dar lugar a una ausencia que se cambia en vehículo apto para gestionar el despliegue de una manera de mirar que - por su naturaleza fluctuante, consistente y autorreflexiva- deviene predicado de una comunidad posible. (FIELDMAN recogido en VIRGIL, 2007:97).

Sin embargo Fieldman no será el único, también Eliana Tranchini, subrayará las condiciones sociales y económicas del país, como uno de los factores determinantes para que los nuevos cineastas argentinos cambien su modo de representación “El nuevo cine filma la ciudad globalizada de la década del 90 y las condiciones para la reproducción de una pobreza descarnada: la marginación económica, cultural y simbólica, el desempleo, los constantes despidos, la falta de seguridad, la impotencia del pobre frente al abuso policial, el circular de las drogas y el alcohol, la violencia cotidiana, la falta de perspectivas, y tal vez una de las más graves condiciones, la consideración de la pobreza como anomalía social y su criminalización, equiparación grave porque al identificar criminal con pobre, hace que el círculo de la pobreza se cierre sobre el pobres como una trampa sin salida. En esta dirección los nuevos films victimizan la criminalidad, descriminalizan la pobreza, la representan en su cotidianidad, como un mundo vivido, e impregnan la representación de la ciudad de una desesperación casi arltiana. Ponen en imágenes desde el realismo sucio una vida social urbana ampliada y extendida pero que resiste y compensa la ideología de la globalización, una vida regional distintiva, un espacio de la vida real que se va constituyendo a partir de transgresión menores, personajes marginales aunque no trágicos y detalles insignificantes, y en el que algunas distinciones tradiciones entre lo rural y lo urbano dejan de ser operativas.” (TRANCHINI, 2007: 123-124).

Esta reflexión de la crítica, no sólo es importante en tanto que subraya la influencia del contexto en la producción de un discurso cinematográfico (marcado aquí por una vocación realista, por una dinámica urgente de contar la problemática cotidiana de la nueva generación) sino que rescata una de las principales

dicotomías que se habían desarrollado a lo largo de la historia de la representación argentina: la dicotomía entre la ciudad y el campo, entre lo urbano y lo rural, entre la barbarie y la civilización. Una dicotomía que ya no podría funcionar jamás como lo había estado haciendo hasta ahora.

Este nuevo escenario dialéctico hará que muchos de los críticos hablen de realismo a la hora de definir un elemento estético común a estos cineastas, así como de síntoma de la ruptura que estos marcaban sobre la norma no escrita del *Viejo cine argentino*. Nunca antes habíamos escuchado a los argentinos hablar de esa manera (especialmente a los más jóvenes), nunca habíamos visto Buenos Aires así representado, y tampoco las zonas periféricas de las ciudades o las del país (recordemos, por ejemplo, la mítica Salta de *La ciénaga*).

Esta renovación estética se aprecia muy claramente en la que se considera una de las películas pioneras del NCA, *Pizza, birra, faso* (1998). Sus co realizadores, Caetano y Stagnaro se atrevieron con un retrato de la juventud porteña, que no podía resumirse de manera más elocuente que con las tres palabras que constituyen su título. Palabras que revelan el realismo de una situación política y social, que iba mucho más allá de los límites de la propia ficción cinematográfica. Este realismo, se tomaría como señal indeleble para un buen grupo de películas que se produjeron en estos años, completamente al margen de lo que el sistema institucionalizado del cine argentino entendía como obra (especialmente significativo para ilustrar el diálogo generacional de estos NCA con sus precedentes, resultan las duras palabras con las que Aristaráin criticaría las nuevas ayudas que el INCAA⁴⁶ otorga para los nuevos cineastas). Tal y como señala Noriega (recogido en PENA, 2009: 111): “Las primeras imágenes de *Pizza, birra, faso* causaron una impresión profunda en los espectadores. Se veían imágenes de Buenos Aires de lugares reconocibles, como la plaza de la Constitución o el Obelisco, o de elementos clásicos de la ciudad, como los vendedores ambulantes o los colectivos. [...] Es común que los cines nacionales salgan de sus crisis de

46 Instituto nacional de cine y artes audiovisuales.

representación a través de una vuelta al realismo y el terremoto estético que representó *Pizza* para la Argentina no fue una excepción. Sin embargo, los espectadores no estaban preparados para el lenguaje de sus personajes: era imposible saber si era realista o impostado ya que ningún espectador de cine había escuchado hablar a nadie de esa manera”. Es quizá, desde este punto de vista, en que la manera de representar los sucesos de lo real es diferente de la manera como se había hecho hasta entonces. Asistiríamos así al nacimiento de un cine menos impostado, más lejano de la distancia representativa impuesta por la actuación y por los modos de representación institucionales copiados del modelo hollywoodense. Una suerte de realismo no costumbrista, sino cercano a la visión que los jóvenes cineastas tenían de su propio mundo. Cuando *su* mundo era la ciudad de Buenos Aires, los colectivos, los quioscos, los apartamentos viejos, la calle...

No obstante, en el caso del NCA, por la manera que tienen de construir su propio discurso cinematográfico, sus personajes, su temática o su aproximación a la historia, esta perspectiva individualista, adquiere más relevancia. Tal y como han señalado algunos críticos, una de las características principales del NCA, es que abandona la ambición grandilocuente del cine argentino institucionalizado y apuesta por el retrato de los lugares más comunes, de personajes anónimos o marginales y practica, por fin, la contención verbal (un aspecto, éste último, bastante poco común en el cine patrio hasta el momento). Estos rasgos han permitido que muchos autores, como Javier Porta Fouz (recogido en PENA: 2009) hablen de un *minimalismo* del NCA citando películas como *El custodio* (Rodrigo Moreno, 2007), *El otro* (Ariel Rotter, 2007) o *La libertad*.

5.5.5. Del cine militante a la experiencia individual

Una de las precauciones que debemos tener en cuenta a la hora de hablar del NCA como movimiento, es su propia cohesión. Ya que, uno de los rasgos comunes, y muy significativos, a la hora de hablar de este *grupo* será, precisamente, su rechazo expreso a formar parte de un colectivo. En este sentido, Alejandro Ricagno ha definido muy bien el NCA, como una suma de individualidades. “Frente a la tradición de los años sesenta, los nuevos cineastas no pretenden una acción colectiva y global. No hay un manifiesto común, hay una inquietud ante una situación económica, política y cultural” (RICAGNO, 2000:12). Según este autor, la individualidad es, sin duda, uno de los rasgos que definen el cine de nuestros días. Por esto, es poco frecuente encontrarnos desde los años 90 con cineastas que reconozcan su pertenencia a una colectividad.

Este presunto individualismo subrayado por algunos críticos se manifiesta, también, en la manera en que esta nueva generación dialoga con los cines militantes de los años 60 “Un punto inicial lo había marcado el fin de la dictadura. Sobre este inicio, no obstante, se expandía la larga sombra del cine militante de las décadas anteriores, con sus mandatos explícitos o implícitos. Sus fundamentos doctrinarios, sus manuales de instrucciones, hasta sus prescripciones y tabúes. En esa relación con el poder que suele definir el “desde dónde se habla” (o en este caso, se filma), el documental en la Argentina se midió con el patrón del discurso contra un poder establecido. La propaganda de la dictadura se esparció por muchos ámbitos pero prefirió modalidades distintas a las del documentalismo colaboracionista o de aparato estatal” (EDUARDO A. RUSSO recogido en PENA, 2009:71).

En efecto, empezábamos este epígrafe hablando del posible diálogo que el NCA establece con la generación precedente de los años 60, y argumentando que, aunque este diálogo exista, los nuevos cineastas argentinos se sentían más alejados de la conciencia de grupo que agitó el cine militante de los 60. Ello no significa

que en el NCA no exista una articulación del discurso político -tal y como expondremos, con más detalle, en nuestro análisis del cine de Albertina Carri- sino que ésta se lleva a cabo de una manera diferente. Tampoco sería cierto decir que el cine militante y colectivo desapareció en Argentina tras la generación del 60. Varios estudios recogen la importante labor del cine piquetero y de otros colectivos, que continúan con esa función pedagógica y militante del cine de los 60 gracias, en parte, a la popularización del vídeo en la década de los noventa.

En esta línea, denominada *Cine piquetero* (que recoge movimientos míticos como el cine ojo de Vertov, el grupo Medevkin o, en América Latina, las propias escuelas como la de Santa Fe o la del *Cinema novo* brasileño), estaría representada por grupos como Boedo Films, Alvío, Contraimagen u Ojo Obrero, y se coloca en una posición diametralmente opuesta a la manera como el NCA (desde una perspectiva general y, en el caso del documental, de una forma particular) retoma la articulación de un discurso político. Según A. RUSSO (PENA 2009: 72) a estos grupos “los une la consideración del cine como instrumento en una lucha política movilizadora desde las bases y un discurso orientado a promover la lucha de clases por intervenciones audiovisuales” como este mismo autor señala, algunos de los cineastas del NCA entre los que se encuentra Albertina Carri, marcan una propuesta política divergente de la del cine piquetero “la generación agrupada en torno al emergente nuevo cine argentino comenzó a participar del documental sin pretender una identidad gregaria. Curiosamente, la experimentación formal, los juegos de lenguaje, la exploración de modos enunciativos que planteasen dimensiones de autoría a la par de las evidentes en propuestas ficcionales, aparecieron como elemento distintivo de estas propuestas. Si bien parecen preferirse a las autorías individuales, existe cierto tono, un aire de familia, que atraviesa ficción y documental. Que, es más, suele desafiar la frontera entre las dos dimensiones, instalándose en ella y revelándola más como una productiva franja intermedia” (RUSSO recogido en PENA, 2009: 73).

Este sutil desplazamiento que comienza con los *Nuevos Cines* de los años

sesenta, y que continúa en la figura de algunos cineastas contemporáneos, es principalmente un desplazamiento de perspectiva. Así lo expresa, también, Albertina Carri cuando dice: “El cine que hacía Solanas, Puenzo, nos gustó más uno u otro, claramente tenía otra impronta, pero también se vivía de otra manera o se creía en el gesto social, en las sinfonías, en las masas caminando por las calles que iban a tomar el poder y salvar el mundo. Estamos ahora en una época muchísimo más individualista, minimalista, las cosas se espían por detrás de la ventana, nadie se fía de nada, la gente se queda en sus casas. Eso inevitablemente tiene que modificar la mirada.” (PINTO, 2009)

5.5.6. Crítica, festivales y escuelas: nuevas formas de pensar en cine

Como es natural, el hecho de que podamos hablar de un movimiento cinematográfico o de un fenómeno generacional -tal y como estamos proponiendo nosotros- no se debe solamente a que, de forma espontánea, emergieran varios realizadores en un mismo lugar y en un mismo momento. Se debe también a la creación de una cierta estructura adyacente, que acompañó los primeros pasos del NCA. Si en los últimos años del s.XX no se hubieran creado en Argentina determinadas plataformas de formación, de producción alternativa y de difusión cinematográfica, seguramente hoy no podríamos hablar de un fenómeno, sino de una simple lista de cineastas.

Podemos decir así, que la aparición del BAFICI, la emergencia de una nueva crítica especializada, en revistas como *El amante* o *Haciendo cine*, y la consolidación de escuelas que practican nuevos métodos en la pedagogía del cine (La Universidad del cine, FUC fundada en 1991 por Manuel Antín y la Escuela Nacional Argentina de Experimentación y Realización Cinematográfica, ENERC), así como una nueva forma de abordar la producción cinematográfica constituirían los pilares esenciales sobre los que se asentó el NCA. Estos condicionantes permiten que los cineastas, que en ese momento no querían producir sus películas en el seno de una industria en la que no se sentían cómodos o a la que, sencillamente, no podían acceder por la presión de los lobbies internos, pudieran finalmente inventar nuevas formas de hacer cine con las que antes sólo habían podido soñar.

Otro de los apoyos principales para el desarrollo y la difusión de este cine emergente fue, como ya hemos indicado, el BAFICI, cuya primera edición tuvo lugar en la ciudad de Buenos Aires en 1999. El festival, que surgió como una iniciativa del gobierno de la ciudad, contó en su estreno con algunos de los trabajos más innovadores del cine nacional, otorgando su primer premio en la competición a *Mundo grúa*. Desde entonces, la relación entre el festival y el nuevo

cine argentino quedaría imbricada para siempre. Uno no sería posible sin el otro y podemos decir, sin miedo a equivocarnos, que las políticas de fomento que este festival ha promulgado respecto al cine de su país constituyen un modelo de desarrollo que permite que aún hoy se siga alimentando una actividad cinematográfica al margen de la industria en Argentina. El crítico David Oubiña lo explica sin rodeos cuando dice que “El nuevo cine ha necesitado al BAFICI y el BAFICI ha existido gracias al nuevo cine. Tal vez ningún otro festival se parezca tanto a sus películas como éste” (David Oubiña recogido en PENA, 2009: 20).

Además de las escuelas y el reconocimiento de las películas del NCA por los programadores de festivales (tanto los nacionales representados por el BAFICI como los internacionales, como ya indicamos), el desarrollo de una producción alternativa que operaba en los márgenes de la industria, sería fundamental para la existencia de este fenómeno. Sin lugar a dudas, la aparición de nuevas tecnologías como el vídeo (esto si tenemos en cuenta sólo una primera etapa de este NCA, en la que internet y el HD no habían hecho su aparición) y la utilización de métodos de filmación domésticos como el 16mm, permitieron el desarrollo de nuevas formas de producción, que hicieron que a menudo, la nómina de NCA se confundiera con la del Cine Independiente Argentino. No olvidemos, que uno de los nombres recuperados como antecedente de este NCA (sino como el inicio del mismo, según el autor que consultemos) sería el de Raúl Perrone. Auténtico militante cinematográfico, emplazado en el margen de la industria, y que ha renunciado prácticamente durante toda su carrera a seguir los caminos trazados por la industria, utilizando el vídeo como arma de combate.

Junto con el surgimiento de una nueva generación de cineastas, así como de programadores y críticos, aparece también una nueva generación de productores. Productores que intentan generar una dinámica de trabajo alternativa a la que se venía poniendo en práctica desde la industria argentina del cine, una dinámica a menudo ensayada en la realización de cortometrajes o de largometrajes que basculaban entre la frontera del amateurismo y la profesionalidad, cuando ninguna

de las dos categorías estaba demasiado clara. Una dinámica aprendida también gracias a los métodos pedagógicos de las escuelas de cine, y a la propia inventiva de los protagonistas de este fenómeno, que intercambiaban los rubros en función de la necesidad de cada producción. Y en este sentido sí, se puede afirmar sin miedo, que el NCA tuvo una conciencia de grupo.

Está claro que la coyuntura en la que se inscribe el trabajo de estos nuevos cineastas, es algo inseparable del propio fenómeno. Tal y como lo explica Gonzalo Aguilar “El cine no está hecho sólo de imágenes, sino que forman parte de él organismos institucionales y fundaciones, productores y trabajadores, escuelas de cine y festivales, críticos y espectadores. Ninguno de estos hechos es exterior al film como fenómeno artístico, cultural o industrial. La *producción* de un film, por ejemplo, se introduce en cada uno de los diferentes pasos de la realización de una película (idea original, escritura de guión, rodaje, postproducción, distribución), y entre las virtudes de la nueva generación de cineastas está el haber comprendido que sin una transformación en la industria del cine no hay posibilidad alguna de sostener un proyecto personal”(AGUILAR, 2005: 14).

Es interesante esa tesis cuasi unánime de que fue la crítica emergente de la Argentina, la que permitió que se hablara de un nuevo cine. De nuevo, a falta de manifiesto y objetivos comunes, se necesitaba de un discurso capaz de articular el fenómeno. Ya hemos citado el trabajo de Raúl Perrone como antecedente sintomático de lo que iba a suceder a finales de los años 90, pero *Labios de churrasco* (Raúl Perrone, 1994) no se habría convertido en un hito del cine nacional, si en 1995 no hubiera ocupado la portada de *El amante cine*, contraponiéndose a la película que representaba ese otro cine argentino: *No te mueras sin decirme a dónde vas* (Eliseo Subiela, 1995). Esta mítica portada, que encontraría su corolario en 2008 con otra en la que aparece *Historias breves* bajo la frase “el mejor año del cine argentino” (PENA, 2009), pone de manifiesto que la auténtica artífice del discurso del NCA fue una crítica que estaba tan cansada de sus modelos precedentes, como los propios cineastas. Junto con esa portada

histórica de *El amante cine*, aparece en los kioscos argentinos, una nueva revista que sirve de espacio para la discusión de una nueva forma de pensar el/en cine en Argentina: *Haciendo cine*. Otra revista que, no por casualidad, dedicaba también su portada a *Labios de churrasco*. Tanto una como otra, sancionaban un síntoma de cambio para un nuevo cine argentino (aún por venir) a partir de Perrone, que encarnaba una forma de hacer cine al margen de la industria. Tal y como recogen Eseverri, Luka y Bobillo en la introducción de *Generaciones 60-90* (MARTÍN PEÑA, 2003), tanto desde *El amante*, a través del texto de Alejandro Ricagno, como desde *Haciendo cine*, se defendía un nuevo cine para la Argentina. Un nuevo cine aún en ciernes, que según los autores, pasaba por la discusión sobre los formatos que proponía el cine de Perrone. “Su producción anterior y posterior representa uno de los pocos enlaces entre la generación del formato Súper 8 y los alumnos de las escuelas de cine. Perrone le demostraba a una nueva camada que el cine era más importante que los formatos, y que podía generarse una tradición - acaso una identidad- a partir de la autogestión, aquí y ahora.

Otra de las plataformas que permitió el surgimiento de este NCA de los años noventa –que a la postre fue quien lo inventó- es la de la crítica. “No hubo, digamos, un manifiesto. Fueron los críticos quienes tomaron a los filmes como estandartes del cambio y escribieron los manifiestos del nuevo cine” (OUBIÑA, 2008). Algunos de los motivos principales por los que *El amante* se convirtió en una revista de referencia, acorde a los nuevos tiempos – y lecturas- que el cine argentino estaba marcando, fue su mordacidad y, sobre todo, el hecho de que “por primera vez, la crítica no mostraba condescendencia con la producción local en aras de reconocer el esfuerzo invertido o la necesidad de defender lo nacional” (AGUILAR, 2005:217). También, *Haciendo cine* destaca por su apoyo incondicional a los jóvenes cineastas locales y al desarrollo de un cine independiente, y cercano a la estética que se va configurando gracias a las nuevas tecnologías. En definitiva, una generación de críticos, también renovada, que se compenetra a la perfección con el cambio generacional del cine. “La relación de la

crítica con el nuevo cine argentino cobra aquí un carácter ejemplar: mientras la investigación académica lo ignoró casi por completo, las revistas especializadas tendieron a celebrarlo de una manera bastante acrítica”. (OBIÑA, 2008)

Junto a estas dos revistas estandartes (*El amante* y *Haciendo cine*) también surgieron otras publicaciones que avivaron la discusión sobre lo que estaba sucediendo en el NCA, no sin acrecentar la polémica. *Otrocampo* que conoció una etapa en papel (1993-1999) y una segunda etapa on line (www.otrocampo.com) bajo la dirección de Fernando Martín Peña, Paula Félix Didier y Sergio Wolf, surgió como principal opositor a *El amante*. También en el ámbito de internet encontramos *Film* que a través de dossiers especializados continuaba la veta cinéfila de la Argentina.

Aunque los elementos que acabamos de señalar (la creación de escuelas de cine, la aparición de nuevas revistas especializadas y la génesis del BAFICI) sean los principales, desde nuestro punto de vista, para entender el contexto en el que nació el NCA hay otros autores como Jorge Ruffinelli que añaden condicionantes coyunturales ampliando la mirada hacia las propuestas estéticas de los jóvenes cineastas y no sólo a las condiciones de producción. Estos elementos son: “a) El alejamiento de algunos paradigmas setentistas, b) la recuperación femenina de un espacio por mucho tiempo esquivo. C) el desplazamiento de la mirada hacia los marginales sociales, la droga, la peste del siglo (EL SIDA); d) la irrupción de la comedia como recurso reordenador de las pautas sociales; e) la búsqueda de la identidad en los lazos familiares (y en la ausencia de los mismos); f) la subjetivización y la creatividad del “documental” que volvió por sus fueros, a recuperar la memoria y ajustar cuentas con países que obliteraron la historia. Todas ellas fueron respuestas diversas, contradictorias y complementarias, junto a la perpetua emoción del amor-odio por Hollywood. Y finalmente, la fascinante aventura del cine digital.” (RUFFINELLI, 2009)

En definitiva, podemos decir que el NCA demostró, que otra manera de hacer cine era posible. Y fue posible, en gran medida, gracias a la coyuntura histórica

que vivieron, como afirman ESEVERRI, LUKA y BOBILLO (MARTÍN PEÑA, 2003: 35) “Gracias a la apertura de los contactos internacionales, al desarrollo de las nuevas tecnologías y al crecimiento de diferentes ámbitos para el encuentro y el intercambio entre interesados en la realización, los noventa se convirtieron en la década de una autogestión posible, con llegada. Fue el tiempo de directores que, cansados de esperar condiciones ideales (o ante la triste constatación de que éstas no llegarían jamás), se lanzaron a crear una obra que hizo de la falta de recursos materiales casi un sello estético. Los recursos humanos, por otro lado, no serían el principal escollo. Desde los comienzos de la década comenzó a verse el efecto de la educación privada y pública en la producción cinematográfica, que redundaría no sólo en una mayor versatilidad para el manejo técnico sino, incluso y no menos importante, en la generalización de cierta cultura de trabajo (entre lo artístico, lo industrial y lo artesanal), que sería el 'pilar moral' que avalaría más de una aventura”.

5.5.7. NCA, una mirada subversiva ante el discurso cinematográfico de la identidad nacional

Una vez hemos hecho un repaso a la coyuntura que permitió que emergiera el fenómeno del NCA -tanto desde un punto de vista estrictamente estructural ,como desde un punto de vista generacional- lo que deberíamos preguntarnos es en qué medida, esta nueva generación de cineastas, subvierte el discurso institucionalizado sobre la identidad nacional.

Si en nuestra propuesta de investigación intentábamos delimitar el concepto de identidad nacional sobre la base de un relato mítico, basado en un determinado imaginario tradicional criollo, y en la creación de una memoria histórica colectiva, para después hacer un breve repaso sobre la manera como el cine argentino había construido este mismo relato, sería ahora el momento de abordar un presunto carácter subversivo, que el NCA desarrollaría a este respecto.

Desde este punto de vista, pensamos que la noción de argentinidad, y las particularidades que presenta este concepto frente a un panorama global, podrían ser un campo de trabajo idóneo para poder articular la manera como el cine participa de la formación del relato mítico de la nación, así como de su(s) memoria(s) y de la(s) identidad(es) que este discurso produce. Tanto más, cuando este trabajo se centra sobre un momento especialmente convulso de la historia social, política y cinematográfica de la Argentina como fueron los últimos años del s. XX y los primeros del s. XXI. Fecha clave para entender el declive de las políticas neoliberales del menemismo y la aparición de la primera generación de la democracia postvidela, como actores en el espacio de la cultura argentina. En este punto de inflexión importantísimo para la historia del país, no sólo se agita un debate sobre la historia, las memorias posibles, las imágenes que constituyen una identidad nacional, el orden mundial que ocupaba la nación, o las políticas económicas llevadas a cabo en los últimos años; también, como acabamos de ver, irrumpe, de manera inesperada, un grupo de cineastas capaces de dar una nueva

vuelta de tuerca a la historia del cine en la Argentina.

En este contexto, podríamos decir con NORA (2011), que estamos asistiendo a un desplazamiento teórico desde la historia contemporánea hacia la *histoire du présent* (historia del presente). Un proceso que resulta a todas luces comprensible en muchas de las naciones que han vivido sucesos traumáticos. Produciéndose, bajo la perspectiva del historiador francés, una monumentalización que sirve para legitimar las bases de la patria, o de un concepto institucionalizado de nación. Cuestiones que, en ningún caso, está exentas de polémica.

En el caso de Argentina, en los mismos años en los que nos encontramos con la aparición del NCA, asistimos a diversas políticas de recuperación de una memoria histórica colectiva que había sido atrozmente ignorada durante los años de la dictadura. Así, tanto desde instituciones públicas como civiles, se gestan distintas políticas para la recuperación de una memoria y para la reconstrucción de una identidad, que había sido masacrada por los crímenes del estado de Videla. De una política del silencio -tal y como hemos explicado cuando hablábamos del cine durante los años de la dictadura-, se pasa a una política del olvido -bajo el marco de la Teoría de los dos demonios durante los distintos gobiernos liberales- y, más tarde, a una política de la recuperación de la memoria histórica. Esta última etapa culmina en una puesta en escena monumental que nos será muy útil para entender las relaciones entre estética cinematográfica y retórica de la memoria, y que se verá materializada de forma espectacular, como ya indicamos, en el museo de la memoria ocupando el espacio de la ESMA⁴⁷. A este respecto, podríamos citar, tal y como recoge Nora, el caso de la Maison de l'histoire de France (casa de la historia de Francia) propuesto en 2010 por el gobierno de Sarkozy, y que debería ser construido en 2015, si queremos tomar un ejemplo que se aleje de los ejemplos dictatoriales que citábamos anteriormente, para comprobar que en ningún caso la patrimonialización de la memoria, puede analizarse separadamente del concepto

47 ESMA: Escuela de mecánica de la armada argentina y uno de los centros de detención y tortura más significativos de la dictadura.

de identidad nacional. Como vimos, la teatralización de la memoria (en el sentido de una puesta en escena física, incluso arquitectónica) que se lleva a cabo en la Argentina de los últimos 10 años, es un claro ejemplo de este viraje hacia una historización del presente a la que se refiere NORA (2011), que culmina en políticas de patrimonialización de la memoria, mucho más visibles de lo que puede parecer el apriori teórico, desde el que las estamos formulando.

Será Pierre Nora (2011) quien mejor explique lo que queremos decir con esto de “la mirada subversiva” en el cine contemporáneo argentino, cuando articule la relación entre el presente, la nación y la memoria, tal y como exponíamos en las primeras páginas. El presente, la nación y la memoria se presentarían pues, como tres elementos imprescindibles e intrínsecamente unidos, a la hora de abordar la problemática de la identidad nacional en el NCA. Desde este punto de vista, podríamos decir con SARLO (2006:76), citando a Hayden White, que “La memoria es siempre anacrónica: 'un revelador del presente’” por eso es muy significativo que en el cine argentino contemporáneo se haya producido una corriente en la que la construcción o la deconstrucción de una memoria sobre los desaparecidos. Una corriente que se ha llegado a calificar por muchos autores de “posmemoria”, y que revela muchos más datos sobre la manera como se aborda el presente, que sobre el pasado mismo al que se supone, hace referencia

Como ya hemos indicado, la cuestión de la memoria colectiva enfrentada a la reconstrucción de la(s) memoria(s) individual(es), constituirá uno de los aspectos principales de la operación subversiva llevada a cabo por el NCA. Desde esta operación, los valores de memoria y de comunidad serán puestos en evidencia, tal y como indica Gustavo Aprea al reflexionar sobre el cambio de paradigma epistemológico iniciado en la última década del siglo XX: “En los últimos años, hemos partido desde una memoria que pretendía ser la expresión colectiva de grandes movimientos sociales que se reproducen cíclicamente. Luego, pasamos a una visión que niega la posibilidad de construir una visión generalizable de la historia. Posteriormente, llegamos a una visión de ese pasado como un enigma que

presenta proyecciones sobre una actualidad conflictiva. En todos los casos, el recuerdo de la dictadura militar aparece mediado por un modo de representar el pasado y una manera de entender qué es lo significativo para la construcción de la memoria social”. (APREA recogido en SARTORAL y RIVAL, 2007: 106). Aprea puntualiza, además, que en esta relación entre la memoria y la comunidad se encuentra una de las claves del cine político del mundo contemporáneo, y así lo expresa cuando dice “(...) el cine político opera y contribuye a la construcción de una identidad: permite determinar quiénes son los que conforman el nosotros que comparte una mirada sobre el mundo y quiénes son esos otros de los que es necesario diferenciarse. Determinar quiénes son aquellos que comparten la memoria social con nosotros es un elemento fundamental en toda construcción política. Necesariamente existen diferentes versiones sobre la conformación de esa memoria. Por eso se renueva el cine político. Porque más allá de algunas intenciones que pretenden fijarla, la memoria social se va transformando junto con quienes recuerdan.” (recogido en SARTORAL y RIVAL , 2007:106)

5.5.8. El NCA y su articulación del discurso político: ¿un cine militante?

Si hablamos del NCA como un fenómeno revolucionario dentro de la historia cultural del país, cabría preguntarse entonces, de qué manera estos jóvenes cineastas articulan un discurso político propio, y qué tipo de diálogo mantienen con una tradición del cine militante, abruptamente interrumpida, por la dictadura militar en 1976. Sumidos en un contexto político y social completamente distinto ¿estarán los nuevos cineastas argentinos interesados, como lo estuvieron las generaciones precedentes, en hacer del cine un instrumento político?

A este respecto, podríamos establecer con Diego Trerotola (recogido en PENA, 2009) una línea imaginaria que articula la lectura política del NCA desde *Mundo grúa* hasta *El estudiante* (Santiago Mitre, 2011) -una de las películas argentinas de los últimos años, que ha obtenido un mayor reconocimiento internacional. Una película en la que la reflexión sobre la construcción de un discurso político ocupa el argumento central, dentro del contexto de un fenómeno cinematográfico generacional en el que, como indica el crítico argentino, la construcción de un género documental que teja un discurso explícitamente político profundo es, en realidad, muy escasa.

Es cierto que algunos de los ejemplos que se citan como piedras angulares del denominado documental de segunda generación, han tenido un impacto en la sociedad y la cultura del país tal, que su onda expansiva puede considerarse de una amplitud mucho mayor de la que realmente tuvieron en el seno del NCA. A parte de algunas experiencias totalmente marginales con respecto a la industria (y sobre todo a un circuito internacional de exhibición) como fueron los herederos de ese cine piquetero/militante iniciado a finales de la década de los años sesenta, los ejemplos de documental sobre los desaparecidos en el s. XXI son escasos con respecto a la construcción de una ficción o de un realismo (que subrayamos como uno de los rasgos comunes al NCA), mucho más anclado en los problemas coyunturales de la Argentina del momento.

El estudiante, sin embargo, apunta una posición irónica -e incluso cínica- de la formación militante en la universidad argentina, y particularmente en el centro de estudiantes (centro histórico de formación de la militancia de base y de la oposición a la dictadura militar). Realizando una sibilina crítica al mismo tiempo a la institución académica y al gobierno kirchnerista (popularmente conocido por formarse desde una militancia de base muy fuerte, un fenómeno que quizá no esté tan arraigado en otros países).

No obstante, sí es cierto que las películas centradas en la memoria de la última dictadura militar de la Argentina, presentan unos rasgos comunes que han señalado muchos de estos estudiosos y que responden a una reformulación del discurso político en el cine argentino, y del propio género documental como estrategia discursiva/retórica. Estos rasgos comunes podrían resumirse en lo que se ha llamado “el giro subversivo” (SARLO, 2006) y en lo que aquí denominaremos “políticas de la reconstrucción”,.

Hablando del diálogo que establecen los nuevos cineastas argentinos con los cines precedentes, tanto con un modelo institucional del cine argentino, como con un cine militante, RUSSO señala dos importantes antecedentes: *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) y *Cazadores de Utopías* (Eduardeo Blaustein, 1995) cuando recuerda que “fueron el preludio del rompecabezas que diez años más tarde seguiría armando la siguiente generación, cuando hijos de combatientes y desaparecidos, ahora cineastas, emprendieron la vía documental para indagar con qué puede hacerse una identidad. Enunciación desde la falta que cobraría distintos sentidos en *Papá Iván* (María Inés Roque, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividiera, 2007). Hubo más documentales sobre los hijos de una generación devastada por la represión, pero este tríptico, compuesto por films claramente diversos entre sí, sostiene un punto en común: el de la autonomía de la búsqueda presente, la construcción de un cine personal y un vínculo con la historia privada o colectiva a través de la exploración cinematográfica de lo real”(RUSSO recogido en PENA, 2009). Estas 3 películas

constituyen un tríptico, no sólo porque las tres hayan sido realizadas por miembros de una misma generación, sino porque establecen un diálogo con la generación de unos padres militantes, porque se enuncian a sí mismos como hijos, herederos de una situación histórica particular, y como responsables de la reconstrucción de una memoria útil para ellos mismos. En definitiva, de una identidad construida respecto de la de sus progenitores.

5.5.9. NCA por una memoria otra: de la memoria lacunaria a la patrimonialización

Como acabamos de ver, desde el final del régimen militar, el cine argentino haría pocas incursiones en las que se trabajara sobre una reconstrucción de la memoria de la dictadura, cayendo así, en las denominadas políticas de la reconciliación amparadas por la Teoría de los dos demonios. Será la generación de los *hijos* de la dictadura, la que reclame una rememoración de la historia oficial de lo sucedido, en el cine argentino. Aunque esta operación se haya realizado desde posturas políticas muy diversas (y en algunos casos antagónicas), existe en esta generación un denominador común que consiste en la reconstrucción de una memoria vicaria, que va desde el estado lacunario en el que la dictadura dejó a los desaparecidos, hasta las políticas de monumentalización de la memoria que se aplican en la actualidad.

El paso de la dictadura a la democracia dejó, como indica Gustavo Noriega en “estética de la desaparición” (PENA, 2009: 83), un vacío imaginario de las atrocidades cometidas por el terrorismo de estado. En parte por las políticas del olvido promulgadas por la Teoría de los dos demonios y la investigación realizada por la CONADEP, y por esa especie de resultado final que significó la publicación del libro *Nunca más*. El cine ocupará un lugar estratégico en la escritura de una parte de la historia de la que no hay imágenes sino vacíos, interrogantes y símbolos resignificados (como enumera el mismo autor: los pañuelos de las madres de la plaza de mayo, los carteles con las fotos de los desaparecidos, las siluetas de la misma plaza, el célebre evento conocido popularmente bajo el nombre de “el siluetazo”, la localización de los restos centros de detención etc; aunque también podríamos ya añadir, a esta lista, las políticas de patrimonialización de la memoria, promovidas por la administración Kirchner, entre las que destaca el significativo Museo de la memoria). Este vacío constituirá un reto y una responsabilidad para los nuevos cineastas argentinos, más que para

los cineastas y los supervivientes de la dictadura, tal y como afirma Noriega “poner todo ese caudal de historias en imágenes era una tarea destinada al cine. A diferencia de otros regímenes represivos, los militares argentinos dejaron muy poco margen para pensar una estética asociada a su accionar” (NORIEGA recogido en PENA, 2009:80).

Desde esta perspectiva, podemos decir que la mirada de los nuevos cineastas argentinos, realiza una operación de reconstrucción más que de reproducción de los hechos acaecidos, tal y como se podría esperar para un discurso histórico. Quizá, porque como continúa explicando el crítico “La actividad de los militares, la masacre, casi no tiene imaginaria ni puede tenerla. Se trata de una figura nueva, fantasmagórica, tan brutal por su ferocidad como por el hecho de estar pensada para no dejar rastros. El cine argentino pasó por varias etapas de las cuales buscó encontrar imágenes que refirieran a la tragedia para finalmente descubrir que la mejor forma de representar el vacío implicaba el abandono de esa búsqueda” (PENA, 2009: 82).

Así las cosas, podemos afirmar que en el paso del s. XX al s.XXI, se produce un giro muy importante en la manera de articular la identidad nacional y la memoria de la Argentina. Se pasa de una teatralización de la memoria (basada como acabamos de ver, en la re-construcción de la memoria colectiva nacional, la recuperación de los vacíos de la historia, la memoria histórica, la rememoración de la barbarie o las políticas del olvido. Operaciones, todas ellas, particulares y llenas de matices, pero que podrían englobarse bajo ese espectro de operaciones discursivas que definimos como “patrimonialización de la memoria”).

Desde esta óptica, podríamos acudir, de nuevo, al término “postmemoria”, no sólo alude a aquello que sucede a la memoria, sino que implica un diálogo que la generación de *los hijos*, establece con sus *padres*. En esta dinámica dialógica, no se practica sólo una deconstrucción de determinados prerrequisitos sociales, históricos y políticos sobre los que se asentó un determinado concepto de nación, sino que se produce un desplazamiento hacia determinadas modalidades de

discurso.

Está claro que muchas son las formas que adoptan los discursos de la llamada posmemoria (aunque sólo sea porque el amalgamante que los une es tan débil, como el que define una generación temporal) y no podemos generalizar, pero sí podríamos considerar como sintomáticos, determinados aspectos formales que adoptan muchos de los discursos que se incluyen en esta nómina. En otras palabras, este desplazamiento que nosotros consideraremos como acto deconstructivo del concepto de memoria nacional, se desmarca de la patrimonialización de la memoria pública (tal y como recoge SARLO (2007:126) parafraseando, a su vez a Hirsch, la posmemoria no es “esa forma de la historia transformada en relato o en monumento, que no designamos simplemente con la palabra historia porque queremos subrayar su dimensión afectiva y moral, en suma: identitaria.” En efecto, esta posmemoria se desmarca de lo que aquí hemos denominado teatralización de la memoria. Y no solamente encuentra sus ejemplos en las políticas públicas llevadas a cabo por el gobierno Kirchner o las asociaciones cívicas que han luchado por ello (Las abuelas de la plaza de Mayo, asociación H.I.J.O.S.), sino que tienen un correlato también en el cine.

Este giro subjetivo, esta revisión que llevarán a cabo algunos miembros de la generación de *los hijos*, entre los cuales se encuentra Albertina Carri, no sólo desarticula el discurso de la memoria sobre los desaparecidos, sino que desarticula también, el proceso de patrimonialización nacional de esta memoria. Podríamos decir así con SARLO (2006:126) que “(...) no se trata de recordar como la actividad que prolonga a la Nación o a una cultura específica del pasado en el presente a través de sus textos, sus mitos, sus héroes fundadores y sus monumentos; tampoco es el recuerdo conmemorativo y cívico de los “lugares de memoria”. Se trata de una dimensión más específica en términos de tiempo, más íntima y subjetiva en términos de textura. Como posmemoria se designará a la memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos”.

SARLO (2006) señala una diferencia entre la investigación de los representantes de la segunda generación, y la de un historiador en base a una subjetividad del segundo con respecto al primero. Lo que Sarlo señala muy bien es la inflación teórica de la postmemoria y de la subjetividad, cuando ello no señala aparentemente nada más que una franja generacional (sobre todo cuando lo extraemos de la experiencia concreta del Holocausto que es su campo de trabajo “específico”). Así las cosas, podríamos preguntarnos ¿Por qué surge este giro en las políticas de la memoria argentina justo en los últimos años del menemismo? ¿Hay algún discurso exento de subjetividad en un sentido esencial o es más bien la manera como se plantea el pacto entre el lector y el propio discurso lo que cambia? ¿Deberíamos hablar en términos de verdad absoluta o en términos de estrategia discursiva? A este respecto dice SARLO (2006: 130-131): “El historiador recorre los diarios, tanto como el hijo de un secuestrado por la dictadura mira las fotografías. Lo que los distingue no es el carácter “post” de la actividad que realizan, sino la aplicación subjetiva en los hechos presentados”. Esta memoria de los hijos, continúa: “No es, en principio necesariamente ni más ni menos fragmentaria, ni más ni menos vicaria, ni más ni menos mediada que la reconstrucción realizada por un tercero; pero se diferencia de ella porque está atravesada por el interés subjetivo vivido en términos personales.”

En nuestra opinión, al menos en el caso de Albertina Carri, lo que marca este desplazamiento que Sarlo califica como subjetivo es, más allá de una categoría fenomenológica difícil de defender aquí, un desplazamiento del acto conmemorativo. En efecto, si hay un denominador común a la rememoración, a la recuperación y patrimonialización de la memoria histórica éste es el valor comunitario. Así, si tomamos el sentido griego del *pathos*, tanto el acto de rememoración como la historia, necesitan de una comunidad que las sancione (una comunidad que pueda con-moverse, con-memorar, con-vencerse, con-solarse ante un relato histórico de la nación). En todas estas operaciones existe la necesidad de que una comunidad legitime aquello que se está construyendo como objeto

memorial. De la misma manera funciona el concepto de identidad nacional, intrínsecamente ligado al de memoria colectiva, tal y como lo vimos con ANDERSON (1993). En efecto, si la nación no es más que el pacto que establece una comunidad imaginada, entonces la memoria lo será también.

En lo que respecta a nuestro trabajo, el cine de *los hijos* [aquí representado en nuestra utilización del término como el NCA y delimitado en el ejemplo paradigmático de Albertina Carri] opera este desplazamiento más allá de la subjetividad, hacia una negación del valor comunitario. ¿A qué comunidad se dirige Albertina Carri cuando construye el desdoblamiento de su propio personaje en *Los rubios*? ¿A una comunidad imaginada? ¿A una comunidad aún emergente (la de los *hijos*)? ¿O es su gesto un rechazo de la necesidad comunitaria?

En el caso de *los hijos*, esta memoria de segunda generación se enfrenta al reto importante de la reconstrucción de un gran vacío que, en muchas ocasiones, llega a convertirse en un reproche hacia la generación precedente. Circunstancia que acompaña y determina el desplazamiento de este giro subjetivo tal y como explica SARLO (2006: 153) “A veces, en el lugar vacío de los desaparecidos, no hay ni habrá nada, excepto el recuerdo de un sujeto que *no* recuerda”. Sobre esta ausencia de imágenes de la memoria resulta muy interesante el estudio de Moriconi en el que describe las prácticas del cine de los hijos como una política de la invisibilidad estratégica, en su comentario sobre los casos de representación de los desaparecidos expuestos por GRÜNER (2001) “Las fotos de desaparecidos publicadas a diario en un periódico y al *siluetazo*. Ambas imágenes responden a una misma estrategia de representación que consiste en la sustitución de un cuerpo por su imagen y que Gruner denomina precisamente política de *restitución sustitutiva*. Esta estrategia encuentra un revés en la política de *invisibilidad estratégica*, con la que se contrapone en esto: mientras en la segunda la imagen se suprime para hacer vivir al cuerpo, en la política de restitución sustitutiva la imagen que reemplaza al cuerpo está aceptando, aunque implícitamente, la muerte.” (MORICONI recogido en MOORE y WOLKWIZ, 2005: 128)

Más allá de que la polémica generacional permita establecer una dicotomía del reproche o de la comprensión que Sarlo estable con perspicacia en su trabajo, no podemos estar de acuerdo con su crítica hacia la postura de Carri. Sarlo, plantearía la cuestión bajo la forma de una pregunta capciosa: “¿Por dónde pasa el mainstream de los hijos de desaparecidos: por Carri o por los chicos más modestos de la película de Guarini y la recopilación de Gelman y La Madrid⁴⁸, que no tienen inconvenientes en identificarse con un grupo verdaderamente existente, establecer lazos nacionales e internacionales, y comportarse, para decirlo así, como personas cuyo sufrimiento les ha permitido creer que han logrado entender a sus padres y las ideas que movieron su militancia? El origen social de los desaparecidos puede ser parte de una clave de estas diferencias”(SARLO, 2006: 155). Una diferencia - la de la clase dentro de la militancia subversiva- que estaría en el centro de la polémica entre *Los rubios* y *M*, cuyo director, Nicolás Prividera, acusaba a Carri de ser hija de unos militantes intelectuales. Lo cual no era, según Prividera, comparable a la de su madre, Marta Sierra, que pertenecía a los *perejiles* (término con que se denominaba a los militantes de base).

Ante estos reproches frente a la construcción de memorias alternativas de la dictadura en el cine argentino, nosotros planteamos otras preguntas ¿Qué es eso de la memoria colectiva? ¿Cómo se construye, en el contexto específico de la Argentina del s.XXI? Un problema claro que indica este “giro subjetivo” delimitado por Sarlo, sería: la re-presentación en su doble sentido. Volver a hacer presente algo que no está (problema, además, particularmente ligado a la cuestión cinematográfica), y también, representar como acción de ponerse en el lugar del otro. Esta doble dimensión de la representación de acontecimientos no vividos por una generación, adopta una nueva postura en los discursos producidos por los hijos de los desaparecidos durante la dictadura de Videla. Entre los que empezamos a encontrar una desazón manifiesta, al no sentirse representados por

48 La autora se refiere aquí a la obra *Ni el flaco perdón de Dios/Hijos de desaparecidos* de Juan Gelman y Lara Lamadrid (1997)

una colectividad concreta.

Otra cuestión que se desprende de la producción de memorias de segunda generación es la imposibilidad de representar algo que no vivieron. Y en este punto, no es distinta esta operación de la del historiador o periodista. Sin embargo sí se encuentran diferencias en la manera como el cine contemporáneo argentino ha construido su discurso sobre la memoria nacional, diferente al de aquellos cineastas que vivieron la dictadura en primera persona y diferente, también, al discurso oficial de la historia que se quiso construir durante los primeros años de la democracia. Desde un punto de vista de la representación política pero también estética. ¿Qué diferencia encontramos entre relatos que se basan en las pruebas documentales de un suceso como *M* o *Juan como si nada hubiera sucedido* y otros que niegan la necesidad de estas pruebas para realizar un trabajo de rememoración como *Los rubios*? Representar el vacío, la nada, lo indecible ¿Somos capaces de representar aquello que nunca vimos o aquello que si quiera contaron? ¿Estarían estos *hijos* ante el reto de representar el vacío, de representar lo indecible?

Aunque las respuestas a estas interrogantes resulten demasiado controvertidas desde un punto de vista fenomenológico, como vimos en el epígrafe dedicado a la cuestión de la memoria y de la construcción de un discurso histórico en Argentina, podemos decir que la respuesta que el cineasta intente dar (ya sea en una dirección o en la contraria) marcarán las posiciones políticas, que dan lugar al debate sobre ese supuesto giro subjetivo en la memoria cinematográfica argentina de segunda generación. A este respecto es muy interesante ver como el trabajo de documentación de Albertina Carri en su libro *Los rubios, cartografía de una película* (2007) queda fuera de la película por decisión expresa de la realizadora, cuyo objetivo es el de construir un relato sobre la ausencia y no una investigación científica sobre la desaparición de sus padres. Podría decirse que, de manera general, nos encontraríamos ante un giro subjetivo que franquea las fronteras entre el documental, el ensayo y la ficción y que como tendencia, BRUZZI delimitará mucho mejor que nosotros:

“What has occurred within the last decade (and performative documentaries are at the forefront of this) is a shift towards more self-consciously 'arty' and expressive modes of documentary filmmaking. Reflexive documentaries, as they challenge the notion of film's 'transparency' and highlight the performative quality of documentary, will emphasise issues of authorship and construction. (...) The question of authorship has traditionally proved a thorny problem for the documentary, as the recognised intervention of an auteur disrupts the non-fiction film's supposed allegiance to transparency and truthfulness.” (BRUZZI, 2006:197).

SEGUNDA PARTE

Análisis fílmico: la mirada subersiva de Albertina Carri

1. Albertina Carri y el NCA, un diálogo a modo de introducción

Como acabamos de ver, la controversia respecto a la naturaleza del NCA como movimiento ha sido una constante en el debate crítico argentino desde los inicios. Efectivamente, resulta muy complicado enmarcar a los jóvenes cineastas de finales de los años 90 dentro de una nómina homogénea que no cuenta con una fecha precisa de fundación, ni con un manifiesto conjunto. Si quiera con una clara idea de pertenencia a un colectivo.

No obstante, el hecho de que sea difícil realizar una taxonomía de los cineastas argentinos, no significa que podamos ignorar el fenómeno generacional que supuso el NCA como productor de una mirada subversiva respecto a determinados discursos institucionalizados. Discursos que marcarían a fuego los primeros años de la democracia y que mantendrían su valor incontestable hasta el quiebre del modelo neoliberalista, cuya puesta en escena definitiva sería la huida del presidente de la Rúa en 2001. Entre estos discursos institucionalizados que los jóvenes cineastas pondrán en cuestión, destaca sobre todas las cosas, el concepto de identidad nacional unitaria que había circulado durante los años del régimen. Un concepto amparado en el relato oficial de la Historia y del propio modelo cinematográfico institucional, cuyos temas, estéticas y estructuras de producción serán subvertidas por los jóvenes cineastas. Debido precisamente, al carácter heterogéneo y desmembrado de este grupo, no podemos hablar de una revisión unitaria de estos conceptos, pero sí de determinados elementos comunes en algunas de las películas, que se incluyen en este marco y que justificarían el término de fenómeno generacional.

Algunos de estos elementos recurrentes en las películas de los jóvenes cineastas serían la representación del espacio rural argentino alejado de la imagen mítica de La pampa, que encontraríamos en el cine popular, la representación de zonas marginales de la capital federal, el retrato de perfiles anti heroicos encarnados por jóvenes, el desplazamiento de interés hacia los personajes

anónimos en detrimento del retrato de los grandes hombres, o el desarrollo de un cierto realismo alejado de una impostura dramática que había sido común en el cine clásico argentino.

En definitiva, podríamos decir que el NCA supondría una renovación dentro del cine nacional desde un punto de vista estético, pero también político. Renovación que se apoya, principalmente, en un aspecto que adquiere una dimensión muy significativa para esta nueva generación: la revisión de la memoria individual y de la memoria colectiva respecto a la crónica que hizo la generación precedente sobre el Proceso de reorganización nacional. Tal y como precisa VIRGIL (2007:127)”(...) la memoria de la dictadura como identidad común argentina se configuró como una de las esferas públicas oposicionales que todavía desafía las políticas de amnesia, silencio y olvido, obediencia debida y reconciliación sin justicia implementadas por los regímenes posdictadura. Tal deconstrucción nacional comunitaria no cedió, o cedió sólo en parte, y pudo preservar una autonomía pública considerable frente a la masificación de la memoria impulsada por la globalización y los medios de comunicación masivos, masificación que según Andreas Hyssen operó activamente en estos años, construyendo desde la pos ideología el olvido de las memorias locales y nacionales vividas.”

Así las cosas, la cineasta que mejor encarna esta subversión que supone el NCA frente a un discurso institucionalizado de la memoria y de la identidad nacional argentina será, bajo nuestro punto de vista, Albertina Carri. Ésta no sólo es considerada como una de las cineastas más controvertidas de su generación sino que también ha sido considerada como una de las realizadoras más relevantes dentro de un debate contemporáneo sobre la cuestión de la historia y de la memoria en el cine gracias a la que quizá sea una de las películas más importantes del cine argentino de los últimos tiempos: *Los rubios*. Albertina Carri se convertiría a partir de la realización de su segundo largometraje, en una de las mejores representantes de esta generación *de hijos*, educados durante los primeros

gobiernos democráticos, que reclamarán una voz y una visión propias frente a todos aquellos discursos heredados. Podemos decir entonces, que el cine de Albertina Carri no sólo entonará la sintonía de un discurso generacional que reivindica su propia manera de ver, y de contar el país que les ha tocado vivir, sino que se convertirá casi en un estandarte del mismo, principalmente en las cuestiones relativas a la construcción de una memoria y de un imaginario nacional comunes.

No obstante, y pese a que el cine de Carri se incluye dentro del marco del NCA -por una obvia cuestión ideológica, pero también por una cuestión coyuntural en la manera como se aborda la producción de sus películas- la propia cineasta pone en duda la categoría colectiva de este grupo “Hay datos reales, hechos concretos, como que somos todos más o menos de una misma generación, aunque es bastante amplio el espectro, también es real que la mayoría de estas películas, al menos las primeras, se hicieron con un concepto de dirección totalmente diferente al anterior, porque se hacían sin plata, con una cámara, con cuatro amigos, cosas que antes eran impensables en el cine argentino. Entonces en ese sentido sí es real que convivimos, pero yo no lo llamaría movimiento, porque movimiento tendría que ser un movimiento estético que realmente no lo es, hay muchísimas películas todas muy diferentes unas de otras. (...) Lo que sí encuentro bastante en común de esta generación es esto que te digo de una mirada más sobre lo que son lo que podríamos llamar historias mínimas, centrarse en personajes o en historias más pequeñas, pasan menos cosas” (MIRANDA, 2006:15). En efecto, si hay un elemento indiscutible en cuanto a la existencia de un NCA éste sería la puesta en marcha de un modelo de producción independiente de la manera como funcionaba la industria nacional hasta el momento, y en una mirada otra hacia la realidad que les había tocado vivir. Una mirada dirigida sobre los personajes, los espacios y las historias marginales, completamente distinta a la que había ofrecido el cine argentino en las generaciones precedentes.

1.1. Carri, un ejemplo de diversidad cinematográfica

La filmografía de Albertina Carri como realizadora ha transitado un camino poco común. Al contrario de lo que suele ser habitual en la carrera de un director, Carri se inicia en el largometraje con *No quiero volver a casa* en 2000. Tras esta primera incursión, que obtuvo cierto reconocimiento crítico, la realizadora continua su andadura con algunos cortometrajes: *Aurora* (2001), *Barbie también puede estar triste* (2001), el episodio de *Los alternativos* (2001) en la película colectiva *Historias de Argentina en vivo*, *De vuelta* (2004) y *Fama* (2003). En estos primeros años de hiperactividad cinematográfica, Carri, trabaja en diferentes formatos, que van desde la ficción con la que se inicia en *No quiero volver a casa*, hasta la animación en stop motion en *Barbie también puede estar triste*, pasando por la fotonovela en *Aurora* o por esa suerte de documental que es *Los rubios*. Después vendrían los largometrajes *Géminis* (2005), *La rabia* (2008), el episodio de televisión *Urgente* (2007), *Fronteras: Tracción a sangre* (2007) y de nuevo una vuelta al cortometraje con *Restos* (2010), realizado para la iniciativa de *25 miradas 200 minutos* en uno de los proyectos conmemorativos del bicentenario de la Revolución, hasta la realización de su último trabajo, *Pets* (2012), también de corto metraje.

Debido a la heterogeneidad de la obra de Carri, el corpus de nuestro análisis no estará compuesto por la filmografía completa de la cineasta sino por 4 de las películas que, a nuestro modo de entender, exponen la subversión del discurso sobre la identidad nacional argentina de una manera más explícita. Éstas son: *Los rubios*, *La rabia*, *Urgente* y *Restos*. Sin embargo, antes de pasar al análisis profundo de nuestro corpus, comentaremos algunos de los aspectos que Carri comparte con otros cineastas del NCA, desde un punto de vista tanto estético como político, haciendo referencia de manera general a toda su filmografía.

1.2. Algunos aspectos comunes entre Albertina Carri y los nuevos cineastas argentinos

Los jóvenes cineastas argentinos deciden, a finales de la década de los noventa, realizar sus películas de una manera absolutamente independiente, sin contar con apenas subvenciones públicas, sin importarles si rodaban en color o en blanco y negro o si el formato de rodaje no era 35 mm. De esta manera, muchos de los cineastas formados en las recién creadas escuelas de cine entre las que destacaría la FUC (en la que se formó Albertina Carri) se lanzan a la creación de equipos de trabajo en los que un mismo cineasta podía pasar por distintos puestos en un rodaje. Esta versatilidad sería el fruto principal de la urgencia de hacer cine con que se vivía el momento, pero también tendría unas determinadas consecuencias estéticas palpables en algunas de las películas que marcan el inicio de este cine. En el caso de Carri -tal y como explicaremos con más detalle cuando nos adentremos en el análisis de sus películas- la experiencia que le otorgaría el paso por distintos rubros de la actividad cinematográfica como el de cámara, ayudante de realización o guionista, se percibe en sus trabajos como directora, particularmente en *Los rubios* donde la presencia del equipo de filmación se hace evidente, pero también en el conjunto de su filmografía, compuesta por una amplia variedad de técnicas y formatos y apostando claramente por una transgresión de los géneros cinematográficos.

El carácter independiente de las producciones del NCA, permitió que los jóvenes realizadores abordaran el modelo de representación de una manera completamente diferente a como lo había hecho el cine nacional hasta el momento.

La nueva generación de cineastas se alejaría de algunos de los rasgos que habían marcado los cines populares de épocas precedentes, como una dramaturgia grandilocuente, un género cómico grueso, el exceso verbal o una impostura en la interpretación de sus actores. El hecho de poder realizar sus películas sin tener que

pasar por el filtro de la industria, o de una institución pública encargada de subvencionar la producción permitió que en Argentina se hicieran películas como *Mundo Grúa* o como el primer largometraje de Albertina Carri, *No quiero volver a casa* (2000), tan sólo un año después y cuyo diseño de producción, sin duda, se inspiró de aquélla. No por casualidad, Pablo Trapero se convertiría en el productor de Albertina Carri a través de su sociedad, Matanza. Lo cual demuestra que pese a las diferencias estéticas y/o políticas entre los nuevos cineastas existía una verdadera conciencia de que había que cambiar la estructura de producción, exhibición y consumo del cine nacional.

Además de esta forma independiente de comprender la producción cinematográfica en los orígenes del NCA (que, no obstante, iría modificándose con los años hacia un mayor grado de profesionalización) hay determinados rasgos estéticos comunes que encontramos en muchas de las películas de esta generación y que ocupan un lugar destacado en el cine de Albertina Carri.

1.2.1. Una generación de antihéroes



No quiero volver a casa (Albertina Carri, 2000)

Con respecto a los personajes del NCA se ha dicho –y con razón- que hay una intención explícita de los jóvenes cineastas por retratar la marginalidad y que, algunas veces, esta intención ha caído en el estereotipo. Estos personajes tópicos han sido definidos por Ana Amado como “los jóvenes desencantados de clase media, la juventud, como segmento marginalizado por los rigores de la sociedad de mercado y consumo y la ciudad como marco de sus trayectos sin rumbo” (AMADO, 2003:12). Es cierto que en el cine argentino de los últimos tiempos encontramos este desencanto o desubicación de las clases medias, así como un importante referente en la ciudad de Buenos Aires (Podríamos citar algunos títulos paradigmáticos a este respecto como, *Solo por hoy* (Ariel Rotter, 2001), *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002), *Nadar solo* (Ezequiel Acuña, 2003) o *La sangre brota* (Pablo Fendrik, 2008)).

En nuestra opinión, si tomamos como ejemplo el protagonista de la ópera prima de Carri, *No quiero volver a casa*, encontraremos a ese antihéroe que se convirtió en una suerte de modelo para muchos de los cineastas que iniciaban su carrera en el marco del NCA. No se trataba tanto de hacer un retrato de la marginalidad como de mostrar que los jóvenes, sobre todo aquellos que se encuentran en el límite con la edad adulta, estaban abocados en ese contexto histórico y social al más crudo de los márgenes. Más allá de esta primera película, podríamos decir, desde una perspectiva general que todos los jóvenes en el cine Carri se presentan como personajes desplazados, como seres que no parecen encajar en ninguna estructura social.

En este sentido, podríamos decir que *No quiero volver a casa*, es la película de Carri que corresponde, de una manera más clara, a las marcas estéticas que definirían las primeras películas del NCA, asociadas en buena medida a una estructura de producción independiente. Nos encontramos así ante una película rodada en blanco y negro, con una estructura narrativa fragmentada, cuyas acciones se desarrollan en un Buenos Aires marginal y, sobre todo, por su vocación de representar la realidad de una generación y de un país.

Serán precisamente, estas cuestiones comunes que comparten los personajes de esta ópera prima (Ana y Rubén) los que den una perspectiva distinta al estereotipo de la marginalidad social. En efecto, ni Ana ni Rubén saben dónde quieren (o dónde pueden) ir pero saben que “no quieren volver a casa”, porque el espacio del hogar no supone un refugio para ellos. Podemos resumir así que estos personajes se alejan del tópico de la marginalidad, pero acusan el movimiento errante designado de manera general por los personajes protagonistas de las primeras películas del NCA y que entroncaría, según uno de los principales críticos de esta generación, con la herencia de cierto cine posmoderno: “Los personajes globales que han tenido mayor continuidad en las películas locales han sido esos personajes fuera de lo social, apáticos y algo zombies que ya se anunciaban en algunas películas de los ochenta: Travis en *Paris, Texas* (Win

Wenders, 1984)...” (AGUILAR, 2006: 209).

El resto de personajes que habitan las películas de Carri, tampoco corresponderán con el modelo de héroe, sin embargo su estilización se irá desarrollando, y estos antihéroes se convertirán en seres marginales de otros espacios. Carri abandonará la capital federal -escenario primordial de muchas de las primeras películas de este nuevo cine- para contar otro tipo de espacios (no menos marginales) como el campo, como la memoria individual frente a la colectiva, o como la condición sexual subalterna. Podemos resumir entonces, que los personajes del cine de Carri se alinean junto a esta tendencia general del NCA que fija su mirada sobre las figuras anti heroicas. O sobre héroes que no corresponden a los modelos que el discurso institucional de la memoria argentina había consagrado como tales.

1.2.2. Un cine en las afueras

En este mismo sentido, podríamos subrayar otro de los elementos comunes entre las películas de esta generación y las que nos ocupan ahora: el desplazamiento de los escenarios hacia las zonas marginales de la ciudad que marcarían un abismo respecto a los escenarios que el espectador de cine argentino estaba acostumbrado a ver hasta el momento. Gracias a algunas de las películas de esta joven generación, y a que, por cuestiones de producción, muchas veces estaban obligados a situar sus rodajes en la capital federal, el público argentino descubrió un Buenos Aires desconocido en el cine. Un Buenos Aires absolutamente urbano, hecho de kioscos, de canteras, de calles vacías en la noche. Esta manera de representar los espacios marginales y menos representativos de la ciudad, desde un punto de vista patrimonial, tienen mucho que ver con esa intención de reflejar la realidad de una generación consciente de que su posición en el mundo es muy distinta de la que ocuparon sus padres.

Quizá sea en el primer largometraje de Carri, donde la presencia de un Buenos Aires marginal sea más clara que en el resto de su filmografía, y emparente a nivel estético con esas primeras películas que hicieron arrancar el NCA (recordemos *Pizza, birra, faso, Mundo grúa, Tan de repente, Sólo por hoy*, por citar algunas de las películas pioneras en el descubrimiento de un Buenos Aires desconocido). Sin embargo, los espacios que servirán de escenario para las otras películas de Carri, no serán menos marginales. En sus siguientes películas descubriremos un retrato violento de la Argentina rural que supone, precisamente, una de las principales revoluciones estéticas respecto a la representación tradicional del paisaje en el cine argentino. En ambos casos -ya sea en la manera como la cineasta representa la ciudad, el campo o los espacios interiores, lo más importante será que Carri huye siempre de cualquier mediatización representativa.

1.3. Algunos aspectos destacados de la filmografía de Albertina Carri

1.3.1. La familia como estructura disfuncional

Uno de los temas importantes en la filmografía de Albertina Carri, será el de la familia, que aparece cuestionada, de una manera u otra, en todas sus películas. La familia se suele presentar bien como una estructura impuesta por la sociedad, a cuyos dictados es difícil escapar. Bien como una estructura ausente y que determina la desorientación de los personajes.

Esta visión de la familia como estructura disfuncional por definición, implica el cuestionamiento de una institución que se quiere universal. En el cine de Carri, este cuestionamiento se plantea principalmente de dos maneras: la primera consiste en la presentación de modelos que no corresponden a los que se supone que la familia normativa debe presentar (esto es, desde la perspectiva de la tradición occidental, una pareja heterosexual, monógama y con hijos) que podemos encontrar en películas como *Barbie también puede estar triste* o *Urgente*. Y la segunda, consiste en mostrar a familias que cumplen los modelos canónicos que manda la institución pero que, por un motivo u otro, no son capaces de sostener la férrea estructura que representan. Películas como *No quiero volver a casa*, *Géminis* e incluso *La rabia*, son ejemplos de ello.

Ya desde sus primeros trabajos podemos observar como el cine de Carri propone la categoría disfuncional como una característica inherente a la propia idea de familia. *No quiero volver a casa*, arranca con un asesinato en un lúgubre garaje, la muerte de alguien que desconocemos, en un lugar que desconocemos. A partir de ahí, un *collage* hecho de fragmentos en los que vemos a distintos personajes en sus vidas cotidianas, irá desvelando quién es quién. La película sirve como muestrario de dos tipos de familias que el Buenos Aires postmenemista conoce muy bien, la familia burguesa-empresaria cuyos valores morales y económicos empiezan a desmoronarse, y la familia de clase trabajadora sin

posibilidades ni esperanzas de salir adelante. Ricardo, empresario venido a menos, con serios problemas financieros, funciona como elemento metonímico de la familia burguesa y Rubén, joven sin habilidades ni aspiraciones es el personaje antagónico y representa a esa clase trabajadora porteña tan dañada por la crisis económica de los años 90. La estructura familiar en la ópera prima de Carri se presenta como una estructura desmembrada a la que los personajes están inevitablemente atados pero que no es capaz de salvarlos de su soledad. En *No quiero volver a casa* encontraremos ya algunas de las cuestiones del cine de Carri que se irán desarrollando progresivamente en sus películas posteriores como son los problemas identitarios, la contraposición individuo vs. colectivo y la debilidad de los niños frente al mundo inaprensible de los adultos.

En *Los rubios*, la ausencia de los padres provoca un enorme vacío identitario en la protagonista. Evidentemente hay muchas maneras de definir la posición del individuo dentro del complicado tejido de la sociedad, aunque una de las más determinantes será, sin lugar a dudas, la del origen familiar. Los apellidos son una especie de taxonomía que determinan nuestro origen y nuestra posición con respecto a otros, tal y como aduce la realizadora en una entrevista: "Fui menor de edad durante muchísimo tiempo. Y no tuve documento hasta que fui grande. Cuando mis padres desaparecen la primera documentación se pierde. Después, mi documento no salía nunca. Siempre había algún problema. O sea que no tuve identidad hasta los 18 años" (MORENO, 2003).

En efecto, ser un bastardo, no tener apellidos, incluso no tener patria, son factores inapelables que determinan la inserción de un individuo en el cuerpo social. Ser un individuo sin documentos, es una manera de ser un excluido en la sociedad; parece querer explicarnos la voz *off* de *Los rubios*. En un momento de la película los carteles que se insertan en la narración con textos diversos apuntan: "no creo que mi familia sepa nada, y lo más probable es que seas hija de tus padres. Yo también creí que era hijo del rey Salomón, de Rasputín, de Mata Hari, y hasta de la manera de saludar de mi tío abuelo, y nada, ya lo ves, resultó que soy

hijo de mis padres”⁴⁹. Esta frase manifiesta el determinismo absoluto de los lazos de familia que Carri expone constantemente en sus películas y que irán adquiriendo una importancia mayor, como veremos enseguida.

En su siguiente largometraje, *Géminis*, también nos encontraremos con una manera muy peculiar de mostrar las fracturas que pueden producirse dentro de la estructura familiar. Esta vez la cineasta se sumerge en un tema clásico de disfuncionalidades familiares, el incesto. De esta manera, Carri propone una reflexión sobre dos de las temáticas que, desde su óptica, mejor articularán la cuestión de la identidad: la familia y la sexualidad.

La familia, en efecto, seguirá ocupando un espacio importante en su cine. En *La rabia* la familia se cuestiona a través del adulterio de una manera muy explícita pero no solamente. En esta película encontramos una confrontación entre el mundo de los niños y el mundo de los adultos, que pasa por la manera como se transmiten determinadas enseñanzas, valores y relatos. La familia se muestra pues, como una estructura represora y destinada a mantener una ideología precisa -al más puro estilo de la crítica althousseriana, sobre la manera como los aparatos del estado producen y reproducen ideología (ALTHOUSSER, 1974).

Uno de los recursos que Albertina Carri emplea para demostrar que otros tipos de familia son posibles, es el recurso de poner a la mujer (a la madre, en cualquier caso) como núcleo central de la familia. En el cine de Carri podemos ver auténticos ejemplos de matriarcados que son poco comunes en el cine, uno de los más significativos dentro de su filmografía, será el de *Urgente*, en el que casi todos los personajes son mujeres y en el que se define un micromundo donde el núcleo familiar y el que detenta el poder para tomar todas las decisiones, será femenino.

49 Texto original de Olga Orozco, *También la luz es un abismo*.

1.3.2. La cuestión de género



Barbie también puede estar triste (Albertina Carri, 2002)

Albertina Carri ha sido, sin lugar a dudas, parte activa en ese cambio de los roles masculino/femenino que se produce en el cine argentino, conviene puntualizar que cuando estrenó su primera película en 2000, pocas eran las mujeres que hacían cine en Argentina. María Luisa Bemberg, sería uno de los pocos referentes hasta que aparecieron las primeras películas de Paula Hernández, Lucrecia Martel, Sandra Gugliotta a finales de los años 90. Como la propia Carri puntualiza, “no hay que poner ningún tipo de nombre a esto, pero es innegable que algo ha sucedido para que en los últimos tiempos encontremos con más frecuencia nombres de mujeres en los créditos de dirección”.⁵⁰

50 María Eugenia Miranda (2006: 10) explica con mucha claridad esta situación: “Dentro del cine nacional, el concepto de la imagen de mujer como objeto o como cumpliendo determinados roles tradicionalmente asignados por la sociedad patriarcal, fue moneda corriente en la mayoría de los films dirigidos por hombres. Y si bien las cineastas mujeres no se reconocen como feministas, han producido textos con una mirada femenina y textos feministas en sí,

Cuando se trata el caso de una mujer realizadora, parece casi inevitable que se planté su trabajo en términos de género. Ya sea para buscar una militancia feminista o para determinar una pretendida mirada femenina que las mujeres directoras aportarían al cine. En el caso de Albertina Carri, la pregunta sobre su posición respecto a una perspectiva feminista del cine, ha sido también una constante, aunque lo cierto es que su filmografía presenta algunas particularidades con respecto a la manera como inscribe la cuestión de género en su discurso⁵¹.

Quizá tendríamos que puntualizar aquí, que en nuestra opinión particular, no existe una mirada femenina de manera inherente al sexo de una persona, sin embargo sí creemos importante recuperar una perspectiva ideológica desde la que pueden plantearse un análisis cinematográfico en términos de modelos de representación de género. A este respecto, se pronunciaría abiertamente la realizadora aclarando que “Lo que pasa es que lo femenino y lo masculino es una cuestión cultural, entonces yo no diría que hay una mirada femenina en películas dirigidas por mujeres” (recogido por MIRANDA, 2006: 15). Las palabras de la realizadora son claras respecto a la cuestión de género, apartándose de una postura militante. Sin embargo, cabría subrayar que sus películas ponen en evidencia que la manera como lo femenino ha sido representado a lo largo de la historia del cine institucional no se corresponde con una problemática real de las mujeres. Sobre todo de aquéllas que se encuentran sometidas a una condición de subalternidad, muy recurrentes en su cine como será el caso del personaje de *Barbie en Barbie también puede estar triste*, de Alejandra en *La rabia*, o de la niña protagonista de *Urgente*. La manera de representar lo femenino en el cine de Carri, podríamos decir que sirve para hablar de relaciones de sometimiento y de poder, de abusos

donde el rol de los personajes de sexo femenino lleva la acción y no está naturalizado ni estereotipado”.

51 Es inevitable, en este punto, tomar en consideración los trabajos de Laura Mulvey (*Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Episteme, 1988) en el que plantea las representaciones que el cine clásico ha hecho de la mujer estableciendo (a grandes rasgos) la dicotomía del sujeto y del objeto en función del placer visual. Este planteamiento será muy útil para entender por qué ciertas representaciones del sexo en el cine de Albertina Carri han sido tan cuestionadas.

sobre seres vulnerables, sean estos niños, animales o mujeres.

En este sentido, por ejemplo, las maneras de representar el sexo, el cuerpo y la violencia (siempre de forma distinta a la que ha codificado un modelo institucional) son una excusa para poner en cuestión determinadas posiciones y espacios, que han sido relegados tradicionalmente a la mujer en los modelos de representación clásicos.

1.3.3. La representación del sexo

Convendría añadir a esta breve introducción sobre algunos de los temas más polémicos y característicos de la filmografía de Carri, la manera como trabaja el modo de representación de la sexualidad. Una cuestión, como veremos, nada secundaria desde un punto de vista de las políticas del discurso. Desde su primer cortometraje, *Barbie también puede estar triste*, que ha sido definido por la propia realizadora como un melodrama pornográfico, Carri pone el dedo en la llaga sobre la disposición de sometimiento que implica el género en determinados ambientes, y de las representaciones de algunas opciones sexuales que el cine nacional no estaba acostumbrado a exponer en la pantalla, como sería la condición homosexual.

Este primer cortometraje cuenta las aventuras y desventuras de una familia muy poco ortodoxa formada por un transexual, una mujer despechada por un marido Yuppie, que a través de la técnica de la animación pone en escena secuencias sexuales de una manera más que explícita. No obstante, al margen de la anécdota (basada en recuperar la figura de *Barbie* para resignificarla como un objeto pornográfico), la película muestra una extremada sensibilidad hacia las desigualdades que se establecen en determinadas relaciones de poder entre los hombres y las mujeres. Partiendo de esta posición, Carri propone un melodrama pornográfico, utilizando las muñecas *Barbie*, con toda la carga semántica que ellas implican en el imaginario colectivo. La propia cineasta lo explica así: “El muñeco ya tiene instalado un poco el chiste. Ver una porno con muñecos ya es algo gracioso. Con actores, tanto mi película como la de ellos serían ultraviolentas. El muñeco es el alma y, por eso, el guión fue concebido a partir de la muñeca. El cuento lo está contando ese muñeco, y además ese muñeco en particular, que ya tiene una historia. Es el icono de la feminidad, de la belleza, de la vida perfecta. Exponerla a ese nivel de crudeza es fuerte”. (GARCÍA, 2003)

Sin embargo, el colmo de la irreverencia, reside en la planificación que Carri

hace de las secuencias sexuales. Carri toma como referencia algunos de los modos del cine porno como los planos detalle de los genitales, la contemplación impúdica de los fluidos sexuales o los sonidos que emiten los cuerpos en primer plano. De esta manera, nos volvemos a encontrar con el ejercicio deconstructivo que la realizadora hace de los géneros cinematográficos, tomando algunos de los rasgos más codificados de un género y subvirtiéndolos.

En las primeras secuencias del filme, vemos como los personajes se presentan como cuerpos fragmentados por una secuencia de planos detalle, fragmentación que se asocia a la objetualización que el cine pornográfico hace de los cuerpos. Además, podemos dar buena cuenta de que los muñecos han sido construidos expresamente para la película y que no son los clásicos prototipos de *Mattel*, pues los planos detalle muestran, sin ningún tipo de tapujos, los atributos físicos de todos ellos, atributos que, obviamente, no estaban presentes en el muñeco original).

En esta misma línea, la cineasta realizará también *Aurora*, una fotonovela donde se relata la siniestra crónica de una mujer que se enamora de una quesera, denunciando así la condición de soledad a la que están abocadas muchas mujeres dedicadas a las tareas del hogar. La cuestión de género -tanto desde el análisis de la denuncia feminista como del de la representación del acto sexual- podríamos decir pues, que constituye una constante en el cine de Carri.

También en su tercer largometraje, *Géminis* -sin duda su película más clásica desde un punto de vista narrativo y estético- la manera como se representa el sexo, adquiere una dimensión provocadora, al tratar el tema del incesto y de una familia burguesa, que estalla por una relación amorosa practicada por dos hermanos.

En el resto de su filmografía, sobre la que tendremos la posibilidad de discutir con más detalle en las próximas páginas, encontramos de nuevo la cuestión de la representación sexual como un elemento de denuncia social y de subversión discursiva. Encontraremos la cuestión de la sexualidad planteada en tanto denuncia social en *Urgente* y en *La rabia*, formulada bajo el abuso y el maltrato

físico hacia las mujeres. En tanto subversión del modelo discursivo, la volveremos a encontrar en la manera como se representa el acto sexual bajo los códigos del cine porno en *La rabia*, un ejercicio que ya había iniciado, como acabamos de ver, en *Barbie también puede estar triste*.

Así las cosas, podríamos decir que la cuestión de la sexualidad es tan importante en el cine de Carri que no somos los únicos que lo destacan en un comentario de su filmografía, así VIVIOLA subraya que (2008) “Si hay algo innegable, es que en las películas de Albertina Carri la gente coge. Y no como Dios manda sino como cada uno de ellos es y está. Las muñecas y los muñecos (travestis incluidas) del cortometraje *Barbie también puede estar triste*, los hermanos incestuosos de *Géminis*, los adúlteros de *La rabia*, definen su lugar en la historia a través de la original coreografía de su acto sexual. El coito, según Carri, detona el argumento, define la personalidad, mide el estado del romance y da la pauta de una poética amorosa que cuanto más perversa más sutil. La potencia de las escenas sexuales de *La rabia* incita a una lectura pornográfica de una imagen que no lo es.”

La filmografía de Albertina Carri supone una subversión desde muchos aspectos diferentes. Seguramente porque su cine expone abiertamente un carácter revolucionario, heterogéneo, y una voluntad polémica de forma explícita en cada nueva película. Son muchos los temas que ha tratado en su corta, pero intensa filmografía, y son muchas las perspectivas desde las que se podría emprender un análisis de su obra (el sexo, la homosexualidad, la violencia etc.), matizando además, que seguramente sea ésta la línea que la realizadora esté explotando últimamente, hacia la que, posiblemente, se aventurará su cine. Quizá por esto, el último cortometraje de Carri, *Pets* (donde precisamente trata el tema del cine pornográfico desde una perspectiva de reflexión de género) la propia realizadora lo presenta como “un manifiesto político pornoterrorista (...) como si las teorías feministas cinematográficas de Laura Mulvey y Linda Williams se pusieran en acción mutante a partir de descontrolar los modos disciplinarios que limitan la

mirada y el cuerpo de la mujer. Como siempre, para Carri la coherencia en la praxis es decisiva: un trabajo solitario, físico, clandestino”⁵²).

52 Extraído de la sinopsis de Pets en la web del BAFICI donde se estrenó en la edición 2012. <http://www.bafici.gov.ar/home12/web/es/films/show/v/id/641.html>. Consultado por última vez el 19/07/12

1.3.4. El efecto de distanciamiento en el cine de Albertina Carri

Si, como hemos indicado, el NCA supone una renovación del cine nacional tanto desde un punto de vista estético como desde un punto de vista político, será fácil deducir que uno de los cambios principales, se encuentre en la manera como se construye la narración. También en este aspecto el cine de Albertina Carri representa uno de los ejemplos más radicales respecto a los miembros de su generación.

La realizadora, a lo largo de su filmografía, ha trabajado distintos géneros, formatos y estructuras narrativas. Queda claro así, que su cine supone una auténtica operación subversiva con respecto a un modelo narrativo institucionalizado. Sin embargo, hay un aspecto especialmente importante desde un punto de vista estético-político en su obra. Se trata de la manera como Carri trabaja el efecto de distanciamiento brechtiano en algunos de sus trabajos más destacados, y que nos permite ilustrar la manera como la cineasta articula el discurso fílmico con el discurso político.

Serán tres de los trabajos que analizaremos a continuación: *Los rubios*, *Urgente* y *Restos*, en los que Carri exponga de una manera más clara algunas de las propuestas brechtianas para crear ese efecto de distanciamiento entre el objeto fílmico y el espectador, que obligue a este último a plantearse determinadas cuestiones desde una posición crítica. El efecto de distanciamiento que propuso el dramaturgo alemán con su teatro dialéctico coincide, en algunos aspectos, con ese cine que cuestiona el M.R.I. que tiene como objetivo principal -de la misma manera que lo tendría el modelo institucionalizado de teatro contra el que se revela Brecht- adormecer el pensamiento crítico del espectador.

Este adormecimiento producido por los modelos narrativos institucionalizados buscaría, tal y como lo expuso BURCH (1987), un efecto de realidad basado en el borrado de cualquier costura, de cualquier artificio. Brecht, sin embargo, propone estimular una mirada crítica de los espectadores interpelándolos, rompiendo esa

cuarta pared teatral -que tan bien corresponde a la pantalla cinematográfica- haciendo visibles las costuras del relato. Produciendo, en definitiva, un efecto de distanciamiento en el espectador con respecto a aquello que está viendo, permitiéndole así, que ejerciera una mirada crítica; reclamándole, a fin de cuentas, que reaccionara.

Para poder llevar a cabo esta operación discursiva, Albertina Carri, utiliza varios recursos en su filmografía dedicados a marcar esta distancia entre el espectador y el relato fílmico. Algunos de los recursos más relevantes en este sentido, los podemos encontrar en la puesta en evidencia de las marcas discursivas que nos hacen recordar -en tanto espectadores- que lo que estamos viendo se encuentra en las antípodas de la realidad, que todo es fruto de un artificio. Partiendo de este espíritu, encontraremos, en primer lugar, en *Los rubios* varias marcas enunciativas como son: la aparición del equipo de rodaje, el desdoblamiento de la realizadora en cineasta y personaje, la interpretación de la actriz de un personaje real (la actriz Analía Couceyro interpretando a la directora Albertina Carri), la utilización de varios formatos cinematográficos, la recreación de escenas del pasado a través de la animación de *playmobiles* con la técnica *stopmotion*, y un largo etc. sobre el que profundizaremos más adelante.

Sin embargo, y aunque el efecto de distanciamiento y la voluntad por hacer de su cine un discurso performativo que provoque al espectador, sean una constante a lo largo de toda su carrera, será en *Urgente* donde las máximas brechtianas aparezcan de una manera más evidente. En esta película realizada por encargo para la televisión, la cineasta no sólo buscará la mirada crítica de un espectador televisivo -seguramente muy distinta a la del espectador especializado de cine que es el que normalmente consumiría las películas de Carri- sino que pone en escena literalmente, algunos de los preceptos del teatro dialéctico. *Urgente*, de hecho, se concibe como una puesta en escena teatralizada y sin escenarios, donde el artificio cinematográfico se deja ver a todas luces. Sin decorados, con un único escenario preparado con elementos mínimos -una auténtica rareza para un M.R.I.

cinematográfico focalizado en hacer que aquello que aparece en la pantalla parezca una continuidad del mundo real- los actores dejarán ver todas las costuras de la puesta en escena, trazando así una distancia más que palpable entre la película y el espectador.

Desde este mismo punto de vista, se aborda la relación del discurso fílmico y del discurso político en el cine de Albertina Carri: produciendo un efecto de distanciamiento en el espectador que catalice una reacción crítica. Es por eso que cuando hablamos del cine de Carri desde una perspectiva discursiva, hablamos de un cine performativo. En otras palabras: de un cine que espera una lectura activa, una respuesta, una reacción.

Insistimos, no obstante, en el hecho de que la relación entre la nueva generación de cineastas y la función política del discurso fílmico, se establece en unos términos muy distintos a cómo lo haría el cine militante de los años 60 en Argentina. Aunque en ambos casos podríamos hablar de un carácter performativo -ya que en ambos casos se busca una reacción crítica por parte del espectador- digamos que, para la nueva generación de cineastas, la función política del cine tiene una ambición menos universalista. El NCA, podríamos resumir así, no se conforma con los grandes relatos políticos, sean del tinte que sea, y tienden a un desplazamiento subjetivo, a una crítica constante, a una crisis de los grandes discursos, desde la perspectiva de la era posmoderna delimitada por LYOTARD (1987).

1.3.5. La frontera infranqueable de la ficción

Otro de los cambios importantes que supondría el NCA con respecto a un modelo de representación institucionalizado y en el que Albertina Carri ocupa un lugar esencial, será el de la delimitación de una frontera que separe el documental de la ficción. Aunque este debate no sea en absoluto novedoso, el hecho de que sea una nueva mirada generacional la que cuestione el discurso sobre la historia nacional en Argentina, supone una revisión importante del clásico debate sobre los límites del género documental y su relación con la construcción de una memoria colectiva.

Así, enmarcados dentro de un contexto posmoderno, en el que los parámetros que definían las taxonomías en un paradigma anterior ya no funcionan; el NCA juega con las fronteras del documental y de la ficción como una seña de identidad estética y política. Este giro de perspectiva tuvo su punto de inflexión en 2003 con la irrupción de *Los rubios* en las pantallas argentinas. *Los rubios*, provocó una enorme polémica, tanto dentro como fuera de las fronteras argentinas, pues se atrevió a interpelar el relato sobre los desaparecidos de la dictadura, desde una óptica completamente diferente. Reclamando una voz propia frente a la institución de la historia y, también, transgrediendo las fronteras entre el documental y la ficción.

Sin embargo, esta difuminación de la frontera entre los géneros no se encuentra sólo en el cine de Carri, sino también en esa manera que tienen los jóvenes cineastas de abordar los acontecimientos políticos contemporáneos -como la crisis de 2001, como la emigración por causas económicas, como la revisitación del espacio rural, etc. Así las cosas, podríamos decir con VIRGIL (2007:127) que “La representación de la memoria social y colectiva de la dictadura y de los hechos de corrupción cometidos por los gobiernos del neoliberalismo constituye un tema de culto para el nuevo cine. En contra de las tesis acerca de una memoria nacional y comunitaria transformada, homogeneizada y devenida cosmopolita por

el proceso de globalización (Levy y Szanider), desde la década del 80, con el retorno de la democracia, y durante los años 90, con el fracaso del neoliberalismo y el estallido social de fines de 2001”.

En este sentido, se podría decir que toda la obra de Carri juega con esta sutil frontera que marca la estrategia discursiva del documental o de la ficción en el cine. Ya desde su ópera prima, *No quiero volver a casa*, podemos observar algunos aspectos que la alinean con esa mirada hiperrealista que la crítica ha adjudicado, con frecuencia, al NCA. Una mirada que continuaría explotando en *La rabia* e incluso en uno de sus últimos trabajos, *Restos*, donde las fronteras entre el cine ensayo, el foundfootage y la ficción, desaparecen completamente.

“*Los rubios* es un film que despliega, en apariencia, dos líneas de reflexión: una íntima, introspectiva (el sujeto frente a su experiencia), y otra línea hacia afuera, proyectiva (los cineastas frente al cine). Es esta apariencia la que nos hace confundir *Los rubios* con un film “sobre esto) o “sobre aquello”, mientras que el tema de la película de Carri son “los otros films sobre esto” o “sobre aquello”. El tema de *Los rubios* lo constituyen sus films interlocutores, es decir, todos aquellos modos -no son tantos. De representar la memoria, la dictadura militar, las desapariciones, la justicia, la verdad, los buenos, los malos, etc. En ningún momento *Los rubios* nos demuestra qué pretende responder ni cuestiones éticas, ni políticas, ni morales. *Los rubios* indaga, esencialmente, en cuestiones de pura representación. Para ello Carri elige reformular, destrozarse y volver a construir de otro modo una mirada; una mirada que la expulsa doblemente.” (VIRGIL, 2007: 160). Esta larga cita ocupa su merecido espacio en nuestra propuesta, porque remarca uno de los aspectos más relevantes del trabajo de Carri dentro del contexto del cine argentino contemporáneo y es el diálogo que establecen sus películas con otros cines y con otros discursos como serán en el de la historia, el de la memoria y el de la identidad. Diálogo, que constituye la premisa principal de la que partimos para exponer nuestro proyecto de investigación. Desde este punto de vista, podemos entender que el diálogo que Albertina Carri, así como otros

miembros de su generación, establece con los movimientos precedentes - particularmente con los cines militantes de los años 60 y también con el cine dedicado a la memoria de la dictadura militar en los primeros años de la democracia- supone una nueva mirada sobre la articulación del discurso político con el discurso fílmico. Cine político o política del cine, se convertirán a partir del final de la década de los 90, en pares difícilmente conjugables en los mismos términos lingüísticos que se habían concebido hasta el momento. Un desplazamiento de la política como adjetivo a la política como sustantivo, estaría quizá produciéndose.

Lo que en nuestra propuesta estamos definiendo como una mirada subversiva, cristalizada a lo largo de estas páginas en el cine de Albertina Carri, correspondería en realidad, a una tendencia más amplia practicada por una generación. Como explicábamos anteriormente, siempre tomando la precaución de escapar de generalidades, algunos miembros de esta generación de nuevos cineastas definidos como los *hijos* (respecto a una generación de progenitores cinematográficos) reclamarán, una voz propia y diferente de las otras. Conviene ahora recuperar otra larga cita que justifica, de nuevo, su relevancia por el peso de su autora, Ana Laura Lusnich, en todo lo referente a la reflexión sobre el discurso histórico cinematográfico y la identidad argentina. Una cita extraída de un ambicioso proyecto de investigación consagrado al estudio de las relaciones entre cine y política en la Argentina desde 1969 hasta la actualidad. (LUSNICH, 2005: 25) “(...) en estas cuatro décadas, el cine político y social realizado en la Argentina manifiesta una marcada tensión entre dos orientaciones diferentes, aquella que plantea la continuidad y la actualización de una serie de pautas y valores que la caracterizaron en etapas precedentes y, que en líneas generales, propusieron una visión integradora y épica de la Historia, capaz de incluir a los individuos y sociedades en proyectos colectivos y de ofrecer argumentos y proposiciones sobre un “mundo por venir”, reparador y esperanzador, otra que promueve una mirada fragmentaria y acotada de la historia político o personal de los individuos -

concentrada en la idea de microhistoria y cuestionadora de los relatos totalizantes, que comienza a desarrollarse en los años noventa mediante la irrupción de nuevas variantes de los registros documental y ficcional y con la incorporación en los films (al igual que en todo el panorama cultural) de dos temas centrales: las reflexiones sobre la memoria y la innovación y la reformulación de las identidades políticas, culturales y de género.”

En el reclamo de esta voz propia de los *hijos* frente a los *padres*, se materializará de manera especialmente sangrante en el tema de reconstrucción de una memoria sobre la dictadura militar y en el viraje hacia eso que se ha denominado el giro subjetivo en el terreno del documental. Cuestiones ambas que se revelan vitales en el cine de Albertina Carri, como veremos detalladamente en seguida. Desde esta perspectiva, su trabajo no puede considerarse como un hecho aislado, sino como el síntoma de una problemática generacional. Recordemos con AGUILAR (recogido en MOORE y WOLKWIZ, 2007: 17) que “ Recién a partir de 2001, con la aparición del cine piquetero, vuelve a anudarse el vínculo entre realización cinematográfica y acción política”.

Si consideramos esta hipótesis y lanzamos una amplia mirada a las relaciones entre cine, política e identidad en la Argentina contemporánea, veremos que la manera como los jóvenes realizadores franquean los límites entre, eso que tradicionalmente se ha denominado documental, y eso que tradicionalmente se ha denominado ficción, se han convertido en uno de los aspectos más importantes del periodo delimitado por el fin de neoliberalismo. En estos términos también se explica AGUILAR (2007:17) “En los documentales histórico-políticos realizados después de 1983, en cambio, el presente es un hiato, un tiempo suspendido que exige representar el pasado y, eventualmente, especular sobre el porvenir. Como si los documentales fueran concebidos para llegar a un presente que nunca puede manifestarse como tal. Este cambio se explica por una transformación en la concepción de las prácticas políticas y de la historia, en la que la defensa del orden jurídico y constitucional adquirió cada vez más importancia.”

Desde una visión algo somera, podríamos hablar de la aparición de historias mínimas, de la presencia de espacios marginales, de la construcción de personajes anónimos -tal y como explicábamos cuando hablábamos de manera general del NCA siguiendo la pista de algunos de los críticos más importantes de este fenómeno- sin embargo, estos aspectos estéticos revelarían un problema más complejo sobre la cuestión política de Argentina, y sobre la manera como el discurso fílmico la representa. Palpablemente distinta a como se había hecho anteriormente, la generación de los *hijos*, decide difuminar absolutamente la frontera entre documental y ficción, decide potenciar una perspectiva subjetiva, y apuesta por una fragmentación ideológica como (anti) señas de identidad. No por casualidad, esa suerte de género denominado “autoficción” se convertirá en un estandarte para muchos de los críticos que han estudiado este periodo y, sin lugar a dudas, para la mayoría de aquéllos que se acercan al cine de Albertina Carri y a su obra magna, *Los rubios*.

En esta empresa, Carri no estará sola. Agrupada en torno a varias etiquetas que se le suelen aplicar -sea la del NCA como la que estamos empleando aquí, sea la del “documental de segunda generación” como la que emplea QUILEZ(2010)-, la realizadora encuentra un importante diálogo que, a veces, ha llegado a terminar en encarnada discusión con otros realizadores de su tiempo. Si de lo que hablamos es de un cine sobre la memoria de los desaparecidos, quizá los correlatos más directos serán *Papá Iván* y *M*, títulos que trabajan también algunos de los aspectos que destacamos sobre este cine de los *hijos*, y que podrían agruparse, bajo nuestro punto de vista, en una premisa principal: la del reclamo de un discurso propio y diferente a aquel transmitido por sus padres.

1.4. Memoria e identidad nacional, la mirada subversiva de Albertina Carri

Hemos intentado, hasta aquí, ofrecer una perspectiva general de lo que el cine de Albertina Carri ha significado en el contexto en el que se presenta, desde un punto de vista estético y también político (si es que, a caso, hubiera alguna diferencia). Albertina Carri se presenta, pues, como una cineasta plenamente consciente del tiempo en el que vive y del diálogo que sus películas pueden establecer con las películas de los otros.

Sin embargo, hay dos aspectos que nos interesan particularmente para sostener nuestra hipótesis sobre como el NCA propone una mirada *otra* hacia la construcción de un relato sobre la identidad nacional. Son las cuestiones de la construcción de un imaginario mítico sobre el paisaje de La pampa, y la construcción de un relato sobre la memoria de los desaparecidos en la última dictadura militar. Siguiendo estos dos hilos conductores (a saber, la construcción de un imaginario mítico del campo y la construcción de una memoria histórica común) inevitablemente imbricados cuando de lo que se trata es de la construcción de una imagen de la argentinidad, escogeremos como corpus de la investigación, algunos de los trabajos de la cineasta que, a nuestro entender, exponen nuestra problemática de una manera más clara. Así *Los rubios*, *La rabia*, *Urgente* y *Restos* serán, como ya anunciamos, los objetos de nuestro análisis.

Este breve repaso por la obra de la cineasta, y también por algunos de los aspectos de la misma que la harían destacar dentro del fenómeno del NCA, esperemos sirvan para entender por qué la mirada de Albertina Carri se revela como subversiva desde distintas perspectivas, tanto desde un análisis puramente cinematográfico como desde un análisis social más amplio. Pero será TREROTOLA quien defina esta característica subversiva de su mirada de una manera mucho más gráfica que nosotros cuando dice: “Thus, among her films, but also within most of them, Carri creates this strange syntax between styles and forms as a personal trademark, as the imprint of her eye that is not closed to

experimentation — a lidless gaze that clogs the various possibilities of capturing light. (Her open cinematic eye maybe the most extensive view of any Argentine filmmaker.)⁵³”

53 Trerotola, Diego. “*Anger: Animating Rage*”. Fipresci. La Habana 2008. «Así, entre sus películas, pero también en algunas de ellas, Carri crea esta extraña síntesis entre estilos y formas como una marca personal, como la impronta de su ojo que no está cerrado a la experimentación -una mirada sin tapa que obstruye las múltiples posibilidades de capturar la luz. (Su abierto ojo cinematográfico, quizá la vista más extensa de un realizador argentino)”. Mi traducción.

2. *Los rubios*

2.1. *Los rubios*, una irrupción en el cine sobre la memoria de los desaparecidos

El 23 de Octubre de 2003 se estrenó el segundo largometraje de Albertina Carri dentro de la sección nacional competitiva del BAFICI. Con esta película, no sólo se reabre el encarnecido debate entre los límites del género documental, sino que se pone en cuestión seriamente el discurso de la historia desde la perspectiva de la generación de *los hijos*, de aquéllos que no vivieron la dictadura en primera persona. *Los rubios*, supuso un punto de inflexión irreversible en la manera de entender el documental, así como una apuesta salvaje por un cine de la memoria.

El segundo largometraje de Carri se construye como una película sobre la investigación de la directora en torno a la desaparición de sus padres: Roberto Carri y Ana María Caruso, intelectuales de izquierda secuestrados y asesinados por los militares durante la dictadura. No obstante, lo que podría parecer un documental de investigación es en realidad una película sobre la construcción de la memoria de la propia directora. En otras palabras: la memoria individual vs. la memoria colectiva de una nación. Tras levantar una enorme polémica y producir uno de los debates intelectuales más encendidos en el marco del cine argentino de los últimos años, a día de hoy podemos decir que la manera como se construyen los discursos de la memoria sobre los desaparecidos no volvería a ser la misma desde que se estrenó *Los rubios*, por diversos motivos que iremos desgranando a lo largo de nuestro análisis.

“Para enfrentar al espectador con esta experiencia, mi película, entonces, pondrá en escena la construcción de una ficción. Una búsqueda entre lo documental y lo ficcional, entre las imágenes propias y las de los otros –que nunca coinciden-, entre la fantasía del deseo y el dolor de la pérdida. Un viaje en el que los márgenes se desdibujan y la niebla invade los espacios que visitaremos.

Quisiera que esta travesía coincida con las etapas y con los movimientos laberínticos de mi recuerdo inventado” (CARRI, 2007: 23) Partiendo de esta premisa, expuesta con estas palabras por la propia directora, debemos advertir que hacer un comentario sobre *Los rubios* es un ejercicio complicado porque son muchas las cuestiones que allí se plantean tanto del orden del discurso fílmico como del orden del discurso epistemológico sobre la historia. Como la propia Carri ha sentenciado “este relato intenta asemejarse a una experiencia cubista: pensar en los diferentes aspectos de un mismo objeto a la vez” (CARRI, 2007: 26).

Los rubios. Documental 1. Notas para una ficción sobre la ausencia fue el primer título que se pensó para esta película, revelando su propuesta fundamental de difuminar los límites entre el documental y la ficción. De esta manera irrumpiría en el panorama nacional, no sólo cuestionando al discurso oficial de la memoria de la dictadura de manera concreta, sino también el discurso institucional del cine en un sentido amplio. Así las cosas, creemos que a estas alturas podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que *Los rubios*, es el documental argentino que más polémicas intelectuales ha suscitado en los últimos años, tanto en el ámbito académico de los estudios sobre la memoria, como en el de la crítica cinematográfica. Lo cual es comprensible si tenemos en cuenta el impacto que todos los debates sobre la construcción de un discurso memorial de la dictadura tienen en el seno de la sociedad argentina, tal y como explicábamos en la primera parte de nuestro trabajo. Desde este punto de vista, cabría subrayar que lo que nosotros hemos denominado como la generación de *los hijos*⁵⁴ construye, reconstruye, deconstruye o, directamente, destruye, los discursos sobre la memoria de los acontecimientos nacionales como la dictadura que no vivieron en primera persona, pero que heredan y que consideran imprescindibles para entender la Argentina de hoy.

54 Insistimos en que utilizamos este término en un sentido amplio como algo parecido a ese corte demográfico que HIRSCH (1997) denominaba generación de la posmemoria o que QUILEZ (2010) definía como segunda generación.

Así las cosas, podemos decir que *Los rubios*, se ha convertido en el relato paradigmático de aquéllos *hijos* que interpelan a la generación precedente para pensar su propia posición frente a la historia, para introducirse a sí mismos como actores dentro del escenario político, histórico y social del país, y no como meros testigos pasivos de la historia. *Los rubios* se presenta así, como un discurso dinámico, inconcluso y de carácter eminentemente performativo, pues no se clausura con respuestas sino, que formula interrogantes que el espectador deberá plantearse a sí mismo. *Los rubios* plantea cuestiones sobre el pasado y sobre la memoria histórica nacional, pero siempre consciente de su anclaje en un tiempo presente y de su condición de discurso ficticio frente a aquéllos relatos históricos que se pretenden objetivos, absolutos e irrevocables.

Este filme pone en evidencia importantes cuestiones sobre los aspectos que definen el dispositivo del documental en el cine. O lo que es lo mismo: la frontera que se establece entre el relato que se construye sobre una ficción y el relato que se construye sobre una realidad sensible. Podríamos decir así, que *Los rubios* es una película provocadora, no solamente por aquello que cuenta, sino también por la manera como lo cuenta. *Los rubios* construye pues, su discurso a través de una estética formal y de una estructura narrativa profundamente innovadoras con respecto a lo que el cine ha delimitado como género documental. Algo que, por cierto, tampoco ha pasado por alto para algunos estudiosos del fenómeno del NCA como AGUILAR (2005) que encuentran en la renovación estética y formal de la nueva generación de cineastas argentinos, una marca irrefutable de rebeldía política y de interpelación a las generaciones precedentes (tanto las que corresponden a sus padres cinematográficos como a sus padres políticos). *Los rubios*, insistimos, representa desde todos los puntos de vista, un ejemplo paradigmático de la manera como el NCA deconstruye el relato mítico sobre la nación y sobre la memoria de la Argentina contemporánea.

2.2. Los Carri, *Los rubios*



Los rubios (Albertina Carri, 2003)

En 1977 Ana María Caruso y Roberto Carri, reconocidos intelectuales y militantes montoneros fueron secuestrados y reclusos en uno de los centros de detención clandestina que puso en marcha el régimen militar: el Sheraton, situado en Quintana y Tapalqué en la partida de la Matanza en la provincia de Buenos Aires, tal y como indica asépticamente la voz en *off* de la película. Allí fueron torturados y asesinados. Dejaron tres hijas, Andrea, Paula y Albertina. Hoy el Sheraton es una comisaría. Cuando sus padres fueron desaparecidos, Albertina sólo tenía 4 años. Creció retirada en el campo junto a sus hermanas con constantes dudas sobre la identidad y lo que le había sucedido a sus padres, sumidas en una amnesia que sufrieron muchos de los hijos de los desaparecidos durante la dictadura, condenados a asumir la memoria lacunaria sobre sus progenitores con el peso político, personal e histórico que ello suponía.

Así, *Los rubios* es una película que se concibe desde el enorme vacío identitario que dejan los padres de la directora y se presenta, no como una

reconstrucción sobre la vida de los padres desaparecidos, sino como un documental sobre la ausencia. Sobre la ausencia de memoria. Sobre la ausencia de imágenes. Sobre la ausencia de identidad. Durante casi 90 minutos seguimos al equipo de rodaje del film y a una mujer que se presenta como Analía Coyceiro, la actriz encargada de dar vida al personaje de Albertina Carri en la película, según ella misma se encarga de aclarar mirando directamente a la cámara. Estableciendo así un pacto inquebrantable entre el espectador y la película por el cual, todo lo que suceda a partir de ese momento deberá entenderse dentro de los márgenes discursivos de ese pacto. Alejado de las convenciones de los grandes relatos históricos donde no se puede cuestionar el contenido del relato, *Los rubios*, no sólo permite este cuestionamiento sino que juega sobre la duda al confesar que la mujer que veremos en la pantalla está, en realidad, representando a otra persona. Es decir, que ese cuerpo está en el lugar de otro cuerpo, como si la realizadora hubiera tomado la acepción básica del término representación (Esto es: estar en lugar de otra cosa).

A partir de ahí el juego especular de reconstrucción sobre la irrepresentabilidad de la memoria de los padres y sobre la propia identidad marcarán la hoja de ruta de la investigación de esta “ficción sobre la ausencia”. A lo largo de la película descubriremos diferentes elementos narrativos que podrían corresponder a la poética que tradicionalmente se relaciona con el documental como son las entrevistas, los testimonios de militantes compañeros de los padres y de vecinos (o lo que es lo mismo, de los supuestos testigos fehacientes de los hechos), las reproducciones de acontecimientos y la voz en *off* que guía las acciones del filme. Sin embargo, todos estos elementos se presentan de una manera subvertida con respecto a la lógica de un documental que cumpliera con el M.R.I. Desde esta lógica discursiva, una película que se quiera documental debería hacer el esfuerzo por borrar las marcas de la enunciación y por persuadir al espectador de que aquello que cuenta tiene un referente en la realidad. Muy al contrario, *Los rubios* utiliza los elementos que forman parte del dispositivo

cinematográfico del documental para subvertirlos, de modo que aquello que definía las bases de su poética, sirva precisamente para ponerla en evidencia.

En esta película, la realizadora plantea desde el inicio unas reglas del juego internas, particulares y diferentes del modelo canónico del género: esto no es un documental de investigación sobre la vida de sus padres desaparecidos durante la dictadura militar -como es el caso de muchos de los hijos de desaparecidos que se embarcan en la aventura de la realización cinematográfica- sino “una serie de notas para una ficción sobre la ausencia”. Tal y como reza ese título original del film que, sin embargo, terminó titulándose sencillamente: *Los rubios*. En cualquier caso, intentar definir esta película dentro con los términos de lo establecido es una tarea imposible. Si quiera la propia directora pretende hacerlo y así se expresaba en una entrevista cuando le formulaban la pregunta que se ha convertido ya en un clásico en la vasta literatura que ya existe sobre la película: ¿Podría darnos una definición clara de *Los rubios*?-“Cuando tengo que definirla digo que es una película sobre la ficción de la memoria y no sobre mi vida o mis padres” (RESPIGHI, 2003). Con estas palabras, la cineasta ofrece una de las principales claves de lectura de la película y fija su posición sobre la objetividad que se le presume a un documental.

2.3. Contexto de producción

Las tareas de producción de *Los rubios* no fueron precisamente sencillas, como era de esperar para un objeto de estas características. La película se rodó a lo largo 2 años y estuvo producida al margen de la industria y de las instituciones, con un equipo de rodaje muy reducido -ese sucedáneo de familia al que se hace alusión explícita en el filme- y utilizando formatos de filmación no profesionales como el vídeo o el 16mm, convirtiendo este trabajo en un proceso artesanal. El proyecto fue rechazado prácticamente por todas las entidades públicas que aportan dinero en Argentina y también por algunas de las fundaciones internacionales que habíamos mencionado anteriormente como apoyos fundamentales para el desarrollo del NCA. Todos estos rechazos de subvenciones y de ayudas a la producción revelan una cuestión muy clara: *Los rubios*, nunca representó un trabajo de investigación seria digno de la atención de las instituciones. *Los rubios* no era un documental, ya que no tenía ambición de construir un relato fidedigno sobre la historia.

Sin embargo, sería el rechazo del INCAA a participar en la producción, el que resultaría más significativo, desde un punto de vista político, por dos motivos principalmente. El primero, es que el comité responsable de esta institución pertenece, tal y como se enuncia en la película, a esa *generación setentista* que hicieron la oposición de la dictadura, que vieron en el proyecto de Carri una amenaza política y, en segundo lugar, porque supone un rechazo, desde la institución cinematográfica, a toda propuesta que no encaje en los márgenes de aquello que puede definirse claramente dentro de una taxonomía discursiva que divide el documental de la ficción.

El significativo rechazo del INCAA se hará presente en la película, a través de la lectura de una carta que da lugar a una de las secuencias más lacerantes de la misma. Esta lectura supuso una puesta en escena pública de uno de los argumentos políticos fundamentales para entender la crítica de una parte de la izquierda de la

generación anterior (de esa que SÍ vivió los horrores de la dictadura), a saber, que la investigación de *Los rubios* no era completa, que faltaban partes importantes para que la película pudiera constituir una crónica fidedigna de lo sucedido. Olvidando, quizá, que la película nunca pretendió ser un relato absoluto de la historia sino la reconstrucción de una memoria individual.

2.4. El impacto sobre la crítica

Pese a las dificultades por sacar el proyecto adelante y al dilatado proceso de producción, *Los rubios* fue estrenada finalmente en 2003 en el BAFICI, lo cual comprometió finalmente al INCAA a colaborar con la película económicamente para que pudiera acudir al festival con una copia en 35mm. Ese festival, donde ganó el muy significativo premio del público, marcó el inicio de un auténtico periplo por certámenes especializados de todo el mundo, y también marcó el inicio de un escenario nuevo para el debate sobre la memoria de los desaparecidos en Argentina y sus modos de representación cinematográfica, vis à vis del mundo entero que relanzó un debate sobre esta cuestión particular.

Los ecos en la crítica especializada nacional, no tardaron en escucharse, de una manera favorable en una gran mayoría. Sin embargo, por otro lado, la película irrumpió como una tormenta en las bases de una sección del pensamiento de izquierdas muy asentada en la Argentina, y que recibió la película como una afrenta directa a su posición respecto de la historia. De esta manera, se produjo un célebre debate en las páginas de una de las revistas más importantes para el pensamiento crítico de izquierdas, *Punto de vista*, integrada por muchos de los que militaron en contra del régimen⁵⁵. A esta reacción también podríamos añadir las críticas vertidas por la famosa ensayista Beatriz Sarlo en varios de sus trabajos sobre la memoria, especialmente en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2006).

Los rubios, como ya se ha dicho en infinidad de lugares -resulta realmente escalofriante realizar el recuento de todos los textos críticos, académicos o de alcance popular que se han publicado sobre esta película- se ha convertido en un auténtico relato paradigmático de esa vasta y heterogénea corriente que determinados autores (HIRSCH, 1997) reconocen bajo el nombre de *posmemoria*.

55 Tómese como referencia el ya legendario debate entablado entre Martín Kohan (2004) y Cecilia Macón (2004) sobre *Los rubios*.

No obstante, y aunque en las páginas que siguen intentaremos profundizar sobre los límites de esta discusión, en nuestra opinión, *Los rubios*, sirve como objeto representativo de una puesta en cuestión generacional, sobre la forma como se entiende la identidad nacional en la Argentina contemporánea. En efecto, desde nuestro punto de vista, *Los rubios*, apunta algunas cuestiones sobre la memoria, sobre la identidad y sobre el relato de la nación, que se exponen allí de una manera más explícita pero que constituyen una traza visible en toda la filmografía de la directora así como en la de muchos miembros de la generación de jóvenes cineastas argentinos. En este sentido, estaríamos de acuerdo con TREROTOLA (recogido en PENA, 2009) en el hecho de que, pese a lo que se ha intentado producir, sobre todo desde una mirada extranjera, el NCA no ha tenido como una de sus principales preocupaciones el cine de desaparecidos o la construcción de una memoria de la dictadura, desde una perspectiva política. Exceptuando el caso de *Los rubios* y de *M*, existirían pocos ejemplos en el grupo del NCA; el debate sobre las películas que tratan este tema debería enmarcarse, pues, en otro contexto, o buscar a caso, una nueva denominación para los filmes que se plantean la cuestión de la memoria de manera subversiva, como hemos intentado hacer aquí utilizando el concepto de la generación de *los hijos*.

2.5. Estructura narrativa: una suerte de discurso metalingüístico

Desde el punto de vista de la estructura narrativa podríamos decir que estamos ante una película que, a su manera, cumple con una intención narrativa. *Los rubios*, podría ser el relato de la historia de una cineasta que emprende la investigación sobre la desaparición de sus padres. Hasta aquí, todo estaría dentro de los límites de la narración clásica: alguien parte con un propósito (reconstruir la desaparición de sus padres) avanza en su búsqueda salvando distintos obstáculos y finalmente llega a una conclusión (aunque en este caso la conclusión se reduzca a una huida). Desde este punto de vista, podríamos decir que *Los rubios* cumple con algunas premisas del modelo de representación institucional respecto a la estructura narrativa, siguiendo en cierta medida, el modelo de poética propuesto por Aristóteles. Sin embargo, la película subvierte este modelo narrativo desde el momento en que constatamos que el protagonista es el propio realizador y que su propósito es un propósito imposible, pues su fin es reconstruir una memoria ausente.

Los rubios, se compone como un relato que no podrá clausurarse porque parte de tremendas lagunas de información. Una de estas lagunas es el momento de la desaparición de Ana María Caruso, y Roberto Carri. La manera cómo la directora decide rellenar los vacíos, será mediante la reconstrucción de secuencias que no existen en su memoria ni en la memoria de las personas a quienes les pregunta. El principal problema con que se enfrentaría un filme que quisiera reconstruir estos recuerdos es que no existen o, peor, que están distorsionados. En este sentido estaríamos de acuerdo con GARIBOTTO y GÓMEZ (2006:117-118) cuando afirman que: “El film genera una expectativa, anticipa una construcción y, una vez creado ese espacio de recepción, lo deja alevosamente vacío: el espectador comienza a delinear el rostro del desaparecido, pero más tarde se le confunde con otros; vislumbra su letra, pero es incapaz de leer lo que dice; empieza a oír su voz y después descubre que no le pertenece. Es en esta oscilación constante entre

mostrar y la reproducción/rememoración en lugar de documentos ocultar, entre ofrecer a la vista y cubrir rápidamente, que *Los rubios* cifra su apuesta narrativa.”

Partiendo de esta premisa, la directora reconstruye una secuencia tan macabra como el secuestro y la desaparición de sus padres a través de secuencias de animación. La cuestión profunda que plantea este ejercicio sobre la imposibilidad de que la memoria exista, se tradujo para los detractores de la película en una banalización intolerable (El texto más incisivo en este sentido sería el ya citado artículo de Martín Kohan (2004) que acusaba al film de banal, entre otras razones, por la utilización de Playmobiles para hablar de un tema como el de los desaparecidos).

Obviamente, en el ámbito del documental, la técnica de la reconstrucción no es una novedad. De hecho, es un recurso típico en determinado tipo de documentales, a menudo históricos, que filman secuencias *ex profeso* para construir la narración de los hechos. La cuestión en *Los rubios* es, que si la visión de estos hechos está distorsionada, porque ellos ya sólo existen en la memoria, entonces ¿por qué no construir una escena completamente nueva, aunque esté en las antípodas de lo sucedido? Si esta hipotética interrogante se ha formulado en el momento de construcción de la película, no es de extrañar, que la respuesta elegida sea la de utilizar Playmobiles. En el fondo, la cuestión es tan brutal y tan sencilla, como la que se plantea una niña a la que le arrancan a sus padres. En *Los rubios* la utilización de muñecos incide en este punto de vista de la niña que intenta comprender que sucedió con sus padres.

La directora recurre a la mirada infantil para construir la crónica de sucesos terribles en *Los rubios*, así como también sucede en *La rabia*, en *Urgente* y en cierta manera se anticipa en *No quiero volver a casa* ¿Por qué no construir este relato brutal desde la mirada de un niño? Si todo es tan absurdo, si nada tiene una explicación coherente en la memoria de los adultos, si quiera de aquellos adultos legitimados para escribir La Historia ¿Por qué no usar los elementos de la mirada infantil para formular una posible versión de la Historia?

De esta manera, podemos ver que el juego de la animación no tiene sólo un empleo esteticista y gratuito como muchos detractores de la película han argumentado. La utilización de muñecos que remplazan a los individuos abre caminos de reflexión insospechados hasta entonces. Tanto en lo que respecta a lo narrado como a las formas con que se narra. Las secuencias de animación participan activamente de esta tarea de mostrar la construcción del discurso fílmico, que será una de las cuestiones principales que propone el film. Los *Playmobiles* no sólo sirven para reconstruir una parte de los hechos, sino también para evidenciar las marcas de la enunciación. Las secuencias de animación irrumpen a modo de grito en la película, como una llamada de atención para que el espectador se dé cuenta, de que lo que allí sucede es cualquier cosa menos el relato fehaciente de los hechos.

Y por último, el hecho de que un elemento descubierto en el proceso de creación del filme representaría, en principio, la importancia de los resultados de la investigación. Volvemos en este punto al rincón irónico, pues lo que en otro lugar supondría, efectivamente, la utilización de un título como el resultado satisfactorio de una investigación y clausura del filme, aquí representa el fiasco de la pesquisa, la mentira sobre la que se construye la memoria.

Por muy difícil que resulte de catalogar, si hay un aspecto claro en *Los rubios* desde el punto de vista retórico, es que estamos ante un relato meta narrativo, esto es, un relato que reflexiona sobre su propio lenguaje. En este sentido, no deja de ser llamativo que, después de todo el trabajo de construcción que se muestra en la propia película, después de las innumerables dificultades y retruécanos que la cineasta tiene que inventar para construir un relato que sabe imposible, finalmente no obtengamos ninguna conclusión. Desde el inicio encontramos distintos elementos narrativos que inducen a hacer esta reflexión metalingüística. Por ejemplo: el hecho de que ese alguien que protagoniza el relato sea a la vez, voz enunciativa y sujeto activo de la diégesis. Esto es, en palabras más sencillas: quien construye la película y quien la protagoniza. Y no sólo eso, sino que

además, esta doble figura con nombre y apellidos: Albertina Carri, no está interpretada por ella misma sino por una actriz que anuncia este desplazamiento en las primeras secuencias del filme: “mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película interpreto a Albertina Carri”. A través de este desdoblamiento podemos entender que el sistema meta referencial de la película se encuentra, tanto en un nivel textual como en un nivel identitario, que podemos rastrear a través de la figura de la enunciativa-realizadora-protagonista.

En segundo lugar, la forma como el propio discurso rellena los vacíos que le imponía la falta de material: la directora no tiene imágenes sobre la desaparición de sus padres ni declaraciones de testigos, así que recurre al poco ortodoxo ejercicio de la reproducción de esas escenas mediante *Playmobiles*.

En tercer lugar, esa *mis en abyme* del cine dentro del cine, en que nos sitúa la película, cada vez que asistimos a los preparativos del rodaje o a discusiones privadas del propio equipo técnico. En este sentido, el ejemplo más significativo lo encontraremos en esa secuencia en la que la actriz que interpreta a la directora, Analía Couceyro, lee la carta de rechazo del INCAA al proyecto de la filmación que, tal y como puede comprobar el espectador, ya está en curso. Esta irrupción brutal en la narración no parece intervenir en absoluto en la sucesión de los acontecimientos, tras la carta de rechazo que resulta altamente agresiva en términos ideológicos, el equipo de Albertina Carri tal y como ellos mismos afirman “seguiré trabajando”.

2.6. Políticas estéticas/estéticas políticas: una subversión del género documental

Como hemos explicado, *Los rubios*, supone un cuestionamiento no sólo sobre los relatos de los desaparecidos en Argentina desde un punto de vista político, sino también sobre ese maleable concepto en que se ha convertido el documental cinematográfico. No es nuestra intención aquí la de profundizar en la ya clásica discusión sobre la frontera entre el documental y la ficción en cine, aunque merece la pena que subrayemos que el momento preciso de la historia del cine argentino en que se presenta *Los rubios*, era especialmente delicado para proponer este debate.

En el ámbito sobre la discusión que enfrenta el discurso de la Historia al de la ficción, podemos recurrir a Jenaro Talens⁵⁶ que indica que la problemática de este debate no debería, sin embargo, plantearse en términos de verdad sino de análisis discursivo. Podríamos extraer así, de este desplazamiento epistemológico, una cuestión importante que nos permitirá avanzar en nuestro análisis: que mientras para los historiadores, el referente de la narración histórica es el acontecimiento, para los semióticos será la propia narración. Así las cosas, debemos puntualizar que nuestro trabajo versará sobre las tensiones que el propio filme expone sobre la construcción de un discurso cinematográfico, cuyo referente se encuentra en un hecho acaecido en la realidad sensible -la desaparición de los padres de la realizadora- pero que no perseguirá, en ningún momento, la exposición de una verdad objetiva. Partiendo de esta premisa, nuestra intención será pues, la de analizar la problemática de la película en términos de construcción discursiva y no en términos de rigor histórico.

A este respecto, podemos decir que uno de los hechos más trasgresores en *Los rubios*, será la manera como expone las tensiones entre historia, discurso y

56 Talens, Jenaro. "Memoria e identidad", Seminario Historia y narración. Doctorado interdisciplinar en comunicación. Universitat de València. Mayo 2006

narración al jugar con los límites entre la ficción y la realidad (emplearemos aquí las tensiones discursivas que según GENETTE (1998) se producirían en el interior de cualquier texto). Desde esta perspectiva de análisis, podríamos decir que el verdadero conflicto se produce cuando se enfrentan diversas epistemologías que cuestionan la categoría de verdad y el sistema referencial en que se inserta la hipotética verdad acontecida. Nos estamos refiriendo, al ya citado debate entre el relato de la historia y el relato de la ficción, expuesto por WHITE (1992) que recogíamos ya en la introducción, y que en el dominio del cine se traducirá en la delimitación de un género documental frente a un género de ficción.

Como apuntábamos hace un momento, estamos de acuerdo con AGUILAR (2005, 35) cuando explica que la renovación de esta nueva generación de cineastas en Argentina lo es tanto en lo político como en lo estético. “Al no subsumirse a una acción exterior a él, el nuevo abandono de una concepción restringida y unilateral de la política. La estética del cine, parecen decirnos estas películas, no puede acceder directamente a la acción o a la concienciación política sino reflexionar antes sobre su propia forma”. Y es ahí, en “su propia forma” donde nosotros encontramos que *Los rubios* constituye su principal punto de resistencia. En efecto, si incluimos la película de Albertina Carri en este fenómeno generacional, podemos entender que muchas de las interrogantes que allí se formulan, y también la manera en que las formula, tienen mucho que ver con preocupaciones generacionales de corte histórico y cultural. Así las cosas, podemos entender que no sea tanto el hecho de construir un relato sobre los desaparecidos en Argentina (ya que, como hemos visto, el número de textos que comparten esta inquietud desde el final de la dictadura es enorme), sino la manera como se formula la interrogante sobre la memoria *desaparecida* de las víctimas del terrorismo de estado, desde la perspectiva de aquéllos que crecieron en una democracia y para los que la crónica de la dictadura ha sido transmitida por vía de testimonios ajenos. *Los rubios* plantea así, no sólo la cuestión de la memoria vicaria que delimitara YOUNG (2000), sino también la cuestión en términos de

discurso cinematográfico sobre la(s) forma(s) en que ha de construirse un documental.

Antes de pasar a un análisis más detallado de la cuestión, deberíamos aclarar que, desde nuestro punto de vista, lo que diferencia el cine documental y el cine de ficción no es la categoría de verdad que presentan los referentes de uno y de otro, sino la estrategia discursiva que se emplea en cada caso. Dicho de otro modo: no es la cuestión de la realidad de lo que cuenta uno y lo que cuenta el otro, sino la manera como presentan su discurso ante el espectador. Así, el documental utiliza una estrategia discursiva que está pensada para que el espectador crea que todo lo que allí se cuenta, procede de un referente real -lo cual implica en la mayoría de las ocasiones también una vocación de objetividad frente a esta misma porción de la realidad- y en el otro caso, la estrategia discursiva está pensada para que el espectador crea que lo que allí se cuenta es verosímil, pero que no por fuerza ha acontecido en la realidad.

Esta diferencia que puede parecer obvia, no lo es tanto, y lo podemos ver de manera muy clara en la película de Carri, que pone de manifiesto uno de los aspectos que la estrategia discursiva del documental institucionalizado suele esconder: los mecanismos que hacen evidente el artificio que hay detrás del aparato discursivo fílmico. En otras palabras, *Los rubios* muestra las costuras del cine haciendo evidente las marcas del propio discurso, y rompiendo así con una lectura inocente en la que el espectador asuma, sin dudar, que todo lo que allí se cuenta tuvo lugar en la realidad. Que todo lo que allí se cuenta era, en definitiva, verdad.

La propia realizadora se expresa en estos términos, respecto a la manera como ella misma asumió en la propuesta cinematográfica de esta película cuál es la frontera que separa la estrategia ficcional de la documental, en esa suerte de cuaderno de rodaje que fue su libro *Los rubios, cartografía de una película* editado en 2007 por el BAFICI en el que se pregunta “¿Cómo desandar el camino de la memoria? ¿Cómo evocar sin impudencias cinematográficas la desventura

humana? ¿Cómo pasar por alto que la humanidad sigue manchada por lo que unos hombres le hicieron otros? También exploraré en una especie de conjura proustiana, las astucias del olvido, las estrategias que montamos para rescribir el pasado. Lo ficcional y lo documental enfrentados ante lo imposible de una memoria propia que no sea a la vez memoria del otro o memoria histórica”. (CARRI, 2007).

A este respecto podríamos decir, que las tensiones que se producen entre eso que se llama documental y eso que se llama ficción, son constantes en cualquier relato que tenga como referente determinados hechos históricos, con más razón si estos tienen un impacto social y reciente tan grande como el que provocó el terrorismo de estado en Argentina. No obstante, un análisis discursivo de esta película nos dice que el auténtico reto cinematográfico que se plantea, ya no es demostrar que todo lo que la cámara filma no siempre es real, sino marcar los mecanismos por los cuales se pone en evidencia esta tensión entre la presunta categoría objetiva de la imagen y la construcción de un discurso fílmico propio. Así las cosas, estaríamos de acuerdo en que la discusión al rededor de *Los rubios*, ya no debería centrarse en esa inútil división entre géneros, sino en la manera cómo esa división se hace cada vez más evidente dentro del propio texto.

Ya hemos comentado que una de las características esenciales del NCA será el cuestionamiento de las formas de representación, sin embargo, este cuestionamiento parece aceptable hasta que se practican nuevas formas sobre terrenos intocables como el de la memoria de lo sucedido en la última dictadura militar. AGUILAR (2006: 140) explica muy bien este contexto de la siguiente manera “Esta disposición es la que le ha permitido trazar, como ningún otro arte del período, los cambios que se han producido en la década del noventa: la presencia de los inmigrantes, la descomposición de las instituciones, el cambio en el estatuto del trabajo, el rol de la memoria no están sometidos a una declaración de principios sino que son objeto de una investigación realizada con la forma cinematográfica”. Es justamente en esta dimensión plástica que marcará el propio

contexto, donde la película de Carri resulta en extremo reveladora. El matiz esencial para entender esta operación de la que estamos hablando es ése que introduce Aguilar cuando habla de la política “con el cine” y no “a través del cine”. Es un cambio de posicionamiento importante para entender la manera como dialoga esa nueva corriente del documental contemporáneo de corte político frente al cine militante de los años 60, aspecto que desarrollaremos más adelante en el comentario sobre nuestro último objeto de análisis, su cortometraje *Restos* (2010).

Así las cosas, si consideramos *Los rubios* como texto subversivo es, principalmente, por los efectos que tiene su propuesta dentro del contexto del cine documental. Si antes de compararlo con otros textos contemporáneos, tenemos en cuenta la importancia que el género documental tuvo en los *Nuevos Cines* de los años sesenta, como indicábamos anteriormente, podremos entender el impacto que *Los rubios*, tuvo en el contexto político de Argentina de 2003⁵⁷. Ya ha quedado claro que para cineastas como los que integraban la Escuela de Santa Fe o el Grupo de la liberación, entre otros movimientos de aquellos años, el cine fue una forma de militancia cinematográfica. Desde esta perspectiva la intención del cineasta (militante) será la de representar la realidad para poder hacer su aportación a las grandes luchas sociales que se libraban en ese momento. Ello implica una perspectiva global de reivindicaciones sociales, históricas y políticas, cara a los graves problemas de la América latina. Estas reivindicaciones y estos grandes problemas revelan, claramente, que el cine aún creía en la existencia de los grandes relatos y en contar grandes verdades⁵⁸. Sin embargo, en la Argentina de los años noventa, los jóvenes cineastas cambian radicalmente la postura sobre las políticas del cine. Sus miradas manifiestan la incertidumbre, la descreencia y el

57 Según la directora, el hecho de que *Los rubios* se estrenará en 2003 contribuyó a que la película tuviera la repercusión que tuvo. En conversaciones con la autora de este libro, Carri reconoce que si la película se hubiera estrenado dos años antes hubiera pasado una cosa distinta.

58 Conviene aclarar que no estamos haciendo un juicio de valor o político frente a esta postura, cuya justificación y razón de ser son evidentes frente a los graves acontecimientos políticos que sufrieron muchos de estos países como Chile o Argentina con sendas dictaduras. Nuestra crítica se dirige, más bien, hacia la forma cómo se construyen los relatos, tanto los que se posicionaban al lado del poder como los que se posicionaban frente a él.

sentimiento emergente de que las *grandes respuestas* ya no son válidas. Sin lugar a dudas, el punto de inflexión irreversible con que se topan los grandes relatos documentales de Argentina, es *Los rubios*.

En este aspecto insiste, de nuevo, AGUILAR al hablar de la construcción del film de Carri y de otras películas de temática similar (el crítico cita también otra de las películas míticas sobre la memoria de los desaparecidos, *Papa Iván*) explicando que “dar forma es fundamental porque es en la misma narración fílmica donde se juega la posibilidad de una memoria y de una apertura del presente” (AGUILAR , 2006: 179). En efecto, es dentro del propio texto y no afuera, donde se plantea la posibilidad de construcción de la memoria, es en su propia estrategia discursiva y no en un referente externo, donde la voz enunciadora busca la posibilidad de reconstruir una memoria sobre la historia de los hechos acontecidos en una realidad.

El ejercicio de reflexión en torno a la construcción del propio texto, que se muestra de forma impúdica en *Los rubios*, muestra este mecanismo con toda claridad. Lo que tenemos que plantear, a partir de ahora, será una reflexión sobre el artificio del propio dispositivo, y no sobre la distinción entre la autenticidad o falsedad de las imágenes. Con el planteamiento que el propio film hace de sus recursos, queda claro que cualquier imagen es tan falsa –o tan auténtica- en un documental como en una ficción.

Así podremos ver, a lo largo del filme, y a través de diversos mecanismos, que *Los rubios* subvierte algunos de los aspectos que definían el género documental entendido en un sentido ortodoxo. A saber: la utilización de diferentes formatos (vídeo/16mm), color, B/N, la mostración de los mecanismos artificiales del cine a través de secuencias en las que vemos al equipo de rodaje montando el set (no en vano hay quien la ha definido como un *making of* de un rodaje, como una *mis en abyme* cinematográfica), el desdoblamiento del personaje de Albertina Carri en realizadora y en protagonista de la película, el desplazamiento de este mismo personaje al ser interpretado por una actriz, las reconstrucciones de secuencias de

las que no hay testimonio gráfico hechas a base de dibujos o de *Playmóviles* en lugar de las clásicas reproducciones del documental (sobre todo del documental histórico televisivo cuyo modelo impuso la BBC que recurren a reproducciones para representar aquellas escenas de las que forzosamente no pueden tener imágenes) y, por último, el elemento que quizá resulte más grave: la desautorización de la voz de los testigos. Lo cual, desde el punto de vista ortodoxo de la teoría institucionalizada sobre el documental y, desde un pretendido rigor respecto al discurso histórico, deberían haber constituido la piedra angular del relato.

Así las cosas, cuando incluimos una película como *Los rubios* en un contexto como el del cine de los *desaparecidos*, se produce un conflicto importante. Un conflicto que desata un sinfín de interrogantes. ¿Es *Los rubios* una película sobre los desaparecidos? Si ya ha quedado lo suficientemente claro que *Los rubios* no es un documental y tampoco es una ficción, si ahora preguntamos si es una película que trata sobre los desaparecidos...¿qué es entonces *Los rubios*? Y sobre todo ¿por qué resulta ser un texto tan irreverente?

Si abordamos el comentario de esta película en términos de análisis discursivo, podríamos subrayar que la primera operación subversiva, se encuentra en el propio cuestionamiento de los modos de representación del cine institucional que pretende el borrado de cualquier marca discursiva. Marcas que, en la película de Carri, formarán parte del material visible y esencial con que se construye el relato. La segunda subversión, y la más hiriente a nivel social, se encuentra en el desacato a las voces autorizadas del relato oficial de la historia como garantes de la categoría de verdad. En unos momentos, pasaremos a comentar ambos aspectos en detalle, para entender por qué *Los rubios* supone una obra esencial en el contexto del cine sobre los desaparecidos de Argentina, así como en el contexto del debate sobre los límites del documental entendido de manera amplia.

2.7. Documental contemporáneo y giro subjetivo: ¿Ante un nuevo paradigma en la articulación del cine y de la memoria?

Siguiendo la estela de críticos como YOUNG (2000) o HIRSCH (1997), que han estudiado las formas de construcción de la memoria histórica de determinados acontecimientos políticos importantes como la Shoa, algunos autores hablan de un importante cambio de paradigma en la manera como el cine contemporáneo marca los límites entre la ficción y el documental. Por otro lado, autores como SARLO (2006) hablan directamente de un giro subjetivo en los procesos de construcción de los discursos sobre la memoria de la dictadura en la Argentina a partir de los años 90. De esta manera, basándose en las bases del “giro lingüístico”, Sarlo explica, que el debate sobre el discurso histórico, se ha desplazado hacia una multiplicidad de memorias, y hacia una perspectiva subjetiva que reivindica un espacio para las memorias individuales.

Como es lógico, este desplazamiento que indica la crítica argentina, no se ceñirá solamente al terreno literario, político o histórico, sino que afectará también al contexto del cine. Este giro hacia una subjetividad implica, que las películas que tratan sobre acontecimientos del pasado, y que se presentan bajo la forma de un documental tienden, cada vez más, hacia la autoreferencialidad. Esta autoreferencialidad, esta necesidad de atenerse a la visión subjetiva, a la experiencia o la ausencia de la misma, marcaría tanto el terreno del género denominado documental, como al terreno del género denominado ficción, cuando no, a ese vasto margen en el que ambos se confunden.

Así las cosas, y atendiendo a esa importante quiebra de los grandes discursos y de las rígidas taxonomías que marcaron el paradigma epistemológico anterior, el concepto de autoficción ocupará un importante lugar en el cine contemporáneo sobre la memoria. Autoficción, que en el caso concreto del cine argentino, encontraría su punto de inflexión irreversible con el estreno de *Los rubios*.

A este respecto podemos acudir a Rufo Caballero (2005: 203) que comenta

que “Como parte de los cambios en la referencialidad que se perciben en el cine latinoamericano de los años noventa, en el sentido de la desactivación de la retórica representativa que embargó al pasado; como parte de los frecuentes espejismos, préstamos y camuflajes entre realidad y ficción, cada vez se establece más un tipo de cine autoconsciente y autorreferencial que da fe de su propio proceso de construcción o especula sobre el destino y los cometidos de la propia manifestación artística. Vista en el contexto internacional, esta tendencia participa de la línea de introspección que, a partir de las teorías brechtianas, hiciera que el texto artístico se pensara a sí mismo y estudiara sus propios mecanismos de regulación y determinación.” *Los rubios* en el panorama del cine de los últimos años, y no sólo en el contexto latinoamericano, supondrá un ejemplo incomparable de este ejercicio meta reflexivo que destaca Caballero.

2.8. Memoria individual vs. Memoria colectiva

Nadie recuerda de manera lineal. La memoria, lo dijo Proust mejor que nadie, es fragmentaria por naturaleza. Es el relato que hacemos de ella lo que conviene a un orden discursivo, a una ordenación causal de los elementos, a cierta lógica narrativa. En efecto, el momento en que la memoria se convierte en relato es el momento en que se somete a una lógica, y no antes. Entonces, si la memoria no conviene a un orden de manera natural ¿Podemos tener una confianza ciega en la memoria testimonial? ¿Por qué debería ésta constituir el material esencial de un documental o de un discurso sobre la historia?

Los rubios aparece en un contexto histórico para el país en el que, como explicábamos en la introducción, las políticas que abogaban por el olvido en favor de una reconciliación nacional, practicadas durante los años 80 y los años 90, ya no tenían cabida. El relato oficial de los desaparecidos, bajo la forma de ese monumento institucional en que se convirtió el *Nunca más* dejaba demasiada fallas para una generación que se formulaba nuevas preguntas. Asistimos así, a la apertura de nuevos espacios para la discusión, de nuevos agentes dinámicos que quieren encontrar su lugar en el proceso de construcción de un discurso histórico y en una reivindicación por otras memorias. El surgimiento de una nueva generación que había sido educada en los valores democráticos, y que sólo había vivido la barbarie de la dictadura por el testigo recibido de los supervivientes, no es ajeno al contexto económico, político y cultural, que vive Argentina en la década de los noventa con la aparición de nuevas tecnologías de la información y, sobre todo, ante la inminente caída del proyecto neoliberalista. Y no somos los únicos que realizamos el análisis en este sentido (análisis, desde nuestro punto de vista, imprescindible si queremos seguir el rastro de la discusión sobre productos de la industria cultural como es el cine, imposibles de ser pensados al margen del entramado económico). Así lo explican también GARIBOTTO y GÓMEZ (2006: 122,123) al referirse a una generación de hijos que recuperan un cine sobre los

desaparecidos: “Se trata en última instancia de una generación definida por la condición postdictatorial (a la que pueden agregársele al menos otras dos calificaciones “post”: postnacional y postpolítica), que materializa los conflictos de un período que acaba de cerrarse en Argentina con los levantamientos de la clase media en 2001 y el definitivo cuestionamiento público y puesta en crisis del modelo neoliberal, que evidenciaba el éxito ulterior del proyecto dictatorial.”

La aparición de relatos que reivindican una pluralidad de memorias -tildadas a menudo de memorias individuales aunque éstas apelen, implícitamente, a una memoria generacional o de grupos sesgados de la población, como a nuestro entender sucede con *Los rubios*- frente a una colectivización de la memoria impuesta por relatos canonizados, como sería el caso del *Nunca más* en Argentina, revela una problemática mucho más compleja que la de la simple misión iconoclasta de la ruptura de los grandes relatos en la era posmoderna, tal y como insinúan GARIBOTTO y GOMEZ. En este sentido, estamos de acuerdo en que *Los rubios*, y ciertas miradas críticas que, frente a la institucionalización de una memoria sobre los desaparecidos, aparecen en ese momento en Argentina, suponen un cuestionamiento al proyecto de pedagogía nacional, en el que ya no está en juego solamente la unidad de un relato sobre la historia de la nación sino la idea de nación misma.

En la definición de HIRSH (1997: 22) sobre el término posmemoria que ha servido como clave para analizar algunas de las lecturas que las nuevas generaciones hacen sobre una memoria común de la Shoa, la ensayista afirma “Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated”⁵⁹. No podemos negar aquí la importancia que

59 “La posmemoria caracteriza la experiencia de aquéllos que crecieron dominados por narrativas que precedieron a su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por las historias de la generación precedente formadas por eventos traumáticas que no pueden ser ni entendidas ni recreadas” Mi traducción

este análisis ha tenido para los estudios sobre la memoria. Tampoco podemos olvidar que la Shoa se ha convertido en un referente constante en los trabajos sobre los desaparecidos en Argentina. No obstante, habríamos de matizar que el debate que provoca *Los rubios* y la línea crítica que esta película abre, supone un enfrentamiento mucho más complejo y, desde luego, menos homogéneo que el que dibuja HIRSCH (1997) en su estudio. *Los rubios* no sólo interpela al discurso histórico que sostiene la dictadura militar sino también a una memoria institucionalizada por aquéllos que fueron su oposición y que no dejaron espacio para otro tipo de crítica o que se sienten amenazados cuando éstas se producen, como sucedió en el caso de *Los rubios*. Así las cosas, debemos advertir que si bien el término empleado por HIRSCH (1997) nos parece útil en tanto articula el contexto histórico, social y cultural con la producción de un relato sobre la memoria (articulación que podríamos utilizar muy bien para ilustrar el fenómeno generacional) creemos que hay que matizar la heterogeneidad de discursos que se producen dentro de una misma generación.

A este respecto podríamos retomar los trabajos de HALBWACHS (2004) para hablar de la confrontación que surge del debate entre una memoria colectiva y la diversidad de memorias. Estaríamos de acuerdo con el sociólogo en subrayar el peso de la comunidad en la manera como un individuo construye su propia percepción memorial, aunque también debemos advertir que encontramos aquí cierto determinismo del que nos gustaría huir. Pues, si el peso de la memoria colectiva fuera tan grande, eso significaría que no podrían construirse discursos subversivos y estaríamos así, contradiciéndonos. “Nous dirions volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change suivant la place que j'y occupe, et que cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux. Il n'est donc pas étonnant que, de l'instrument commun, tous ne tirent pas le même parti. Cependant lorsqu'on essaie d'expliquer cette diversité, on en revient toujours à une combinaison d'influences qui, toutes, sont de nature sociale.” (HALBWACHS,

1965: 34)⁶⁰

En efecto, tal y como apunta el célebre autor francés, ningún recuerdo es original. Ningún sentimiento o pregunta. Todo es el fruto de la intersección de circunstancias sociales, emocionales, políticas e históricas. Ya sea para suscribir los discursos aprendidos o para subvertirlos. Por eso cuando Albertina se cuestiona su identidad a través del vacío de sus padres, está cuestionando también la posición de una generación respecto a la anterior. Está cuestionando la posición de un país que dejó una generación de revolucionarios. De la misma manera que se lo hacen los H.I.J.O.S. o Nicolás Prividera en su película *M*, Carri también se pregunta cuál es su lugar en la historia con respecto a ese lugar que ocuparon -o del que fueron desplazados- sus padres. Podríamos decir así, que la pregunta esencial que se plantean en una y en otra película no es distinta, pero sí la manera cómo se formula. También lo serían a caso las respuesta, si las hubiera. Con esta breve mención de algunos de los debates más encendidos que la realizadora entablaría con otros miembros de su generación, queremos insistir en la heterogeneidad de discursos que pueden producirse dentro de una misma generación, aunque ésta se encuentre condicionada por un contexto social, económico e histórico común.

Así, la principal cuestión que plantea Hallwbachs en sus textos seminales sobre la memoria es recogida por Albertina Carri de una manera muy explícita en su película. Frente a determinados relatos históricos de ambición colectiva en los que no encuentra un espacio de representación conveniente, la realizadora decide construir una memoria individual pero no independiente. ¿Qué queremos decir con esto? Pues que tal y como lo plantea Hallwbachs, la memoria es, de manera inevitable, construida desde una percepción subjetiva pero esta memoria nunca

60 “Diremos que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia a menudo el lugar que ocupo, y que este lugar cambia, así mismo, con frecuencia las relaciones que mantengo con otros medios. No es sorprendente entonces que, de un instrumento común, no saquen todos el mismo partido. Mientras tanto cuando intentamos explicar esta diversidad, volvemos siempre a una combinación de influencias que son todas, de naturaleza social”

surge desde un grado de representación cero, sino que es el fruto de un tejido complejo de condicionantes, de referentes culturales. Podríamos resumir así que la memoria, aunque sea individual, apela siempre a una dimensión colectiva.

Recogiendo la tendencia que algunos de los críticos han señalado en los discursos sobre la memoria dentro del marco de la posmodernidad, la autobiografía, como es el caso del objeto que nos ocupa, se tornará en autoficción. Ésta será, en efecto, una de las prácticas comunes desde que se produce el denominado “boom de la memoria” marcado, recordemos con SARLO (2006), por un “giro subjetivo”. Como es normal, la tensión entre una memoria individual y una memoria colectiva produce, de manera implícita, una oposición entre el relato de la Historia (un relato concebido para ser decodificado y asumido por una comunidad mayoritaria), y el relato autobiográfico (que podría traducirse bajo la siguiente interrogante: ¿Cómo se inscribe mi recuerdo personal dentro del magma ingente de la historia?).

Así las cosas, Halbwachs formula estos contrarios bajo el epígrafe “la oposición aparente” en la que se enfrentarían una memoria autobiográfica con una memoria histórica. En efecto, de la misma manera que, como nosotros pensamos, el individuo no puede construir su subjetividad, como un ente absolutamente independiente y ajeno a los condicionantes externos de su vida, tampoco la subjetividad del sujeto histórico, estará exenta de ello. Insistimos una vez más en que no queremos con esto caer en un determinismo radical, pues esto eliminaría la posibilidad de cualquier discurso crítico, que es justo lo contrario de lo que aquí estamos defendiendo. No obstante, es importante señalar la influencia que el gran relato oficial de la Historia tiene respecto de la construcción de una memoria individual, ya sea para aceptarla, o para rechazarla. Una vez hecha esta puntualización importante, lo que deberíamos preguntarnos, es la relación que tiene la construcción de esta memoria individual a la que se refiere Halbwachs, con la práctica de una autoficción cinematográfica.

En el caso de *Los rubios*, lo que a nuestros ojos plantea un debate interesante,

no es ya que se trate de la reivindicación de un memoria individual frente a los discursos institucionalizados de la Historia, sino que esta reivindicación pase por la construcción de un discurso conscientemente ficcional. Es decir, que no sólo reclama una memoria individual frente a una colectiva, sino que prefiere una ficción consciente, que la confianza ciega en una verdad que nadie puede garantizar.

A este respecto las palabras de Halbwachs resultan, de nuevo, esclarecedoras cuando dice (1994: 36) “On n'est pas encore habitué à parler de la mémoire d'un groupe, même par métaphore. Il semble qu'une telle faculté ne puisse exister et durer que dans la mesure où elle est liée à un corps ou à un cerveau individuel. Admettons cependant qu'il y ait, pour les souvenirs, deux manières de s'organiser et qu'ils puissent tantôt se grouper autour d'une personne définie, qui les envisage de son point de vue, tantôt se distribuer à l'intérieur d'une société grande ou petite, dont ils sont autant d'images partielles. Il y aurait donc des mémoires individuelles et, si l'on veut, des mémoires collectives. En d'autres termes, l'individu participerait à deux sortes de mémoires. Mais, suivant qu'il participe à l'une ou à l'autre, il adopterait deux attitudes très différentes et même contraires⁶¹.”

La memoria colectiva nacional, a la que sin duda interpela el discurso de la Historia y su empeño por forjar el paisaje de un pasado común -tal y como lo indicaba Renan en su célebre discurso- se basaría, según nuestra opinión, en los mismos mecanismos que lo hacen los relatos míticos populares. La historia de una nación apela a eventos, a fechas y a lugares que la mayoría de sus ciudadanos no conocieron, pero que asumen como suyos, y que dicen recordar como si hubieran

61 “Aún no estamos habituados a hablar de una memoria de grupo, si quiera por metáforas. Pareciera que tal facultad no pudiera existir ni durar que en la medida en la que está relacionada a un cuerpo o a un cerebro individual. Admitamos entre tanto que haya, para los recuerdos, dos maneras de organizarse y que puedan, tan pronto agruparse al rededor de una persona definida, que los encare desde su punto de vista, tan pronto distribuirse en el interior de una sociedad grande o pequeña, de la que hay tantas imágenes parciales. Habrá pues, memorias individuales y, si queremos, memorias colectivas. En otros términos, el individuo participará en dos suertes de memorias. Pero, a menudo, tanto si participa en una como en otra, adoptará dos actitudes muy diferentes e incluso contrarias”. Mi traducción

estado allí. Esta memoria se alimenta a base de un proceso pedagógico, producido desde las instituciones académicas o políticas, pero que también se reproduce en los textos artísticos, que tendrán una importancia capital en el forjado de este paisaje memorial.

Muchos son los autores que hacen hincapié en la importancia de los textos literarios de ficción que construyen sujetos obedientes -o aquéllos que apelan a la subversión- de la historia. Como hemos visto con WHITE (1992), también HALWBACHS (1965) insistirá en esta función del texto artístico, con que podemos entender que el impacto de los textos audiovisuales en la formación de un paisaje histórico común y de una memoria colectiva, tengan mucha más relevancia de la que tuvieron los textos literarios, u otros textos artísticos consagrados a un estrato cultivado de la sociedad. A este respecto, el sociólogo francés se expresará con las siguientes palabras: “Ils occupent une place dans la mémoire de la nation. Mais je n'y ai pas assisté moi-même. Quand je les évoque, je suis obligé de m'en remettre entièrement à la mémoire des autres, qui ne vient pas ici compléter ou fortifier la mienne, mais qui est la source unique de ce que j'en veux répéter. Je ne les connais souvent pas mieux ni autrement que les événements anciens, qui se sont produits avant ma naissance. Je porte avec moi un bagage de souvenirs historiques, que je peux augmenter par la conversation ou par la lecture.”(1965: 36).⁶² Esta circunstancia histórica que ya hemos comentado aquí, se complica cuando en casos como el de los desaparecidos de la dictadura argentina, el punto de partida es, precisamente, el olvido, la ausencia, la nada. ¿Cómo apelar entonces a ese pasado memorial? ¿De qué manera se construyen las imágenes de lo que nadie vio? ¿Puede aventurarse una memoria colectiva cuando las memorias individuales están ciegas o parcialmente ciegas?

62 “Ocupan un lugar en la memoria de la nación. Aunque yo mismo, no haya asistido. Cuando los evoco, estoy obligado a introducirme enteramente en la memoria de los otros, que no vienen a completar o a fortificar la mía, pero que es la fuente única de lo que acabo de repetir. No los conozco a menudo mejor ni de otra manera, los acontecimientos antiguos, que se produjeron antes de mi nacimiento. Llevo conmigo un bagaje de recuerdos históricos, que puedo aumentar por la conversación o por la lectura”. Mi traducción.

2.9. Los archivos /documentos como pruebas de verdad

Como ya hemos señalado, uno de los motivos principales para que *Los rubios* se encontrara con las críticas feroces de algunos de los intelectuales militantes de la generación de los setenta, fue el uso que se hace en la película de los testimonios de los supervivientes. Un uso que en realidad pasa por la desautorización y por la puesta en evidencia de que la memoria de los testigos está sujeta a la construcción ficcional y, por tanto, no puede considerarse como una prueba irrefutable de verdad. Tal y como explica QUILEZ (recogido en SARTORI y VIRGIL, 2007:75) “En *Los rubios* tampoco el testimonio ideal deviene posible - pues o bien no puede o se niega a habla frente a cámara o bien, cuando lo hace, distorsiona excesivamente el pasado-, y a partir de esta constatación la directora se ve impelida a crear una “mentira-verdad” que dé lugar finalmente a un relato verdaderamente testimonial y verdaderamente artístico”. Esta posición, no solamente le valió las críticas ya comentadas sino que produjo el rechazo de las instituciones que podían subvencionar el rodaje de la película, como fue el caso escenificado del rechazo de subsidio por parte del INCAA, citado explícitamente en el film con la lectura de una carta de rechazo de la institución al proyecto en la que se le exige literalmente “un mayor rigor documental”.

Como es comprensible, dadas las atrocidades cometidas por el terrorismo de estado durante la dictadura, y las consecuencias que ésta dejó en la sociedad argentina, cualquier tipo de cuestionamiento frente a los testimonios que relatan aquellos sucesos, sazona profundas heridas que aún están abiertas. Tal y como recuerdan GARIBOTTO y GÓMEZ (2006: 7) “cualquier operación sobre el discurso testimonial en Argentina (sobre todo cuando aparece vinculado a los años setenta y al tema de los desaparecidos) repercute necesariamente en el debate en torno a la escritura de la historia reciente, que hizo de su piedra fundacional a través del *Nunca más*.”

Dese este punto de vista, Carri se atreve a cometer una de las mayores

irreverencias que se podrían cometer en este contexto: desautorizar la voz de los testigos que, para añadir más gravedad al asunto, muchos de los que aparecen en la película, fueron compañeros militantes de sus padres. La manera como Carri recoge los testimonios en la película es, a todas luces, provocador. Por un lado tenemos los testimonios de los militantes que aparecen entrecortados, o directamente en un segundo plano, reproducidos por un pequeño monitor de televisión en el fondo de una habitación, mientras el personaje de Carri, interpretado por Couceyro, continúa escribiendo *su* versión de la historia. Y en una segunda plano, encontramos el testimonio, absolutamente desautorizado, de una vecina del barrio donde vivía la familia Carri, uno de los pocos testigos oculares del secuestro. Con esta escena, encontramos una de las claves de lectura del texto, así como su propio título, *Los rubios*, cuando escuchamos a la vecina recordar el suceso, y afirmar sobre los padres de la realizadora que “eran una pareja de flacos y rubios”. A continuación, sabremos que no es cierto, pues según aclarará la propia directora en la película, su tía le confirma que “mi hermana nunca fue flaca y nunca fue rubia”. Así las cosas, coincidimos con ALONSO (recogido en SARTORI y VIRGIL (2007: 161)) en que si el efecto de desautorización del testimonio funciona es porque “el modo de registro goza de más puro “efecto documental”. Se trata de un testimonio capturado, cazado de la realidad y portador inevitable de toda la impronta del hábitat del que fue extraído (cierta desprolijidad técnica, vacilación de la cámara en mano, perturbaciones sonoras, zooms violentos, iluminación dispar)”.

Así, el testimonio de la vecina, no sólo se revela inútil dentro de la trama argumental del filme, sino que se demuestra engañoso pues, según la versión de la tía de Carri y de los documentos gráficos que quedan de sus padres, estos nunca fueron rubios. Con este limpio golpe de efecto, la película demuestra que los testimonios no pueden considerarse como prueba de verdad irrefutable a la hora de construir un relato histórico totalizante, y que además, la vecina, con este apelativo estaba definiendo la diferencia, que en un barrio humilde, marcaba una

pareja de intelectuales. Una pareja de rubios en el oscuro contexto de un barrio morocho. Con este recurso, la propia realizadora está poniendo de relieve uno de los aspectos menos tratados y, sin embargo, más siniestros del debate sobre la militancia clandestina durante la dictadura: una presunta cuestión de clase que dividiría al militante de base del militante intelectual. Los líderes ideológicos frente a los *perejiles*. Polémica que se encuentra, no en balde, en la base del amargo enfrentamiento que se produjo entre Prividera y Carri.

Pero además de estos dos planos concretos, sobre los que Carri cuestiona la validez del testimonio como argumento de verdad en la construcción de un discurso histórico, encontramos un tercer momento importante en la película, en el que la falta de testimonio se revela como problemática política. Se trata de la secuencia en la que la voz en *off*, interpretada por el personaje de Carri, evoca el momento en que pidió testimoniar a una compañera de sus padres en el centro de detención Sheraton, donde todos ellos fueron torturados y asesinados. Uno de los testimonios, que decidió no participar en la película, y que comparaba, además, la investigación cinematográfica con los interrogatorios militares durante la dictadura. Una duda que se cierne, no de manera inocente en la película, sobre los métodos de investigación histórica.

Tras este breve repaso por algunas de las apariciones de testimonios en el filme, podemos comprobar que Carri, además de cuestionar directamente el valor documental de los mismos, introduce sutilmente la problemática sobre la legitimación del informe realizado por la CONADEP como relato oficializado de la dictadura. Una vez puesta en cuestión la veracidad de los testimonios, podemos concluir que cualquier investigación basada en ellos sea parcial e incompleta. Así, podemos decir con GARIBOTTO y GÓMEZ (2006: 7) que “la desautorización del discurso testimonial (...) no debe ser leída, sin embargo, en clave de refutación de la historia, sino en función de su capacidad de echar luz sobre los verdaderos móviles del film.”

De la discusión sobre el valor objetivo de las imágenes, se desprende otra

cuestión importante: la definición de documento. Al ver la manera como Carri compone en la película su versión de los hechos nos preguntamos inmediatamente ¿Qué es lo que define entonces la categoría de documento histórico? ¿Qué tipo de materiales pueden ser considerados como testimonios de un acontecimiento? ¿Cómo se archiva lo que ha sucedido en otro momento y en otro lugar? Estas preguntas que en una dirección parecida planteaba también Derrida en el *mal de archivo*⁶³ son las que parece lanzar Carri mediante el cuestionamiento de los materiales que, tradicionalmente, componen la base “científica” para construir los relatos históricos.

“En el plano de lo ‘rigurosamente’ documental, no creo en el testimonio como una garantía de certeza. Más bien considero que cuando alguien cree estar diciendo la verdad, en el fondo, gracias a una apuesta reduccionista, está manipulando un gran número de apreciaciones casi siempre confusas por el estado de la memoria” (CARRI, 2007:28). El gran desacato –y también la pericia a nuestro entender- de la directora, es precisamente, que ella hace de la confusión de la memoria no un material defectuoso, sino la materia prima para construir su relato. La manipulación no es una estrategia que hay que esconder sino un método de trabajo.

La puesta en cuestión de los testimonios -que, no por casualidad, fue una de las razones que el INCAA arguyó para desestimar el proyecto- se pone en escena de manera literal en la película. En primer lugar se cuestiona la pertinencia de los testimonios de los amigos y compañeros de sus padres. En pleno trabajo de ordenación del material y de la escritura del texto, la mayor parte de testimonios se presentan como descartes a modo de cassettes de video que no serán utilizados. Además, en un acto insolente la actriz que interpreta a Carri, les da la espalda de

63 Conferencia pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994 en un coloquio internacional titulado: *Memory: The Question of Archives*. Organizado por iniciativa de René Major y Elisabeth Roudinesco, el coloquio tuvo lugar bajo los auspicios de la Société internationale d’Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, del Freud Museum y del Courtauld Institute of Art.

manera literal, y se pone a escribir en el ordenador el texto recitado por la voz en *off* y que es la responsable de vehicular el relato. Tal y como explica Mauricio Alonso en su análisis de la película: “Si hay una esclavitud narrativa de la cual los documentales políticos -y también aquéllos que no lo son- parecerían no poder desprenderse, es la apelación a las entrevistas testimoniales. Éstas se consolidan como las vedettes de cualquier ejercicio documental; se deposita en ellas todo el poder de la argumentación. Con las entrevistas se sueles sellar un pacto de verdad con el espectador; son pocos los films que las incluyen para desacreditarlas. Los documentales que abordan un suceso particular del pasado político las utilizan como nexos con ese tiempo, las manipulan como si tratara de voces venidas de la Historia. En *Los rubios*, las entrevistas se presentan como un método siempre conflictivo y pocas veces estable. Las voces y las imágenes de los entrevistados, testigos directos del pasado, la mayoría de las veces son relegadas a un fuera de campo sonoro o visual, o permanecen encerradas y mediatizadas en monitores que aparecen como fondo de las breves acciones de Couceyro en su escritorio, o son manipuladas por la actriz mediante las opciones de la videocasetera o (...). Antes que un descrédito o una nulidad, la mediatización que Carri les dedica a estos testimonios produce una mengua en sus efectos de transferencia”. (ALONSO, recogido en SARTORAL y RIVAL, 2007: 165)

Una de las mayores provocaciones de *Los rubios*, según sus detractores, es precisamente que las categorías testimoniales así como las pruebas documentales y las reproducciones que realiza la directora se encuentran al mismo nivel dentro del discurso de la película. Las imágenes evocadas, las reproducciones, las múltiples representaciones de esos espacios de olvido de que hablábamos, adquieren un valor documental tan importante -o más- como los testimonios, lo que para muchos ha supuesto un verdadero sacrilegio. Sin embargo, la cuestión para nosotros es: ¿por qué puede tener un nivel de verosimilitud incontestable una narración testimonial que está construida como relato del mismo modo que una reproducción fílmica? Este sacrílego cuestionamiento, refuerza su justificación,

cuando además las intenciones de este *documental* no son las de rescribir la historia, ni siquiera un relato paralelo, sino sencillamente, plantearse los procesos de construcción de una memoria individual.

2.10. Las imágenes de los desaparecidos

¿Por qué no hay una sola imagen de los padres de la protagonista, pese a la cantidad de referencias históricas y cinematográficas que vemos en la película? GARIBOTTO y GÓMEZ (2006: 118) advierten que “este procedimiento contrasta notablemente con la retórica oficial en torno a los desaparecidos, en la que la fotografía funciona como el pivote sobre el que se organiza el recuerdo y se proclama la continuidad de la búsqueda” o eso que según GRÜNER (recogido por MORICONI, 2005) se denomina *invisibilidad estratégica*.

Ante la falta de imágenes, partiendo de la memoria lacunaria que imponen los desaparecidos en Argentina, Albertina Carri con *Los rubios* responde, de alguna manera, a la cuestión sobre la irrepresentabilidad de la historia de la Shoa que planteara Didier- Huberman y que ya hemos expuesto en la primera parte. ¿Es posible realizar un relato de los desaparecidos cuando no hay imágenes de ellos? ¿Es posible realizar un relato audiovisual del vacío? ¿Es posible construir un discurso de histórico sin imágenes, sin testigos visuales? La respuesta de Carri es contundente. Lejos de monumentalizar la memoria de lo sucedido en Argentina durante la dictadura (incluso si pudiera arrogarse el derecho que le otorga el parentesco directo con los desaparecidos), decide erigir, según la definición de GARIBOTTO y GÓMEZ (2006: 3), que a su vez retoman la terminología de YOUNG (2000), un *contramonumento* “que exhibe el abismo temporal que se abre entre los eventos traumáticos y el presente desde el cual se intenta reconstruirlos y que, desde su radical alteridad, rechaza cualquier tipo de didactismo o de consuelo”. En este sentido, y para explicar de nuevo eso que parece que tiene que justificar constantemente (por qué no realizó un relato totalizador e históricamente documentado sobre la vida y militancia de sus padres), la propia realizadora se expresa de la siguiente manera: “Quería evitar que los diversos elementos como los testimonios, las fotos y las cartas dejen esa sensación tranquilizadora, ese “ya está, conozco a Roberto y a Ana María y me

voy a mi casa”. Lo que yo planteo es precisamente que no los vamos a conocer, que no hay reconstrucción posible. Son inaprehensibles porque no están. Entonces no se trata de hacerlos presentes, que es lo que suele suceder”. (GARIBOTO Y GÓMEZ, 2006:118)

En una segunda instancia, se pone en evidencia la veracidad de este tipo de documentos cuando los datos que aportan los vecinos de la familia Carri, no coinciden con los datos que la propia directora tiene de sus padres (por ejemplo la descripción como “una rubia flaca” que la vecina hace de la Ana María Caruso y que es rápidamente desmentida por la voz de la directora). Además de esta sospecha frente a los documentos de la memoria, que se expone en el filme, hay un asunto interesante que ha permanecido en un fuera de campo muy importante para la película: las imágenes de sus padres que nunca vemos. En definitiva: la figura de los militantes Ana María Caruso y Roberto Carri que sólo se evocan en la película como elementos ausentes, como si estuvieran emplazados a un afuera definitivo. Desaparecidos.

No obstante, y pese a lo que pueda parecer para el espectador de la película, estos documentos existen. Como ya hemos dicho, en la película se intuye la presencia de fotografías, se habla de cartas que nunca vemos, que no forman parte del guión, constituyendo un inquietante fuera de campo archivístico. Son las cartas que las hermanas Carri recibían de sus padres durante el cautiverio de estos. Las cartas que, aparentemente constituyen el único documento fehaciente que de esa época conserva la directora, son mencionadas, pero nunca aparecen en la película. Nunca las vemos y, sin embargo, existen.

Tal ha sido la importancia de la película en el debate sobre la memoria y sobre el género cinematográfico del documental en Argentina, que en el libro que escribiera la propia cineasta (*Los rubios, cartografía de una película*), Carri hace público una suerte de diario de rodaje en el que podemos comprobar la cantidad de documentos a los que no hemos tenido acceso como espectadores de la película. Allí podemos ver numerosas cartas y fotografías, que no existen sino en

un vasto fuera de campo de la película. ¿Por qué estos documentos que formaron parte de la investigación no forman parte, sin embargo, del guión?

Como es comprensible, no podemos sospechar que esto sea así, porque para la directora estos documentos no tuvieron una relevancia desde un punto de vista humano, sino porque no formaban parte del relato que ella quería contar. Un relato sobre la ausencia de sus padres, sobre la ausencia de su identidad, y no una pesquisa sobre aquello que fueron los que ya no están. La razón que da Carri es muy clara: “En la película eludí tanto las cartas como, prácticamente, cualquier imagen demasiado concreta de mis padres. Así como también evité desvelar la identidad de los entrevistados. No quería que el espectador abandonara la sala con la ilusión de que a través de *Los rubios* podía conocer a mis padres porque la película se funda en esa imposibilidad de la reconstrucción documental en términos de verdad”⁶⁴.

A este respecto, podemos decir que uno de los testimonios más significativos de la película será, de nuevo, el de la vecina del antiguo barrio donde vivieron los Carri. La vecina, en todo momento descreída por la mirada cinematográfica que la propone en dos tiempos -en dos entrevistas separadas como si fuera uno más de los testigos/personajes que aparecen en la película- los describe como una pareja flaca y rubia. La voz en off de Albertina replica, a continuación, que sus padres nunca fueron rubios ni flacos. Esta secuencia, que ya hemos citado en varias ocasiones y que constituye, en nuestra opinión, el punto neurálgico del filme, pone de relieve varias cosas importantes sobre su propia lógica interna. La primera es que con ella, Carri legitima su propio discurso, es decir, se da permiso para emplear todo tipo de técnicas y de modos de reconstrucción mnémica –y fílmica- a la luz de la evidente vulnerabilidad de la memoria humana. No importa si representa el secuestro de sus padres mediante la reproducción de la escena con *Playmobiles*, o si uno de los testigos presenciales del suceso puede afirmar

64 Carri entrevistada por Marin Peña para *Los rubios* Cartografía de una película. Buenos Aires. BAFICI. 2007.

rotundamente que tenían un aspecto que nunca tuvieron. La mirada es igual de lúdica, igual de reconstruida, igual de absurda.

La segunda, y quizá más importante, es que con esta reflexión el filme crea un dispositivo propio respecto a la construcción de la memoria. Al comentar la aparición del testimonio de esta vecina, habría que subrayar también que la manera como se consigue esta información por parte de la directora que abduce que está haciendo un trabajo para la facultad, cuando en realidad nos encontramos ante el rodaje de una película. Así, Carri expone de manera explícita la manipulación a la que serán sometidos los testimonios, acercándose enmascarada a los vecinos de su antiguo barrio, y asegurando que las confesiones hechas a la cámara no se harán públicas. A través de esta estrategia, el film señala otra de las cuestiones importantes con respecto a la utilización de documentos sobre los desaparecidos por el régimen militar, y es la de la transgresión de la frontera entre el ámbito de lo privado y el ámbito de lo público. Podríamos, a este respecto, recoger las palabras de (MORICONI, 2005, 125) quien indica que: “Mientras el status de testificación histórica de los documentos públicos se ve así sumido bajo la autoridad que cobran los testimonios; en revancha, por la brecha del documental, salen a la esfera del espacio público documentos acuñados y destinados al ámbito de la vida privada, que de este modo encuentran trocada su finalidad doméstica”.

Sin embargo, tal y como hemos comprobado, todo en *Los rubios* está dispuesto para que los elementos esenciales que definen la pesquisa documental sean subvertidos. Principalmente aquello que define, emplaza y legitima los testimonios que, recordemos de nuevo con MORICONI (2005:126) “Para que adquieran estatuto de documento, los testimonios deben ser separados de la función que desempeñan en la conversación cotidiana, es decir, deben despegarse de su relación de continuidad y pertenencia al presente. El testimonios, decíamos, es también uno de los recursos más subjetivos del documental pues otra vertiente del recurso a la memoria testimonial (...) consiste en poner el énfasis en el mundo

de las representaciones y de las identidades. Es decir, en los aspectos subjetivos de la experiencia histórica. Así pues, de un lado como del otro, la memoria testimonial aparece como una configuración del pasado altamente mediatizada”

Así las cosas, podríamos decir aprovechando la metáfora visual, que Carri utiliza las voces de sus testigos del mismo modo que dispone de los muñecos *Playmobil*, como objetos de su relato histórico, como simples instrumentos lúdicos. De nuevo, la seriedad de los testigos se iguala a la del juego, a la presunta banalidad que se le presupone a los muñecos, portadores del mismo nivel de verdad que los testigos presenciales de la desaparición de los padres. De esta manera, el testimonio presencial se revela raquíptico, reducido como en una representación infantil, a las tendenciosas variables de la ficción, a la reconstrucción de los acontecimientos que cada testigo ha hecho conforme a un tácito relato común y no conforme a los datos procedentes del plano real.

2.11. *Los rubios*: un ejercicio metalingüístico

Las visibles marcas enunciativas del relato, por las cuales se le ha definido como un relato de tintes brechtianos, o como un filme metalingüístico, se hacen evidentes en muchos momentos de la película. Sin embargo hay uno, en que estas evidencias son especialmente significativas. Es el momento en el que asistimos al ensayo de una de las escenas del film, en la que la directora advierte a la actriz que la interpreta: "No digas mucho yo". Este "yo" no será inocente.

El hecho de que se haga alusión directa a la voz enunciativa a través de la utilización del pronombre "yo", resulta sintomático desde un punto de vista discursivo. Si tomamos como referencia una de las importantes obras de referencia con respecto a la modulación de discursos en primera persona (BENVENISTE, 1996), la utilización del pronombre yo indica una toma de posición respecto al concepto de identidad. En efecto, Benveniste habla de identidad como marca diferenciada dentro de la enorme variedad de experiencias y de percepciones, y que es posible en virtud de la emergencia en nosotros de una propiedad fundamental del lenguaje: ésa que nos permite decir "yo". Desde esta óptica, el "yo" es, a la vez, un referente y la instancia discursiva responsable de la enunciación. El "yo" se manifiesta en *Los rubios*, además, como experiencia individual de la narración histórica, y de forma mucho más compleja como identidad trasladada. Este planteamiento supondría un grave desacato al discurso oficial de la historia que se había hecho hasta el momento. ¿Cómo construir una identidad sobre la memoria, cuando el concepto mismo de memoria está seriamente cuestionado? En el guión de *Los rubios*, Albertina Carri escribe: "En esta escena (...) Albertina (para ser justa con el espectador) explica de manera coloquial su presencia representada en el film: la distancia como sistema de representación de la tragedia y el arte como único modo de representación frente a lo perdido" (CARRI, 2007: 60). Estas palabras no fueron incluidas en la película, quizás porque no sea necesaria una explicación, pues la imposibilidad de

representar la ausencia es obvia. “Considero que esta línea narrativa permite varias libertades estilísticas: Hacer evidente la imposibilidad de narrar desde una primera persona, y el necesario desdoblamiento de la directora en la actriz para poder ponerse delante de la cámara. Hablar de los mecanismos falsos en el documental: de lo imposible que es presentar, a fin y al cabo, “documentos” sobre gente que no está; de lo necesaria e insoslayable que es la ficción en cualquier relato. Tener un personaje central –una heroína-, una figura que guíe el recorrido narrativo y señale paisajes y manchas como puedo hacerlo yo, ahora escribiendo”. (CARRI, 2007: 26)

Ante la manera como el filme expone la utilización del “yo” y la reflexión sobre la manera como se construye el propio discurso cinematográfico, podríamos admitir, que *Los rubios* no sólo excede el concepto de identidad en un sentido metafórico, sino físico. ¿De qué cuerpo estamos hablando cuando el referente discursivo se entiende como un cuerpo intangible, como un sujeto en construcción? ¿A qué cuerpo nos atenemos referencialmente, si el que lanza la voz que escuchamos y ése que se mueve en el cuadro no coinciden, o es el mismo pero desdoblado?

2.12. La cuestión de la identidad

Sin lugar a dudas, una de las principales cuestiones que se plantea en *Los rubios*, es la cuestión de la identidad. Expuesta de distintas maneras, en función de diferentes parámetros, pero sometida siempre a una tensión que no termina de resolverse. Como veremos ahora, la película pone en cuestión la definición identitaria a través de varios mecanismos discursivos, entre los cuales, el ejercicio de desdoblamiento que se produce entre la actriz que interpreta a Albertina Carri y ella misma como parte del equipo de rodaje, y como última responsable de la enunciación del discurso fílmico, sería, a nuestro entender, la más significativa.

Como ha señalado más de un crítico -y hasta la propia Carri- este juego de espejos, que establece la película respecto al personaje de actriz y al de *maîtresse-en-scène*, procede de la tradición Brechtiana del teatro dialéctico. “La decisión de llamar a la actriz tiene que con la utilización de un recurso estético de distanciamiento, esa cosa “brechtiana” de exponer la representación. Analía no sólo me representa en la película sino que además lo anuncia, dice: “yo soy una actriz y voy a hacer de Albertina Carri en esta película” (YOLIS, 2003).

En efecto, tanto este desdoblamiento como muchas de las otras marcas enunciativas del discurso que ya hemos comentado, tienen una clara función de romper con un efecto ilusorio que adormezca la conciencia del espectador. Lo que allí se llamaba cuarta pared, aquí se llama M.R.I., aunque en última instancia, ambos tienen la misma intención de interpelar al sentido crítico del espectador. Así la cosas, con GARIBOTTO y GÓMEZ (2006: 7) estaríamos de acuerdo en que este desdoblamiento funciona como “elemento desorganizador del sistema de referencialidad del documental” o lo que es lo mismo: un elemento que pone en duda si ese referente del mundo real existe. En efecto, desde que vemos aparecer frente a nuestra pantalla a una actriz que se presenta, que dice su nombre y que advierte, sin embargo, que va a interpretar el papel de otra persona, ¿qué valor tendría entonces ese “yo” que debería teóricamente organizar el discurso fílmico?

En consecuencia a este planteamiento, encontramos el segundo de los aspectos que evidencian el efecto de distanciamiento en la película. La ruptura de la cuarta pared. Cuando un actor transgrede los límites del espacio imaginario del film y se dirige, con su voz o con su mirada, hacia nosotros, espectadores. Entonces, no podemos más que sentirnos interpelados. ¿Por qué nos habla? ¿Participamos, nosotros también, de la construcción de este discurso? ¿Somos, como la actriz, identidades desplazadas? Una de las máximas del M.R.I. se acaba de quebrantar y, con ella, cualquier pacto que se pueda establecer con el film como argumento de verdad. Ya no puede quedar el más mínimo resquicio de duda: estamos ante un artificio, ante el espectáculo de una construcción. Mediante este elemento de extrañamiento que excede los márgenes del modelo canónico de representación, somos conscientes de que estamos ante una pantomima. ¿Cómo creer entonces que lo que allí se dice es cierto? No podemos olvidar que estamos ante un aparato discursivo, desde el momento en que alguien nos habla directamente y nos convertimos, así en cómplices de esa construcción. “La actriz que representa mi papel en el documental remite constantemente a la ficción y a sí misma permite un relato “distanciado”. Ese distanciamiento lo considero imprescindible para colocar al espectador en una situación reflexiva, es decir, que el espectador se identifique con la argumentación del realizador y no con un personaje (...). Eso que la actriz ve representado de una manera lábil nunca se fija en una versión/verdad, el verosímil se arma y se desarma: la mirada del espectador se desplaza de una pantalla a otra, de lo humano al artificio que impone la contradicción” (CARRI, 2007:24)

Así, de la misma manera que sucedía con el teatro dialéctico, el efecto de distanciamiento cumple la función principal de hacer que el público sea siempre consciente de que aquello que está viendo es el fruto de una construcción. En este sentido, *Los rubios* estaría subvirtiendo uno de los principios sobre los que se basa el modelo de cine institucionalizado, es decir: eliminar cualquier huella de artificio para naturalizar el contenido de su discurso. Así las cosas, si el cine

hegemónico se esfuerza por borrar todas las *costuras* del tejido cinematográfico, el hecho de incluir en una película estos efectos de distanciamiento, suponen un posicionamiento ideológico claro. Un posicionamiento que no sólo cuestiona el M.R.I. del cine desde un punto de vista general, sino también el del documental como género en particular.

Como hemos explicado, uno de los pilares conceptuales sobre los que se asienta la película, es la puesta en cuestión de la Historia y la manera como el individuo reconstruye una memoria propia frente de la memoria colectiva. Sin embargo, esta cuestión se vuelve más espinosa si cabe, cuando la problemática se articula desde el punto de vista de la identidad. Así, podríamos decir que el problema que introduce el personaje de Carri en la película, no solamente es la manera como reconstruye su memoria, sino la manera como se inscribe a sí misma en tanto individuo y, por consiguiente, se plantea también la relación que tiene una cosa con la otra. Así, la voz en *off* de la realizadora que guía el discurso de la película dirá: “Construirse a sí mismo sin aquella figura que fue la que dio comienzo a la propia existencia se convierte en una obsesión, no siempre muy acorde a la propia cotidianeidad, no siempre muy alentadora ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria”.

Aunque este pensamiento planea sobre toda la película y constituye, de hecho, un motor importante desde el punto de vista narrativo, que hace que la acción avance, hay una secuencia donde esta cuestión se pone en escena de manera explícita y brutal. Se trata de la secuencia en la que la actriz que interpreta a la realizadora, Analía Couceyro se someten a una prueba irrefutable: un análisis de sangre en el instituto anatómico forense para comprobar su ADN. Prueba que resulta, a todas luces imposible, pues todos somos conscientes de que los ADN de Analía, de CARRI y de los padres de ésta no pueden coincidir.

Ese cuerpo imaginario que podría constituir el filme -ese *cuerpo mnémico*-consciente, de sus propios límites, de su propia fragmentación, se somete a sí mismo, a una constante puesta en evidencia. ¿Puede constituir en este punto y en

esta película, el cuerpo una prueba referencial de su propia existencia? El referente físico, la única prueba tendencialmente empírica, objetiva, que podríamos contrastar transgrede a través de la prueba de ADN, sus propios límites. Según GARIBOTTO y GÓMEZ (2006: 117) esta secuencia implicaría, además, otras lecturas “El recurso a la autoridad del método científico parece instalarse en el film como la afirmación non plus ultra de la construcción identitaria, pero al mismo tiempo impone una reevaluación de su identidad social como hija de desaparecidos. Por definición Albertina Carri no puede recurrir a este proceso definitivo. ¿Con qué ADN va a contrastarse el suyo? ¿Acaso su identidad social no se sostiene en esa ausencia? ¿Qué duda existe sobre su identidad “real”? ¿Qué efecto imprimiría sobre la identidad colectiva que respalda su reclamo la afirmación conclusiva de su identidad biológica? (...) Como el ADN de Albertina Carri no puede contrastarse con el de sus padres, su ensamblaje de una historia personal, generacional o nacional, no encuentra tampoco una instancia de verificación”.

El sujeto en construcción que se nos presenta en *Los rubios*, plantea el problema y construye su propio sometimiento al inscribirse en el marco de la memoria. La imposibilidad de alcanzar una memoria legítima, objetiva y eterna, y el hecho de que la identidad se inscriba sin elección en estos términos, crea una frustración y una nostalgia que se hacen tangibles a lo largo de todo el filme, tanto en un plano metafísico como meta cinematográfico. Frustración porque no contamos con las imágenes –ni mentales ni documentales- que nos permitan arraigar esa identidad en ciernes que se presenta bajo el personaje de Albertina Carri. Podríamos decir que a través de la película asistimos pues, a la creación de un *sujeto mnémico*. Esto es, de un sujeto que se define en función de la capacidad que tenga para definir su identidad dentro del discurso de la memoria. ¿Qué eres si no recuerdas? ¿Dónde se posiciona un individuo sin memoria?

Los rubios plantea además la cuestión de la identidad presentando al sujeto como un elemento referencial dentro de una estructura semiótica. El proceso de

construcción identitario del personaje de Carri está sometido a distintas coordenadas sociales, económicas e históricas que determinan su reinscripción en el mundo. La más decisiva será, como hemos visto, la de la memoria. Así lo advierte la propia realizadora en el filme al lanzar la pregunta «¿Quién eres si no recuerdas de dónde vienes?» Esta empática sensación de desorientación, de pérdida, que no por casualidad es la que funciona como preámbulo del relato, pone de relieve hasta qué punto, la inscripción del sujeto en un sistema referencial-social repite determinados esquemas jerárquicos aprendidos. En la sociedad occidental contemporánea en la que se sitúa la película –y la presente lectura- el origen familiar, las ideologías políticas y el pasado personal, son marcas que determinan la posición social del sujeto y sin las cuales, la definición de una identidad se revela como un trabajo imposible. Dice Albertina Carri en una entrevista (MORENO, 2006) : «Fui menor de edad durante muchísimo tiempo. Y no tuve documento hasta que fui grande. Cuando mis padres desaparecen la primera documentación se pierde. Después, mi documento no salía nunca. Siempre había algún problema. O sea que no tuve identidad hasta los 18 años». Podríamos decir así que el hecho de ser un bastardo, no tener apellidos, incluso no tener patria son factores inapelables que determinan la inserción de un individuo en el cuerpo social, esto es, su dimensión significante en un sistema referencial. Lo importante para que la estructura social funcione es que el sistema mantenga sus coordenadas, que las distancias entre los distintos signos y su posición referencial no sean modificadas.

2.13. Los abajo firmantes, una discusión generacional

“En Buenos Aires, a los 39 días del mes de octubre de 2002, el Comité de Preclasificación de Proyectos decide NO EXPEDIRSE, en esta instancia sobre el proyecto titulado “LOS RUBIOS”, por considerar insuficiente la presentación del guión. Las razones son las siguientes: Creemos que este proyecto es valioso y pide-en este sentido-ser revisado con un mayor rigor documental. La historia, tal como está formulada, plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes.

El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias. Roberto Carri y Ana María Caruso fueron dos intelectuales comprometidos en los '70, cuyo destino trágico merece que este trabajo se realice”⁶⁵.

A través de esta carta, el INCAA formalizó su rechazo de colaboración con el desarrollo de *Los rubios*, cuando tan sólo era un proyecto. Este rechazo no fue el único pero sí el más significativo por lo que representa el INCAA a nivel institucional. El proyecto de *Los rubios* fue rechazado por casi todos los fondos que normalmente ayudan a la producción del cine argentino y a los que la directora ya había tenido acceso con sus trabajos precedentes (como hemos indicado ya en la introducción: Hubert Bals, Fonds Sud etc). Uno de los motivos principales estaba en el planteamiento irreverente de la película frente a los modos de representación cinematográficos. ¿Qué era eso de usar muñecos, testimonios, una actriz representando a la directora...? A pesar de los continuos rechazos la respuesta CARRI fue clara: “Para mí era vital que la película incluyera todo. Al

65 Texto que aparece en la carta de rechazo del INCAA al proyecto de *Los rubios*. Aparece leída en la película y transcrita en *Los rubios*. Cartografía de una película. (CARRI, 2007).

contrario de lo que la mayoría pensaba, sin todos esos elementos –como las pelucas, la animación, el blanco y negro, el color, la actriz, el equipo en escena, las entrevistas en monitores- no había ninguna película. Porque la película que estaba intentando hacer era sobre la memoria y no sobre mis padres, como creían los jurados de estos organismos” (CARRI, 2007:110)

Lo explica la propia directora en una entrevista, aunque no sea necesario pues la propia película lo pone en escena: “Cuando presentamos el guión en el INCAA nos contestaron con una carta en la que explicaron que preferían no expedirse. Hubiese sido más honesto que contestaran que la película no les interesaba. Pero ellos dieron una cantidad de explicaciones siniestras como que la película merece ser filmada porque mis padres fueron dos intelectuales, etcétera, y por eso entendían que tenía que incorporar testimonios de sus amigos (algo que ya estaba en el guión), hablaban de rigor documental. Hicimos una nueva presentación y mientras esperábamos la respuesta, un comité de selección del festival vio la película y decidió incluirla en la competencia. Sólo en ese momento el INCAA nos dio el interés” (GARCÍA, 2003).

La resistencia a que las memorias individuales, susceptibles de proponer otras versiones, otras formas de mirar y de (re) producir la historia, intervengan en los discursos de la memoria colectiva, se agrava cuando esta memoria colectiva pretende salvaguardarse como patrimonio discursivo de un determinado grupo. En este caso, es la generación a la que presumiblemente pertenecieron los padres de Carri, la que detenta este poder dialéctico, y la responsabilidad de guardar la memoria de los acontecimientos sufridos. Uno de los problemas principales que presenta *Los rubios* es que se aleja del ritual colectivo como sublimación del dolor. Es más, en la película no se recurre en ningún momento a la sentimentalidad, lo cual es poco común en los relatos sobre los desaparecidos.

Los rubios, como bien dice su directora, cumplió su cometido: generó discordia, avivó el debate y se posicionó, generacionalmente, como una nueva voz. Este posicionamiento como “nueva voz” fue lo que más irritó, paradójicamente, a

muchos de los que lucharon contra la dictadura. Dos de los intelectuales más destacados de esa generación, Martín Kohan y Beatriz Sarlo⁶⁶, arremetieron contra la película duramente. El primero denunciaba, en un artículo titulado elocuentemente *La apariencia celebrada*,⁶⁷ la banalidad del filme. Banalidad que Kohan acusa sobre algunos de los elementos plásticos de la película. “Cuando leo los artículos de Sarlo o de Kohan, comprendo la irritación, además es algo que yo esperaba. Lo que me cuesta entender es que el análisis gire en torno a mi pertenencia a una clase signada por los caprichos, los anteojos de moda y la irreverencia. A partir de esa hipótesis, me parece que la película es otra y la crítica se estanca en discusiones con poco fundamento. (...) Kohan hace foco en el hecho de que en el secuestro, tanto malos como buenos son *Playmobiles*, con lo cual yo estaría borrando las diferencias, obvia a esta altura, entre malos y buenos. Como si los malos tuvieran que ser representados por Drácula y los buenos por Heidi. (...) ¿Pero qué clase de necedad es pensar que los militares deberían estar representados por otro tipo de muñeco? Eso es Caperucita y el lobo, es un tipo de pensamiento que deja a la generación de mis padres como unos borregos que fueron al matadero. Versión a la que me opongo fervientemente” (MARTÍN PEÑA, 2003: 268). Pese a todas estas reticencias, ese año la película ganó, entre otros muchos, el significativo premio del público del BAFICI, lo cual representó un síntoma de que una parte importante de la juventud argentina estaba necesitando una voz distinta.

Al hilo del debate entre aquéllos que definen el filme como una propuesta banal, adolescente e irrespetuosa, y aquéllos que reconocen en la propuesta de Carri una perspectiva nueva sobre la representación de los desaparecidos, podemos plantear cómo se asimilan los presuntos triunfos políticos de una

66 Ambos publicaron duros artículos contra Los rubios: “La apariencia celebrada” (Martín Kohan, revista Punto de vista, n°78, abril 2004) y “Una crítica en general y una película en particular” (Martín Kohan, Punto de vista, n° 80, agosto 2004); y *Tiempo pasado; Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (Beatriz Sarlo, 2005, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores)

67 Kohan, Martín, “La apariencia celebrada”, Punto de Vista n°6. (2004)

generación en la siguiente. Quizá el testigo recogido por ésta, no ha sido valorado como aquella esperaba, o quizá, el problema sea que no sabe si puede/debe dejar alguno.

Los rubios supuso, para una buena parte de la generación más joven de Argentina, una duda razonable y, más allá de la duda, la obligación de cuestionar determinados aspectos de los discursos oficiales aprendidos en el proceso democrático⁶⁸. Y lo que resultó más conflictivo: la película plantea la posibilidad de no adherirse a esos discursos institucionalizados. Se abría así, la perspectiva para practicar nuevos espacios de pensamiento –que no destruir los anteriores- o al menos, para cuestionar las condiciones de la inscripción en los espacios existentes.

68 Para ampliar la reflexión en torno a esta cuestión ver: Wagner, Valeria. “Unhostly Historical Discourses in Ariel Dorfman’s *Heading South, Looking North: A Bilingual Journey* and Albertina Carri’s film *The Blonds*”. *Discourse*. Spring and Fall 2005. pp 155-178 Wayne State University Press, Detroit, Michigan. 2007.

2.14. *Los rubios* y los documentales de segunda generación

Pese a que la manera como *Los rubios* aborda la cuestión de la memoria oficial de los desaparecidos, pueda considerarse dentro de la corriente de la posmemoria expuesta por HIRSHC (1997) hay determinados matices a tener en cuenta con respecto al carácter homogéneo que la autora utiliza en su enunciación del término. Así, si bien apoyamos la tesis de que la película de Carri sirvió para abrir un nuevo espacio de debate sobre la cuestión de la memoria en Argentina, y sobre la continuación del proyecto político de la izquierda, también es cierto que no todos los miembros de esa generación se adherirán a esta línea. En este punto concreto sí estaríamos de acuerdo con SARLO (2006: 154) cuando explica que tanto los H.I.J.O.S., como Albertina Carri están en el mismo lugar desde el que se construye la posmemoria, pero en la relación con ella, sus operaciones son diferentes.

Célebre fue la discusión que mantuvo con la otra memoria oficializada de los desaparecidos, la asociación H.I.J.O.S, que como ya dijimos, reivindican una continuación del proyecto político de sus padres como medio de sublimación del dolor, o como manera de monumentalizar ese gran vacío de la historia. A este respecto y, aunque no sea de manera oficial, resulta llamativa la anécdota que recoge AGUILAR (2006:) sobre uno de los pases de la película en la facultad de ciencias sociales de la UBA en la que uno de los estudiantes que asistió al a proyección exclamó que “si [la directora] no se apellidara Carri le estaríamos haciendo scrache”⁶⁹.

En el análisis que SARLO (2006) hace sobre el carácter heterogéneo de lo que HIRSCH (1997) expone como posmemoria, y que ella ajusta sobre el concepto de “giro subjetivo”, la crítica argentina también señala la diferencia irreconciliable

69 La práctica del scrache fue promovida en Argentina por la asociación H.I.J.O.S. y consistía en la denuncia pública de los que ellos consideraban verdugos de sus padres. Una suerte de condena y escarnio oficioso ante una leyes que ignoraban escandalosamente los actos criminales cometidos por el régimen militar.

entre la generación de unos hijos que se distancia políticamente de sus padres, y que no sólo respetan la militancia sino que la consideran una justificación para el abandono. Contraponen para ello, el ejemplo de *Los rubios* con el del texto *Ni el flaco perdón de dios*⁷⁰ que recoge el testimonio de muchos de los hijos de los desaparecidos en los que, según SARLO (2006: 153): “responden, en cambio, a una búsqueda de verdad que no excluye la figura pública de los padres y su compromiso político”.

Siguiendo con la crítica a *Los rubios* y con algunos de sus contraejemplos cercanos a la línea continuista del proyecto político de los padres (que es el mismo que el suyo, dicho sea de paso), la ensayista plantea abiertamente una interrogante que pretende resumir esta dicotomía y que nosotros consideramos capciosa. Así, se interrogará SARLO (2006:154) “¿Por dónde pasa el mainstream de los hijos de desaparecidos: por Carri o por los chicos más modestos de la película de Guarini [Carmen Guarini, directora de la película *HIJOS, el alma en dos*, 2002] y la recopilación de Gelman y La Madrid, que no tienen inconvenientes en identificarse con un grupo verdaderamente existente, establecer lazos nacionales e internacionales, y comportarse, para decirlo así, como personas cuyo sufrimiento les ha permitido creer que han logrado entender a sus padres y las ideas que movieron su militancia? El origen social de los desaparecidos puede ser parte de una clave de estas diferencias” La manera como Sarlo plantea esta cuestión, como puede observarse, no es inocente. Para empezar, remarcando la humildad de unos con respecto a la otra, y para continuar, asegurando que la opción de los H.I.J.O.S. es la más pragmática pues se adhieren a un grupo “verdadero” como si el hecho de plantearse interrogantes políticas, pese a no estar inscrito a un partido, o a un grupo organizado, eximiera a cualquier individuo de tener una actitud política. Y por último, como clausura de la cuestión Sarlo revela su propia postura al reducir la cuestión a un problema de “clase” política. En este sentido, debemos recordar la

70 GELMAN, Juan y LA MADRID, Lara. *Ni el flaco perdón de Dios*. Buenos Aires, Planeta, 1997.

polémica de *Los rubios* como discurso emitido por una casta intelectual frente a la aparición de otra película de otro de los hijo sobre los desaparecidos: *M* de Nicolás Prividera en 2007.

2.15. Una crítica a las memorias institucionalizadas a modo de conclusión

Aunque *Los rubios* es un texto que deja poco lugar para las conclusiones cerradas, nos gustaría terminar su comentario subrayando uno de los aspectos que, a nuestros ojos, se presenta como el más conflictivo: la duda que se cierne sobre el carácter heroico del militante desaparecido. En efecto, la sutil crítica que se desprende de la directora hacia sus padres en la película, le valió una conocida polémica con Nicolás Prividera. El realizador de *M*, acudió a un problema de clase para analizar la película de Carri, en la misma línea que lo hicieron los intelectuales más críticos (Kohan y Sarlo entre otros). Prividera explicaba el rechazo de Albertina a continuar la lucha de sus padres porque eran “intelectuales”, y no como su madre la también desaparecida, Marta Sierra, que según el realizador era sólo una militante de base.

Recordemos que uno de los argumentos en los que se basó la feroz crítica de una parte de la intelectualidad de izquierda argentina, ya canonizada en el ámbito universitario o en determinadas publicaciones (como la citada *Punto de vista*), fue el que negaba la originalidad a esta forma de revisión generacional de la memoria. Dicho de otro modo: se negaba ese ejercicio de posmemoria de la dictadura, que estarían llevando a cabo la generación posterior. Así de claro lo expresa SARLO (2006: 128) a este respecto cuando dice que “Se dice novedad algo que pertenece al orden de lo evidente: si el pasado no fue vivido, su relato no puede sino provenir de lo conocido a través de mediaciones (...)”. Tras un repaso por las definiciones de memoria vicaria de YOUNG (2000) y de posmemoria HIRSCH (1997), la ensayista argentina concluye que (200:130): “Toda narración del pasado es una re-presentación, algo dicho *en lugar de* un hecho. Lo vicario no es específico de la posmemoria.” Sin embargo, GARIBOTTO y GÓMEZ (2006:3) encuentran en esta crítica la evidencia de una distancia generacional y del mecanismo de institucionalización que han legitimado como oficiales ciertos discursos de la izquierda setentista en Argentina. “Los términos mismos de la

discusión y la evidente necesidad de ajustar perspectivas y de estirar conceptos ponen de relieve, sin embargo, que *Los rubios*, lejos de ser una variación nueva dentro de un formato viejo, denuncia oblicuamente la caducidad del modelo y nos confronta con una matriz de lectura que se ha vuelto hegemónica y que parece agotada”.

Hay una irreverencia en la película, que algunos de los representantes de la *generación setentista* no pudieron perdonarle: la destrucción del mito del héroe revolucionario con que, de alguna manera, se había inscrito la militancia en un relato ya canónico sobre la dictadura militar. Un relato que se empezó a construir en los años de la democracia (sólo tenemos que pensar en las políticas de patrimonialización de la historia a las que hacíamos referencia en la introducción). Quizá por eso, la voz en *off* de Albertina Carri durante la película formula una inquietud sin ningún tipo de tapujos: “Me cuesta entender la elección de mi mamá. Por qué no se fue del país. Por qué me dejó en el mundo de los vivos”.

La distancia política, enunciada aquí desde un punto eminentemente subjetivo y casi sentimental, que supone la posición de la hija de un matrimonio de desaparecidos, es enorme si la analizamos desde un punto de vista generacional. ¿Por qué Carri no entiende la elección de sus padres? ¿Por qué los testimonios de los camaradas militantes no forman parte esencial de la búsqueda de la memoria individual de Carri? Una de las respuestas posibles, las aporta SARLO (2006: 147), precisamente una de las pensadoras más críticas con *Los rubios* desde un punto de vista político, cuando dice: “El film de Carri muestra poco interés por lo que dicen de sus padres quienes los conocieron. Porque esos contemporáneos de los padres todavía quieren gobernar las cosas desde su perspectiva política; porque no pueden sino hablar desde ese pasado; o porque ponen siempre en comunicación la dimensión familiar privada con la militancia (...) Carri no busca las 'razones' de sus padres, ni mucho menos la traducción de esas 'razones' por los testigos a quienes recurre; busca *a sus padres* en la abstracción de una vida cotidiana irrecuperable, y por eso no puede concentrarse en los motivos que los llevaron a la

militancia política y a la muerte”.

En nuestra opinión, esta crítica resulta significativa porque procede de una de las pensadoras más duras con la actitud de Carri en la película, con la que no estamos en absoluto de acuerdo. Es cierto que la película plantea una distancia que podríamos calificar de generacional, es cierto que Carri muestra inquietud o desinterés respecto a la posición política de sus padres y de los que, como ellos, practicaron cierta militancia durante los años de la dictadura, pero no creemos que ello signifique que la búsqueda de la memoria “en la vida cotidiana” impida “concentrarse en los motivos políticos”. De nuevo, pensamos que el problema está en la manera como cada generación plantea el debate de la militancia política, y no en la razón profunda que mueve a unos y a otros. El hecho de que la generación posterior a la dictadura, a la que representa Albertina no se sienta representada en el espacio político que dibujó la militancia de sus padres, no significa que no le interese el discurso político de manera absoluta, sino que no le interesa esa manera concreta de formularlo. En este sentido, la realizadora es muy clara cuando en la célebre secuencia en la que el equipo de rodaje lee la carta de rechazo de ayudar a la película del INCAA (porque no consideraban un trabajo con suficiente rigor histórico, aunque estuviera convencidos de que los personajes de Ana María Caruso y Roberto Carri lo merecían) la directora responde elocuentemente “pero ésa es *su* película, no la *mía*”.

Desde esta perspectiva, podríamos insistir en el hecho “generacional” que determinan algunas de las cuestiones formuladas desde *Los rubios*, aunque su directora no forme parte de ningún colectivo militante. En este sentido, creemos que sí hay algunas interrogantes de carácter generacional, que la directora formula pero que podrían formularse muchos de los hijos de esos padres. Hijos que no vivieron la dictadura pero que exigen un derecho a hablar de ella, a posicionarse, a (re) pensar la identidad que les ha sido arrebatada. Así las cosas, podríamos acudir al concepto de familia simbólica al que alude Ana Amado en su crítica de la película: “como mascarada de una filiación, a cambio de la sangre como

certificación de una alianza (2004: 77) y que Carri resume en esa suerte de catarsis final cuando vemos el plano del equipo de rodaje (la otra familia, la familia otra, la que está aquí, ahora) partir disfrazado como la familia. Por fin, rubios. ¿Y qué más da si nunca lo fueron?

De nuevo creemos que la problemática que plantea la película, debería analizarse desde un lugar en el que se articule el contexto político, histórico y cultural desde el que se formula. *Los rubios* no podría entenderse desde otra posición que no fuera la de una generación, que por cuestiones coyunturales ha crecido educada en las políticas de la reconciliación, y en cierta tendencia a apoyar el olvido de los atroces hechos cometidos durante la dictadura. Así, de la misma manera que no podemos entender la película fuera de esta coyuntura, tampoco podemos entender los procesos políticos, culturales, sociales y económicos que se han dado en el país al margen de las cuestiones planteadas por esta generación de *hijos*. Desde este punto de vista, podemos decir con GARIBOTTO y GÓMEZ (2006: 123) que “Según se deriva del planteo de Hugo Vezzetti en el primer párrafo del prólogo a su libro *Pasado y presente*: “la cuestión de los desaparecidos se [ha] convertido en el problema fundamental en la construcción de la democracia”, el problema aún, al menos tres dimensiones: la personal, la nacional y la generacional. A pesar de que la película de Carri escenifica un drama individual, conlleva un esfuerzo personal de indagación en la propia experiencia y tensiona al límite la propia identidad, parece privilegiar más bien una perspectiva generacional”

Es aquí, desde esta perspectiva generacional de los hijos, marcada por el sentimiento de orfandad respecto a la generación precedente (que no todos los hijos asumen de manera homogénea y compacta, claro está) que ya señaló Horacio Benárdez en el importante diario *Página 12*, en la crónica de aquel mítico BAFICI de 2003 al decir que “la nueva generación asume “sin tapujos su condición huérfana, erradicada de todo” donde volvemos a encontrarnos con ese conflictivo concepto de la *posmemoria*. Y decimos conflictivo, porque tal y como hemos

indicado, nosotros mantenemos cierta distancia crítica con respecto a la manera generalizada como HIRSCH (1997) lo aplica sobre el grueso de una generación.

Quizás lo más hiriente de toda esta polémica que la película abrió con algunos miembros de la *generación setentista*, fue que *Los rubios* marcaba el fracaso de un proyecto. Esto debe contemplarse en un contexto más amplio que excede el alcance de la película. Este contexto al que nos referimos tiene que ver con el reclamo de una nueva voz generacional que no se ve representada, obviamente, por la ideología de la derecha dictatorial, pero tampoco termina de sentirse cómoda con un contradiscurso de la izquierda.

El hecho de que muchos de los protagonistas de aquellos sucesos hayan vetado la entrada de otras versiones, y que se hayan arrogado todos los derechos a escribir la historia en tanto protagonistas, crea una situación realmente insostenible para las generaciones posteriores -situación que, dicho sea de paso, también ocurre en España con todos los que corrieron delante de los grises. Así las cosas ¿Qué opción le queda a las generaciones siguientes? ¿El inmovilismo? ¿El silencio? como señala Albertina Carri: “el dolor de nuestra generación es otro: además de las pérdidas concretas, como la de mis padres, está el tema del fracaso del proyecto. Somos los hijos del fracaso y ésta no es una cosa menor”(Carri, 2007).

Hay que ser muy valiente para denunciar el fracaso de unos hombres que son considerados héroes. *Los rubios* abre la discusión sobre algunos hechos que ensombrecen aquella disidencia como la lucha armada, o la postura de los intelectuales dentro del movimiento subversivo. La metáfora de *Los rubios* no es casual. Casi de forma milagrosa, en la entrevista con una de las vecinas del barrio, se apunta a esa *otredad* (la del intelectual entre el espacio del proletariado que aquel denuncia). Ni siquiera los padres de la directora se libran de esta percepción –en realidad es comprensible, porque en ningún momento de la película son considerados héroes. Ana María Caruso y Roberto Carri eran rubios en un barrio de negros (así se llama de forma despectiva a la gente de tez oscura en Argentina.

Con frecuencia asociado a un perfil económico y social bajo). Según la vecina entrevistada, no había ninguna duda: “la señora era una flaquita, rubia, más bien delgadita (...)”. Con este gesto, no sólo se pone en evidencia que la memoria no es un garante de la verdad sino que se marca la otredad que representaban esos intelectuales en un contexto como el de un barrio del extrarradio porteño.

Sus padres nunca fueron rubios, pero ella (junto con su inseparable equipo) reclama el lugar de esa nueva voz que reivindica el film: el lugar de los otros. El lugar de *los rubios*, aunque nunca existieran. A partir de ese momento ellos, son también rubios. Quizá celebrando la banalidad -¿por qué no?- pero exigiendo, en cualquier caso su lugar, su voz, el color de su pelo. El reproche es claro: las víctimas de un suceso concreto no son dueñas de la Historia, porque esos sucesos dejan consecuencias en otros lugares, también en las generaciones posteriores.

Así, a modo de cierre para una propuesta, que pone sobre la mesa cuestiones imposibles de zanjarse con una conclusión unívoca, *Los rubios* termina con la letra de una canción a modo de epílogo o, sencillamente, a modo de inicio para un camino que se trace más allá de la pantalla. Mientras los personajes-miembros del equipo de filmación emprenden la marcha bajo la música de Charly García (acordes que según AMADO (2003) confiesan temores pero prometen conquistas), que entona las notas de *Influencia*.

“En el fondo de mí,
en el fondo de mí veo temor
y veo sospechas
con mi fascinación nueva.
Yo no sé bien qué es
yo no sé bien qué es,
vos dirás: son intuiciones,
verdaderos alertas”

Desde esta perspectiva, podríamos subrayar también la importancia de esta última secuencia respecto a la posición política de la película resumida en la estrategia del disfraz. Las pelucas rubias recuerdan otra vez, y de manera definitiva, que en la construcción de todo discurso hay una tendencia a la falsa postura, a la disolución del individuo bajo la máscara del grupo. La decisión individual de elegir la familia (el colectivo de representación) también queda claro a través de este acto “Si para avanzar es necesario disfrazarse, habrá que hacerlo. Y esto puede parecer una frivolidad para “los investigadores más serios”, pero esa idea retoma algo de la lucha de mis padres, que se disfrazaban de obreros para poder llevar a cabo sus ideales⁷¹. La explicación que Carri da al cierre provocador de *Los rubios*, es lo suficientemente elocuente como para que haya que añadir ni una sola palabra para resumir los significados de esta película. Una, quizás, Avanzar.

71 Albertina Carri entrevistada por Martín Peña. *Los rubios*. Cartografía de una película. Buenos Aires. BAFICI. 2007

3. *La rabia*

3.1. *La rabia*, una introducción



La rabia (Albertina Carri, 2008)

Albertina Carri, consagrada ya como una de las cineastas más importantes de su generación, tras haber estrenado *No quiero volver a casa*, *Los rubios* y *Géminis*, provoca un nuevo estallido con su cuarto largometraje. *La rabia*, estrenada en 2008, en medio de uno de los mayores conflictos políticos producidos en la historia de la Argentina rural, abre de nuevo un encarnado debate sobre la cuestión de la identidad nacional en el cine, a través de uno de sus espacios principales de representación: el campo. Los dobles civilización y barbarie, la figura del guacho, la apelación a un tiempo pretérito, el peso de cierta mitología, o las mediaciones empleadas para la reconstrucción de un paisaje de la naturaleza, son sólo algunos de los aspectos que subrayaremos en nuestro análisis de la película, para reflexionar sobre la manera como el cine argentino contemporáneo deconstruye determinados modos de representación identitaria

tradicionalmente claves en su historia fílmica. Conviene tener en cuenta esta dimensión al realizar un análisis del filme pues tal y como indica KAIROZ (2008) “Para bien o para mal, en el momento en que el campo argentino está en el centro de las discusiones políticas y mediáticas, Albertina Carri estrena *La Rabia*, una película donde la pampa es todo menos bucólica: opresiva, terrible, feroz.”

Como veremos, uno de los aspectos más reseñables de esta película en la que el campo ocupa el lugar esencial, es la huida de una representación bucólica de la naturaleza. Más bien al contrario, *La rabia* se recrea en una descripción detallada de la violencia en La pampa, presentándola como una parte inherente de su paisaje y de sus habitantes. Si la naturaleza en las artes visuales se ha concebido, desde el renacimiento, como la representación de una estampa bucólica, *La rabia* se encarga de desmentir las bondades del paisaje, y de volver a una concepción primitiva de la violencia. Así la propia realizadora hacía esta reflexión sobre la manera como se concibe su película ,frente a una representación mediatizada del campo en la tradición argentina “Mostrar ese campo sangriento y vengativo y ese gusto por la muerte, que la pampa argentina tiene mucho. Aunque toda la historia de la Argentina es sangrienta, no sólo la parte que le corresponde al campo. La matanza del indio y la persecución del gaucho son hechos violentos que fueron engendrados desde la ciudad. Aclaro esto porque no creo que haya una dicotomía entre la gente de campo y la de ciudad al estilo civilización y barbarie. Pero la brutalidad en la ciudad pasa por otro lado. La película también se instala en ese espacio llamado el campo para hablar de una sociedad sin ley, con personajes expuestos a su propia fuerza. La estrategia de la anécdota es poder hablar de personajes desnudos con menos mediaciones para sus pulsiones, situar personas en un contexto donde no son necesarias las sucesivas máscaras que nos impone la ciudad para circular. Es una ficción y como toda ficción tiene un grado de abstracción, y el campo es utilizado como metáfora de la supervivencia.” (KAIROZ, 2008)

3.1.1 Sinopsis de la película

La rabia es una estancia sin delimitación geográfica habitada por dos familias. La rabia podría situarse en cualquier lugar de La pampa argentina. En cualquier momento de la historia. *La rabia* se presenta como un relato que bascula entre lo fantástico y lo hiperrealista, un relato ante el que el espectador no encontrará ningún punto de anclaje en el que poder calmar la angustia que provoca el film.

La estancia está habitada por dos familias: una formada por el matrimonio de Alejandra, Poldo, y su hija, Nati. La otra por Pichón y su hijo, Ladeado. Dos familias unidas indefectiblemente por ese espacio geográfico que delimita La rabia, por las relaciones ancianas que impone la comunidad, pero también por brutales y adúlteras relaciones sexuales que se establecen entre sus miembros; por la íntima relación de amistad entre dos niños, por una rivalidad entre dos hombres, por la necesidad fatal de vivir en la misma tierra y la misma fatalidad que impide escapar de ella.

En esta suerte de fábula todos mienten. Alejandra mantiene una relación adúltera con su vecino, Pichón, cuyos encuentros sexuales, la película pone en escena sin ningún pudor y escapando a cualquier tipo de convención representativa. El marido de Alejandra, Poldo, parece mantener otra relación con la camarera del único bar del pueblo (una relación que aunque no presenciemos explícitamente, aparece de manera latente en la película). Los niños, Nati y Ladeado, son los únicos personajes de la película que no mienten, que tienen una relación sincera de amistad y de protección, que sufren las víctimas de la hipocresía de los adultos. Nati padece una especie de autismo que convierte su comunicación con el resto del mundo en un trabajo imposible, y Ladeado vive solo con un padre explotador, y buscando el refugio en los animales, que son los únicos seres con los que parece poder comunicarse.

Los problemas de comunicación entre los personajes de la película, convierten *La rabia* en un relato donde se calla más de lo que se dice. El silencio más

elocuente es el de Nati, que padece una especie de autismo que le impide pronunciar palabra y que la empuja a gritar y a desnudarse en determinados momentos de tensión. Al ver su comportamiento en medio de ese entorno solitario y hostil, comprobamos que la niña es incapaz de hablar, y que la única vía de comunicación que mantiene con los otros se realiza a través de dibujos que después se convierten en secuencias de animación e interrumpen el relato principal. De esta manera, la película se presenta como un relato en el que lo fantástico penetra a través de secuencias que animan los dibujos de Nati. Estas secuencias en las que los dibujos cobran vida animada servirán como único medio de comunicación de la niña con el mundo.

La rabia lejos de reproducir un modelo institucional sobre las representaciones del campo en el que La pampa se presenta como un remanso de paz, constituye un relato de la naturaleza en toda su inherente brutalidad. Así, a lo largo de la película iremos viendo aumentar progresivamente una violencia latente entre los personajes, bajo la tierra. Los clásicos conflictos rurales surgidos alrededor de las lindes de la tierra o sobre los animales, servirán en *La rabia*, como un pretexto para revelar diversos placeres prohibidos y penados. Conflictos que estallarán en un desenlace fatal, que parecía estar escrito desde un tiempo muy antiguo, como todos los destinos fatales.

3.2. Contexto de producción y estreno de la película

En medio de los conflictos con el campo ocasionados durante el primer gobierno de Cristina Fernández de Kirchner⁷², *La rabia* se estrena en la competición oficial del BAFICI. Con esta película, la realizadora retoma algunos de los temas que ya había expuesto en sus anteriores ficciones como la familia, la violencia, la mirada infantil, o los modos subversivos de representación sexual, que iremos desgranando a lo largo de nuestro análisis. Pero lo que consideramos más relevante respecto a nuestra propuesta de investigación, es que el cuarto largometraje de Carri – y seguramente el más sólido desde un punto de vista de la estética cinematográfica- supone, además, el mejor ejemplo de como el cine argentino contemporáneo subvierte uno de los relatos más populares del imaginario de la argentinidad, que hemos tratado detalladamente a lo largo de la introducción: el relato de la vida rural en el campo.

Las circunstancias políticas que rodearon el estreno de la película hacen que, una vez más, podamos analizar el cine como un fenómeno que refleja muy bien las relaciones entre política, historia y sociedad. Además de la polémica implícita sobre las representaciones de lo rural que propone el film en sí mismo, *La rabia* se estrenó en medio de una enorme polémica sobre las políticas agrícolas en Argentina. La ley de reforma agraria propuesta por el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner puso a una parte del campo argentino en pie de guerra. Una subida en el porcentaje de los impuestos sobre la soja, provocó un largo paro de los trabajadores del campo acompañado de caceroladas en la ciudad de Buenos Aires. Este conflicto, supuso un enorme desgaste social para el gobierno Kirchner, aunque también se ha leído por buena parte de la opinión pública como una

72 Aunque no podemos detenernos en este punto, conviene destacar que el contexto político y social de Argentina en el momento en que se estrenó la película, es importante para comprender la manera como pudo ser recibida por los espectadores nacionales. El gobierno de Cristina, vivió ese año uno de sus momentos más complicados al producirse una auténtica revuelta conocida globalmente como el conflicto del campo, debido a un cambio en la ley de reforma agraria.

operación orquestada por las grandes oligarquías del campo argentino que, en general, no simpatizaban con el proyecto kirchnerista.

Aunque sería muy complicado intentar establecer una lectura objetiva -si es que a caso existiera- sobre el larguísimo conflicto del campo en Argentina, lo que sí podemos subrayar es que esta lectura que criminalizaba la reforma agraria como una reforma impuesta por un gobierno urbanita contra las clases rurales, y que mantuvieron muchos de los medios de comunicación generalistas que ejercían la oposición del gobierno, no fue la única. Una parte importante de la población defendía la tesis de que se trataba en realidad, de una lucha de poderes entre los grandes terratenientes del campo, y un gobierno de izquierdas y no de las clases populares. Aunque esta cuestión no constituya nuestro objetivo principal, es importante tenerla en cuenta porque sirve como claro síntoma del calado que la clásica oposición del mundo rural contra el mundo urbano en Argentina, sigue manteniendo hasta hoy. A este respecto, Carri se pronunciaba de la siguiente manera “Lo que me resultó curioso del relato de los medios del conflicto del campo es cómo, al menos al principio, se volvió a la visión romántica: se hablaba del campo como si los que se estuvieran levantando fueran los peones. Eso de que a la Sociedad Rural se la siga llamando el campo, cuando el terrateniente es el que persiguió al hombre que trabajaba la tierra... cuánta desmemoria. Con todo esto que pasó, finalmente estoy contenta de que La Rabia sea tan sangrienta, porque en algún momento había tenido mis dudas sobre ese aspecto.” (KAIROZ, 2008)

El conflicto del campo se viviría, desde esta perspectiva, como un conflicto de clases más que como una problemática concreta de la gestión de los recursos agrícolas y ganaderos. A este respecto, podríamos añadir que la presencia de la Sociedad rural argentina fue decisiva para que estallara el denominado conflicto del campo que se arrastra hasta nuestros días. Una entidad, tradicionalmente conservadora, y que ha jugado un papel importante a lo largo del siglo XX en la vida política del país -sobre todo en el apoyo explícito que brindó al gobierno militar durante el proceso de reorganización nacional. También en lo que respecta

a la configuración de un género cinematográfico de inspiración criolla y a las películas institucionales que promovieron a principios del siglo pasado entre las que destaca una de las películas institucionales más significativas de este periodo: *La pampa* (Federico Valle, 1924). Así lo explican MARRONE Y MOYANO WALQUER (2001:1): “La Sociedad Rural Argentina, fundada en 1866, se va definiendo como la organización de los grandes ganaderos de la clase alta tradicional del país. Como grupo minoritario, asoció su trayectoria a la de la Nación, integró gobiernos directa o indirectamente, y asumió la representatividad de todos los sectores agrarios como "la voz de los hombres de campo". Su discurso giró en torno a la defensa de lo "nativo", de los propietarios de la tierra y de la industria pecuaria como básica para el progreso de toda la nación. En las exposiciones anuales, en sus Memorias, a través de sus voceros en "La Prensa" y La Nación difundieron sus objetivos hegemónicos implementados desde el liderazgo del modelo agro exportador y de sus entidades”. Así, podemos insistir una vez más, en que tras los conflictos y las representaciones del campo en Argentina, hay siempre una relación con el concepto de memoria y de identidad nacionales. En efecto, la articulación pampa-memoria-identidad argentina no se materializaría solamente a través de la literatura o del cine, sino que está muy presente en las políticas institucionales que defienden un relato oficial de lo que supone la argentinidad, como podemos comprobar si atendemos a la polémica brutal que produce cualquier discusión sobre las políticas agrarias en el país .

Así, podemos retomar ahora la tesis con la que introducíamos este epígrafe, en la que defendíamos que los textos artísticos ocuparon un papel importantísimo en la manera como se forjó un espíritu nacional y en la manera como se construyeron determinados tropos identitarios y ciertos paisajes. Sin lugar a dudas, los relatos sobre la vida rural, la configuración de un espacio geográfico mítico rápidamente reducido bajo la delimitación de La pampa y el ensalzamiento del gaucho como héroe nacional -en definitiva, lo que antes englobábamos bajo el nombre de “imaginario criollo”- fueron imprescindibles en la conformación de un imaginario

sobre la argentinidad, sobre todo a partir de las políticas practicadas en torno al primer centenario de la nación.

Recordemos, pues será importante para abordar el análisis de *La rabia*, que no siempre el relato sobre la identidad argentina a través de las representaciones del campo, se construye con las mismas intenciones. Como hemos explicado, en los primeros años de existencia de la República Argentina, los caudillos y próceres de la nación abogaban más bien por una criminalización de la figura del gaucho, haciendo un retrato de él que lo reducía a la incultura, al nomadismo poco aconsejable y a la vagancia, tal y como hemos citado acudiendo a algunos de los primeros escritos oficiales del Estado. Sin embargo, la modernización a que se somete el país en el s. XX y la gran ola migratoria que reciben, hacen que las políticas institucionales sobre la construcción de la identidad nacional se preocupen por recuperar una serie de símbolos, de espacios y de personajes que encarnen ese difícil y laxo concepto de argentinidad, en el que una comunidad heterogénea pueda sentirse reconocida. Es de esta manera como las representaciones del mundo criollo se convertirán en un símbolo incontestable de la nación.

Así las cosas podemos entender, que tanto los textos literarios como los fílmicos fueron imprescindibles para que la construcción de este espacio mítico de la vida rural en la Argentina, penetrara en el imaginario popular. Con más motivo, debido a su naturaleza industrial, al impacto masivo y a los pocos prerequisites culturales que exigía, el cine sería una pieza clave para ello. Así es como se configura uno de los géneros populares por excelencia del cine argentino, lo que LUSNICH (2007) denomina “el drama social folclórico”.

Una vez hemos explicado las implicaciones entre el cine y el forjado de una identidad nacional, así como los elementos más importantes de esta articulación (a saber: el paisaje mítico, la figura heroica del gaucho, la reducción semántica del campo argentino a La pampa, la oposición civilización vs. barbarie y la oposición pampa ideal contra pampa salvaje) debemos preguntarnos en qué medida el NCA

reinscribe este discurso, haciéndolo funcionar como mirada subversiva hacia los relatos canonizados sobre la identidad nacional.

A este respecto, *La rabia* se presenta como uno de los textos más incisivos sobre las representaciones institucionalizadas del campo argentino y que nos permite repensar las representaciones de la vida rural respecto a una presunta identidad argentina. ¿Es verdaderamente el campo un remanso de paz? ¿Cómo se desarrolla el imaginario gauchista? ¿De cuándo datan estas tradiciones inmemoriales? ¿Tiene una continuidad en el mundo contemporáneo? A juzgar por el título de la película, todo indicaría que la manera como Carri aborda la cuestión del campo argentino y de la vida rural, dista mucho de una mirada tranquilizadora de la naturaleza que ofrecen ciertos retratos institucionalizados sobre el campo. Al contrario, *La rabia*, revela un cierto tabú sobre la naturaleza y la vida rural, que los relatos del cine criollista argentino se habían encargado de silenciar. La naturaleza es hostil. El hombre es hostil. Y cualquier relación que se establezca entre una y otro, se parece mucho más a la guerra que a la romántica imagen de lo sublime.

3.3. Una mirada *otra* sobre la naturaleza

Quizá uno de los orígenes de la problemática que acompaña a la manera como la naturaleza ha sido representada por las artes fotográficas (incluyendo, bien entendido, el cine) estriba en la idea de que aquella imagen que queda registrada sobre el material fotosensible, es una continuidad del referente real. Es decir que los objetos, los espacios, las personas, dejan una huella directa y bien definida en el cuadro foto o cinematográfico; cuando en realidad, nunca abandonamos los límites de la representación. Una película rodada sobre un paisaje, no deja de ser la mirada de un cineasta sobre ese mismo espacio, es decir, que una película rodada sobre un paisaje es sólo una de las muchas representaciones posibles. En definitiva, una mediación.

Desde este punto de vista, podemos estar de acuerdo en que la manera como se representa el espacio natural, esté sujeta a diversos condicionantes ideológicos, políticos y estéticos. A este respecto, los distintos modos de representación de que ha sido objeto la naturaleza a lo largo del cine, resultan especialmente elocuentes. Aunque siempre habrá casos cuyas implicaciones políticas son más explícitas que otros. Entre ellos, tanto el Western hollywoodense en relación con la conquista del oeste por los colonos en los EE.UU., como el cine de inspiración criolla funcionan como justificación de la apropiación de un territorio para un país de nueva construcción.

Así las cosas, sería conveniente ahora que nos detuviéramos en la concepción de paisaje en el cine y en su relación con la construcción de un relato sobre la memoria, si queremos abordar un análisis de *La rabia*. De nuevo, la noción de paisaje será determinante para entender las maneras como se ha representado la - ya clásica y citada en numerosas ocasiones en este trabajo- oposición formulada por Sarmiento entre civilización y barbarie en la Argentina, que constituye también, uno de los temas importantes de la película.

Para empezar a discutir sobre la noción de paisaje en el cine, deberíamos

puntualizar que paisaje y naturaleza, no son lo mismo si los analizamos desde el punto de vista del análisis discursivo, sino que uno supone una tematización del otro. Ante la cuestión de cómo el cine aborda una representación de la naturaleza - aunque podríamos muy bien extender esta pregunta hacia otros dispositivos de representación visual- deberíamos preguntarnos primero, de qué manera la naturaleza se convierte en paisaje en un relato determinado.

En efecto, muchas de las representaciones cinematográficas sobre la relación entre el hombre y la naturaleza, parten de una tradición romántica que identifica el paisaje natural como una imagen de lo sublime. De esta manera, el inabarcable espacio de la naturaleza comienza a tematizarse desde una perspectiva humana que lo convierte en paisaje (en contemplación paisajística, podríamos decir), que lo adapta a sus medidas y que lo supedita a sus placeres estéticos. En otras palabras: el paisaje se convierte en un tema recurrente de las representaciones artísticas para cumplir con el deseo de la experiencia romántica de lo sublime, marcando toda una tradición que después recogerían ciertos relatos cinematográficos del cine⁷³.

Aunque la cuestión sobre los límites del concepto de paisaje y las diferencias que éste presenta respecto a una idea mucho más amplia de naturaleza, nos parece sumamente interesante, nuestro objetivo nos impide detenernos en una discusión que exige, sin duda, una mayor atención. No obstante, es importante señalar que el concepto de paisaje no existe de manera independiente y exterior al discurso que lo enuncia, sino que es producto de una construcción. El paisaje es el resultado de una mirada, y no aquello que la precede. Ahora bien, podríamos preguntarnos ¿qué implicaciones tiene la noción de paisaje en la manera como se construyen los discursos representativos de la naturaleza? ¿Es posible realizar un análisis político de los mismos? ¿Tienen los paisajes una incidencia en los discursos sobre la

73 Evidentemente no todas películas en las que se representa la naturaleza retoman el testigo del género del paisaje producido en el romanticismo pero esta noción se encuentra sin duda en muchas de las películas del cine criollo que aquí estamos utilizando como un modelo institucionalizado del relato de nación.

identidad nacional? ¿Y sobre la memoria? ¿Pueden las representaciones paisajísticas cambiar la manera como miramos un mismo lugar?

Para responder a esta pregunta, podríamos tomar las palabras de Adorno que en su trabajo sobre la estética de la naturaleza citando a Verlain dice “La mer est plus belle que les cathèdrales” es propia de una fase sumamente civilizada y produce un terror beneficioso, como siempre que se recurre a la naturaleza para aclarar lo que los seres humanos hacen si llevan la contraria a su experiencia” (ADORNO, recogido en ROGER, 2007:100). Esta visión nos sirve de premisa para entender la problemática que queremos plantear en nuestro análisis de *La rabia* respecto a las miradas construidas sobre el paisaje rural. El comentario de Adorno sobre Verlain apunta directamente a ese carácter mítico que impregna las visiones románticas de la naturaleza, a la mediación que la mirada del artista interpone de manera arbitraria ante un paisaje natural. Así, ROGER (2007:100) explica que igual que la experiencia artística, la experiencia estética de la naturaleza, es una experiencia de imágenes. La naturaleza que aparece como algo bello no es percibida como objeto de acción. El abandono, enfático en el arte, de los fines de la autoconservación, está consumado en la experiencia estética de la naturaleza. Desde este punto de vista, la diferencia entre esta experiencia y la experiencia artística, no es tan considerable. La mediación se sustrae de la relación del arte con la naturaleza, no menos que de la relación inversa. El arte no es, como quería hacer creer el idealismo, la naturaleza, pero quiere cumplir la promesa de la naturaleza.

En nuestra opinión, partiendo de la base de que el paisaje no existe como categoría en sí misma, sino que es una construcción de la mirada, las representaciones que se hacen del mismo tendrán unas consecuencias definitivas sobre la manera como se perciben los espacios que sirven de referente para estas representaciones. Así, podríamos plantear la cuestión de las formas en que la mirada ha construido la naturaleza en función de diferentes contingencias o modas, tal y como lo formula ROGER (2007:18) desde la perspectiva de una

historia de la estética del paisaje : “La idea de una moda de la naturaleza sorprenderá únicamente a aquellos que se obstinan en creer que, regida por leyes estables, la naturaleza es en sí misma un objeto inmutable, sin embargo, la historia y la etnología nos muestran con toda evidencia que la mirada humana es el lugar y el medium de una metamorfosis incesante: ¿Acaso esta indefinible 'naturaleza' no se modifica perpetuamente, no es diferente en el salón de 1890 y en los salones de hace treinta años, y no hay una 'naturaleza' de moda- fantasía cambiante como los vestidos y los sombreros?”. Este tesis podría adoptarse, con mucha más razón, si éstas son representaciones cinematográficas por el alcance que tienen en la sociedad, como hemos explicado. El paisaje -ya sea urbano, ya sea natural, ya sea interior- tendría, desde esta perspectiva, implicaciones importantes en la construcción de un relato sobre la identidad nacional, especialmente en los relatos cinematográficos. Como indicábamos en la introducción de este trabajo cuando hablábamos del concepto de nación, uno de los aspectos más importantes del mismo, es la necesidad de que una comunidad se sienta reconocida en determinados símbolos, en determinadas costumbres, y en determinadas descripciones de sí mismos. Se trata pues, en muchas ocasiones, de reconocer y de reconocerse en determinados lugares comunes, que se perciben como propios y distintos a los de los demás. Es por esto, que de manera muchas veces reduccionista, asignamos un paisaje a un país. Así, el género del *western* designaría para siempre la imagen del salvaje oeste a golpe de fotogramas del desierto, que la *Nouvelle vague* se reproduce en las calles pavimentadas de París, o que el *Neorealismo* emerge de las ruinas de la II Guerra mundial. En esta operación de representación y reconocimiento, que el cine hace de determinados paisajes ligados a determinadas identidades nacionales, además de la dimensión comunitaria, hay también una interpelación a un tiempo histórico. Si el paisaje se convierte en una parte esencial del discurso sobre la identidad nacional es, también, porque apela a un carácter mítico a un tiempo anterior, a una memoria histórica y ancestral, que legitima la necesidad de agruparse bajo un concepto de

nación. Una memoria intangible pero representada a través de determinados paisajes, en la que los miembros de una comunidad llamada nación puedan sentirse representados. Lo que estamos intentando explicar aquí -la articulación entre paisaje, memoria e identidad nacional- se acerca en algunos aspectos al célebre concepto acuñado por NORA (1997), los lugares de memoria, aunque volveremos sobre él para delimitar las diferencias con respecto a nuestra tesis. En cualquier caso, lo que queríamos subrayar proponiendo esta articulación, es que la manera como el cine pone esta operación retórica en marcha, respecto de algunos relatos nacionales, será determinante a lo largo del s.XX en los cines populares. Especialmente en aquellos ejemplos que hemos citado como paradigmáticos y en los que aún funciona como el *western* y el cine criollo. En ambos casos el paisaje nacional, esa tematización de una naturaleza sensible, se convierte en un mito.

3.3.1. El paisaje romántico, representaciones de lo sublime

A la hora de asignar un carácter sublime a la noción de paisaje desde el marco estético del romanticismo, podríamos recurrir de nuevo a las palabras de Adorno (recogido por ROGER, 2007:20) que expresa la relación entre belleza, naturaleza y mediación artística de la siguiente manera: “Lo bello natural presuntamente ahistórico tiene su núcleo histórico; esto lo legitima tanto como lo relativiza su concepto. Donde la naturaleza no estaba realmente dominada, asustaba la imagen de su carácter indómito. De ahí la extraña preferencia por los órdenes simétricos de la naturaleza. La experiencia sentimental de la naturaleza ha disfrutado de lo irregular, de lo no esquemático, en simpatía con el espíritu del nominalismo. Sin embargo, el progreso de la civilización engaña fácilmente a los seres humanos sobre hasta qué punto siguen estando desprotegidos. La dicha por la naturaleza estaba enredada con la concepción del sujeto como algo que es para sí y virtualmente infinito; el sujeto se proyecta así a la naturaleza y se siente cercano a ella en tanto que escindido”.

Desde este punto de vista, las representaciones visuales del paisaje que constituyen una importante corriente en la historia de las artes visuales, responden a un deseo por imitar la belleza natural, ignorando el contenido hostil que hay en la misma. En el caso concreto de las representaciones de la naturaleza del *Nuevo mundo*⁷⁴, la operación discursiva que convierte el territorio en paisaje, se presenta con sus propias particularidades con respecto al de otras regiones y a otros momentos históricos. El encuentro de los conquistadores con un territorio desconocido, repleto de seres, de vegetación, de animales y, en definitiva, de toda una gama de estímulos sensibles que desconocían, produce una serie de relatos cuya frontera entre lo real y lo fantástico se difumina. En algunos de los textos de la literatura colonial la descripción del *Nuevo mundo* podría encuadrarse

74 Consideramos aquí Nuevo mundo al continente americano tal y como lo denominaron los primeros conquistadores.

fácilmente dentro del género fantástico -una veta que la literatura latinoamericana ha seguido hasta la edad contemporánea, dejando la célebre y comercial huella del boom del realismo mágico. Si recordamos este antecedente, un tanto lejano, de las representaciones del paisaje en el cine latinoamericano, es porque en estos relatos podemos encontrar ya una operación mitificadora de los espacios naturales, que continuará en algunos de los ejemplos que hemos citado en la introducción de este trabajo. En otras palabras, y en términos de análisis discursivo, podríamos decir, que esta operación muy bien podría compararse con la construcción del espacio mítico de La pampa, que hemos analizado en el marco del cine de inspiración criolla. Una operación cuyo objetivo principal es realizar un retrato idealizado, domesticado, y que sirva como respuesta a la incontrollable modernización urbana que se estaría produciendo en la capital. O lo que LUSNICH (2007) contrapone en la dicotomía “pampa real vs. pampa ideal” convertida ya en un debate esencial en cierta tradición del cine argentino.

En efecto, en este proceso de idealización del espacio de La pampa como referente de la identidad nacional y como espacio contenedor de la memoria del territorio, podemos observar como los relatos institucionales sobre el espacio natural en la Argentina han cambiado. De ser el espacio delimitador de la barbarie que había que domesticar -siempre contemplado desde una perspectiva colonialista- a ser el espacio representativo por antonomasia de la identidad nacional. Así las cosas, deberíamos entender el paisaje que define el imaginario simbólico de un país, como una mediación de las representaciones que de él se hacen. Tal y como explica ROGER (2007:23): “La naturaleza es indeterminada y sólo el arte la determina: un país no se convierte en paisaje más que bajo la condición de un paisaje, y esto, de acuerdo con las dos modalidades, móvil (*in visu*) y adherente (*in situ*), de la artealización. (...) El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si ésta es directa (*in situ*) o indirecta (*in visu*).” Desde este punto de vista, podríamos deducir que el concepto de país es siempre anterior a la construcción del propio paisaje.

Sería muy útil pues, tener en cuenta los trabajos de Pierre Nora sobre los lugares de la memoria y los procesos de patrimonialización. Así, podríamos preguntarnos con el historiador francés, cuándo, cómo y por qué, se emprenden procesos de patrimonialización y al servicio de qué políticas se desarrollan. Así, ante la imposición de la modernidad en la gran urbe que es Buenos Aires “contaminada” por la llegada de inmigrantes que podrían amenazar la pureza de la nación argentina, La pampa se erige como un espacio mítico, como un lugar de memoria y como el espacio de representación de las tradiciones *puramente* argentinas.

Así, podríamos retomar la noción de lugares de la memoria construida por NORA (1997) «Les lieux de mémoire, ce sont d’abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l’appelle, parce qu’elle l’ignore. (...) Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès-verbaux, monuments, sanctuaires, associations, ce sont les buttes témoins d’un autre âge, des illusions d’éternité. (...) un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l’objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l’objet le plus abstrait et intellectuellement construit»⁷⁵. Es importante subrayar que la definición que hace Nora de los lugares de memoria subraya, de nuevo, la dimensión colectiva exigida (que una comunidad se sienta unida por algún vínculo a ese lugar) y la dimensión constructiva del mismo. Es decir, que no cualquier objeto – sea éste mental, geográfico o tangible, como él mismo indica- que proceda del pasado, constituye un lugar de memoria si no ocupa un lugar en el imaginario colectivo. Desde nuestro punto de vista, resulta también importante que el historiador francés,

75 “Los lugares de memoria son primero restos. La forma extrema en la que subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la llama porque la ignora. (...) Museos, archivos, cementerios y colecciones, fiestas, aniversarios, tratados, procesos verbales, monumentos, santuarios, asociaciones, son los testimonios de otra época, de ilusiones de eternidad. (...) un lugar de memoria en todos los sentidos de la palabra va del objeto más material y concreto, eventualmente geográficamente situado, al objeto más abstracto e intelectualmente construido”. Mi traducción.

determine la construcción de los lugares de memoria como un trabajo de rememoración, esto es, como una operación que se realiza desde un presente evocador, y no como una categoría que estuviera implícita en su naturaleza y los inscriba, por defecto, en un presunto pasado.

La dimensión mítica de un paisaje nacional, no sería desde esta perspectiva, una cuestión menor. Cuando decimos que la nación se construye como un relato mítico, que la historia también se construye como un relato mítico, no podemos olvidar la importancia de determinados elementos como el del paisaje. El hecho de que se asocie un territorio, mediatizado por las representaciones de la cultura en un paisaje, como hemos explicado y como apunta ROGER (2007), a un pasado común, será vital para entender cómo funcionan los procesos de representación y reconocimiento identitarios en los cines nacionales.

Así, podríamos pasar a la siguiente lectura que implican los lugares de la memoria como sería el caso que nos ocupa: el de la construcción del paisaje de La pampa como un lugar de la memoria nacional argentina, dentro de la perspectiva de las políticas de patrimonialización. Como explicábamos en la introducción, estas políticas de conservación de los acontecimientos, espacios, objetos y personajes del pasado –susceptibles todos de convertirse en lugares de memoria– responde a una coyuntura relativamente reciente iniciada en los años 70 de la historia. Antes, a nadie se le habría ocurrido, según NORA (2011), pensar en que el pasado necesitar una labor de conservación o que la memoria colectiva necesitara ser recuperada. Sin embargo, desde esa fecha las labores de patrimonialización histórica, se han sucedido desde todas las instituciones. El paisaje de La pampa como espacio legitimador de una historia ancestral, mítica y común para la Argentina, no será un caso distinto.

3.3.2. La representación de la naturaleza como tierra prometida

La manera como la naturaleza del *Nuevo mundo* y, más particularmente de Argentina, ha sido representada a lo largo de la historia del arte, ha pasado por etapas muy distintas que podrían ser analizadas, desde una perspectiva que articule estos modos de representación con sus diferentes contextos políticos.

Sin embargo, desde que el territorio de Argentina se constituyera como estado-nación, la utilización de las imágenes territoriales ha sido clave para constituir determinados símbolos comunes, dentro de la dicotomía civilización vs. barbarie que ayudó a justificar, no sólo la colonización española de América, sino también las guerras que permitieron a los libertadores delimitar las fronteras del estado independiente en que se convertiría la Argentina. A partir de esta dicotomía pues, la civilización sería una empresa necesaria para dominar un espacio natural agreste y violento. Nacería pues, en este contexto, la noción de paisaje gracias a la propia mediatización de los relatos políticos sobre el territorio.

Es por esto, que La pampa se convertiría en el símbolo del paisaje nacional y sería objeto de un cambio de modelo de representación, que pasa de ser la imagen del territorio salvaje a la del territorio domesticado. Así, el paisaje de La pampa y todo lo que él implica, adoptaría un matiz positivo. Gracias a su mediatización como un espacio mitificado del territorio nacional se puede interpelar pues, a un pasado ancestral y común, se puede emprender la invención de unas tradiciones que no existían antes de dicha mediatización y de la configuración de un modelo específico de representación que respondiera a estas demandas. Se podía también apelar a una historia, a una memoria propia del lugar, y de las gentes que allí habitaban. El paisaje, constituirá pues, para la presunta comunidad nacional, la imagen de una memoria colectiva.

Desde este punto de vista, podemos entender que en el contexto de los territorios colonizados como es el caso de América, el relato que construye los paisajes naturales tenga una importante carga política. Una de las representaciones

más frecuentes es la representación de la naturaleza como símbolo de la *tierra prometida*. Esta representación de lo natural como un objeto que el hombre domina (justificando esta dominación por la noción de la tierra como un regalo divino) tendría seguramente, uno de sus casos más importantes en el género cinematográfico del western, por la influencia que tuvo, no solamente en el contexto de los EE.UU. sino también en el resto de cinematografías.

¿Quién no ha jugado a la guerra entre indios y vaqueros? ¿Quién no ha soñado alguna vez con el mito de un cowboy que atraviesa el desierto en soledad? En efecto, la importancia del western en la creación de un imaginario popular sobre la conquista del territorio americano va mucho más allá de las fronteras del propio país. De esta manera el ejemplo del *western* nos puede ayudar a entender la importancia de abordar el modo de representación del eje hombre-cultura-naturaleza (tal y como lo expone ROGER (2007)) desde una perspectiva política. El *western*, mejor que ningún otro género nos explica de qué manera la noción de la tierra prometida puede servir para justificar la dominación del hombre sobre el territorio, que encuentra en los países colonizados y en sus cinematografías, importantes consecuencias. Tal y como explican SHOAT Y STAMP (2002: 134). “Un elemento esencial de los *western* es la tierra. (...) La tierra se presenta como virginal y sin habitar, y a la vez marcada con el simbolismo bíblico: ‘Tierra prometida’, ‘Nuevo Canaan’, ‘Tierra de Dios’. Una división dual marca un enfrentamiento entre un siniestro territorio agreste y un bello jardín que se soluciona cuando “inevitablemente” el primero da paso al segundo” (SHOHAT y STAMP, 2002: 134). Desde este punto de vista, podríamos pues insistir en uno de los aspectos importantes de nuestra tesis, que la tierra -así como la historia, así como la nación- son puras invenciones retóricas al servicio de determinados intereses ideológicos.

El caso de Argentina no sería distinto, y como hemos explicado en la introducción de este trabajo, la manera como el espacio natural de La pampa ha sido representado en los distintos momentos de la historia -que nosotros hemos

decidido periodificar entre el primer y el segundo centenario de la revolución, y la eclosión del modelo neoliberal en la crisis de 2001- es una buena muestra de ello⁷⁶. La pampa, la tierra prometida en un primer momento para los conquistadores españoles, y en un segundo momento para los miles de inmigrantes, que en el s. XX fueron allí en busca de un nuevo mundo lleno de oportunidades, atiende a distintas representaciones, que deben justificar, de alguna manera, el hecho de la ocupación y la creación de un estado-nación sobre el territorio.

La pregunta que debemos hacernos nosotros ahora, y que supone una de las bases para nuestro trabajo, es de qué manera los cineastas del NCA y, particularmente Albertina Carri, reciben este testigo. ¿Seguirá funcionando en este contexto el relato de La pampa de la misma manera que lo hizo en los cines populares de inspiración criolla? ¿Mantendrá un diálogo con los cines militantes de los años 60, que posan su mirada sobre la denuncia del silencio subalterno en las zonas rurales? ¿Tendrá la misma relación la representación del espacio natural, respecto a la noción de argentinidad una vez que la democracia se ha instalado en el país, y que el proyecto neoliberalista ha alcanzado su estrepitoso fracaso?

76 Esta periodización correspondería a un análisis realizado desde la perspectiva que articula discurso político, identidad nacional y modos de representación cinematográfica, tal y como lo expusimos en la primera parte de nuestro trabajo.

3.4. La representación del paisaje nacional en *La rabia*

Como explicábamos hace un momento, todo hace pensar que la manera como se construye un relato sobre el campo en Argentina, y sobre la relación entre el hombre y la naturaleza en el contexto del NCA, es muy distinta a la manera como lo hacían los discursos institucionales hasta el momento. Los nuevos cineastas marcan una tendencia que podría leerse como una subversión de estos mismos relatos institucionalizados, y bajo la que planean algunas cuestiones importantes. ¿Tiene el hombre derecho a dominar la naturaleza como si se tratara de un regalo divino? ¿Es La pampa un espacio idílico acogedor de las virtudes nacionales? ¿Corresponde el paisaje a una representación de la belleza sublime?

Albertina Carri plantea estas cuestiones de manera explícita y brutal en *La rabia*, aunque no será esta película la única en la que la cineasta exponga la problemática de las representaciones del campo con respecto al concepto de identidad nacional, que estarán también presentes en el siguiente filme que analizaremos, *Urgente*. La naturaleza, o más concretamente, el campo pampeano, supone un referente muy importante en su filmografía (así como en la de algunos de los cineastas que se enmarcan dentro del NCA, como veíamos en la introducción).

El campo es algo más que un simple escenario en el cine de Albertina Carri. Salvo en su opera prima, *No quiero volver a casa*, que se desarrolla en un ambiente exclusivamente urbano, en sus siguientes largometrajes (desde *Los rubios* hasta *La rabia*) el campo siempre está presente. Y así lo expresa la propia realizadora “Me mudé al campo a los cuatro años, al año de que desaparecieron mis padres. Para mí y para mis hermanas fue un refugio, un exilio interno. Estábamos más protegidas en esa naturaleza anónima, el campo en mi vida personal es un lugar para esconderse y zafar de otro lugar mucho más hostil” (MORENO, 2003). Allí, retiradas de todo, las niñas pasarían los primeros años de una infancia, marcada por la ausencia de sus padres.

No es extraño que el campo se haya convertido en una suerte de *leitmotiv* para la directora, sabiendo, como sabemos, lo que ha supuesto en su vida desde una edad muy temprana. Y lo sabemos porque en *Los rubios* queda muy claro cuál es el significado de este espacio que fue el refugio para las hermanas Carri durante algunos años de su infancia. En esta misma línea, TRANCHINI señala que “En el mundo rural descrito por el nuevo cine, los personajes resisten la masificación y sus identidades están investidas de intensidad y de capacidad de resistencia. Según la voz en off de la protagonista y directora de *Los rubios* (2003), Albertina Carri, “el campo es el lugar de la fantasía o donde comienza mi memoria”, y el lugar donde busca su identidad, construida sin el soporte de la de sus padres, devastada por una pérdida que no puede documentar, pero que puede ficcionalizar con su equipo de rodaje usando pelucas rubias, y con su cámara, deconstruyendo la memoria que la generación a la que llama “de supermercado”. Carri materializa tal búsqueda mediante paneos por los paisajes de la pampa.” (TRANCHINI recogido en VIRGIL, 2007:127)

Podríamos afirmar así que *La rabia*, se presenta como un texto que subvierte el discurso romántico de la naturaleza y las representaciones tradicionales del campo. El cuarto largometraje de Albertina Carri construye así, un retrato del campo argentino y de sus habitantes, que se sitúa en las antípodas de las representaciones idílicas que determinados cines –con un objetivo ideológico- han hecho de él, como el drama rural folklórico argentino, el drama épico-histórico o el western estadounidense.

En su trabajo sobre el concepto estético del paisaje, que hemos venido citando en las páginas anteriores, ROGER (2007) recoge una cuestión importante que suele olvidarse cuando no se concibe la idea de paisaje como discurso construido. Se trata de la percepción que tiene el campesino -aquél que teóricamente estaría más cerca físicamente del propio *paisaje*- sobre la naturaleza. Para éste, el paisaje no existe como tal, sino que es lo que constituye su herramienta de trabajo, su espacio de vida. La belleza inherente, que popularmente se presume al paisaje, se

revelaría pues, como una operación de artificación propia de la tradición estética romántica, y no como un dispositivo a través del cual el campesino percibe la tierra que trabaja. Así, explica ROGER (2007: 30) “la idea de paisaje parece escapársele a los campesinos, que, más cercanos que cualquier otra persona al país, estarían tanto más alejados del paisaje”. Eso es lo que sucede sin lugar a dudas, a los personajes que habitan *La rabia*. No percibimos ni en sus miradas, ni en la mirada que propone la propia cineasta con respecto al espacio rural, la más mínima idea de paisaje. La naturaleza se presenta aquí como el medio en el que se desarrolla la vida, con su belleza y con su violencia, arraigadas de manera implícita, pero nunca como elementos aplicados desde una mirada romántica o sobrenatural.

En relación a esto, explicaba Carri que “Todos van ejerciendo violencia sobre otros, y siempre van ejerciendo violencia sobre el que es más vulnerable. Es el ambiente que yo le quise dar a la película. Seres vulnerables, expuestos, por un lado los niños, por otro lado la mujer, por otro lado los animales dentro de una cierta idea de depredación diría yo. Todo el tiempo unos se comen a otros, el más fuerte se come al más débil.” Así, lejos de la pátina idílica ,que ciertas representaciones cercanas a la visión sublime han hecho de la naturaleza en el cine, *La rabia* construye un retrato brutal tanto de la naturaleza, como del hombre. Una guerra abierta. Una representación de la violencia lejos de cualquier mediación tranquilizadora. Una mediación que estaba ya en Kant, cuando explicaba la construcción artística del paisaje, frente a la visión del campesino sobre la tierra: “El paisaje no existe, tenemos que inventarlo. (...) Lo que, preparados por la cultura, llamamos sublime, se presenta al hombre rudo, sin educación moral, simplemente como pavoroso. [...] Así, el buen campesino saboyano, que no carecía de buen sentido, trataba de locos a todos los amantes de las montañas de hielo, sin dudarlos”.⁷⁷

77 Kant, Emmanuelle. Critique de la faculté de juger, Paris, Vrin, 1974. Recogido en ROGER (2007: 31)

3.5. “Los animales que aparecen en esta película vivieron y murieron de acuerdo a su hábitat”

Uno de los aspectos más controvertidos de la película es, sin duda, el de la violencia, al que dedicaremos las próximas páginas, y que deberíamos abordar desde distintos puntos de vista. La violencia contra los animales es explícita, y al mismo tiempo es natural -natural en el sentido de normativo, de tradicional, de coherencia con su propio ecosistema. No obstante, la manera como la sensibilidad de los espectadores de esta película estrenada en el año 2008, pueden reaccionar ante la visión de algunas de las secuencias, como la de la matanza de un cerdo o la de un perro, nos demuestra que la mirada se construye también de una manera contingente. Es decir, que frente a un mismo objeto, varía en según qué tiempo y qué lugar. Lo que en el contexto del campo y en el de una cierta tradición, no debería suponer ningún escándalo -por ejemplo la matanza de un cerdo para elaborar productos alimenticios- en el contexto de una cierta mirada urbana, alejada del proceso de elaboración de los productos cárnicos, resulta un acto absolutamente violento. Por eso la frase con la que se abre la película nos parece especialmente ilustrativa: “Todos los animales que aparecen en esta película vivieron y murieron de acuerdo a su hábitat natural”. Con respecto a esta advertencia que inaugura la película, convendría que recogiéramos una anécdota que la propia directora cuenta sobre su estreno en el festival de Berlín en 2008 en el que los espectadores de la sala de proyección estallaron a carcajadas al leer la frase. Según Carri (KAIRUZ, 2008) “[los espectadores] agradecieron ver esa escena, como una toma de conciencia. Comprobé que para el que entra en la película, su violencia es inherente a esa historia, ese paisaje y esos personajes.” Toma de conciencia: si es verdad que somos lo que comemos, nunca deja de ser pertinente lidiar con cómo se liquida nuestro plato principal. “Asumir que lo que comemos es cadáver.”

La pregunta que nos podríamos hacer, en tanto espectadores, cuando asistimos

a una película que se abre con esta frase es ¿por qué necesitamos una advertencia de este tipo? ¿Estamos verdaderamente ante un relato de extrema violencia, susceptible de herir las sensibilidades de una gran mayoría de público? En efecto, la representación que se hace en la película de la vida rural, como hemos explicado, se aleja diametralmente de las clásicas representaciones del cine de inspiración criolla, que presentaban el retrato de una pampa idealizada, y de un campesino dulcificado. Sin embargo, la violencia que intuimos desde los primeros planos de la película, podríamos preguntarnos, ¿es una violencia implícita al hábitat? Lo que puede resultar llamativo de la manera como la película inserta la violencia en el relato, es seguramente la propia advertencia. Es decir, que el texto se revele consciente del propio peligro de su propuesta, y se formule como peligroso, como subversivo.

La segunda cosa que nos parece importante subrayar con respecto a un comentario sobre los modos de representación de la naturaleza, es la noción de hábitat. Hábitat, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua española se define como: “Lugar de condiciones apropiadas para que viva un organismo, especie o comunidad animal o vegetal. Ante esta definición podríamos preguntarnos si, efectivamente, el espacio representado en la película y delimitado como *La rabia* supone para los personajes “un lugar de condiciones adecuadas”. La manera como se presenta el espacio, desde los primeros planos de la película, es muy elocuente en este sentido.

La rabia comienza con una descripción sonora de del espacio: mugido de una vaca, perros ladrando, aves extrañas...La descripción se completa con el lanzamiento al agua de un saco por el niño protagonista de la película, *Ladeado*. Pocos segundos después descubrimos que algo se mueve en el interior del saco, y que probablemente se trate de algún ser vivo que se está ahogando. Paralelamente a esta secuencia, vemos otra en la que una niña de unos 6 años, *Nati*, orina en medio del campo, sigue con su paseo, y después se desnuda. De esta manera, la película inicia un relato en la que el hábitat, si lo entendemos como el entorno en

el que viven los personajes que aparecen en la película, se presenta en toda su crudeza pero ante el que podríamos preguntarnos si es un lugar de condiciones adecuadas.

Las escenas de explícita violencia no se harán esperar. Tras estos planos que sirven de sucinta presentación del espacio y de los personajes, la cámara nos muestra con todo detalle un ave despedazada. El universo mítico, brutal y definitivo que supone *La rabia* para sus habitantes, ese único hábitat bajo cuyas condiciones de existencia están condenados a vivir, marcará a partir de estas secuencias todo el desarrollo del relato. Así las cosas podríamos preguntarnos ¿existe algún paisaje en *La rabia*? ¿Podrían los personajes que habitan en ella, construir una mirada contemplativa sobre la naturaleza? En nuestra opinión la respuesta estaría lejos de asumir una lectura paisajística por parte de los personajes. Estos se mostrarían, bajo nuestro punto de vista, como objetos sometidos a las condiciones de la tierra, y en su mirada sería muy difícil adivinar una construcción de la noción de paisaje, tal y como la entendería (ROGER, 2007: 32) “el campesino es el hombre del país y no el del paisaje” con esta sentencia podemos entender muy bien la manera como la circunstancia de los personajes frente a su hábitat se expone en *La rabia*. No hay mediación, no hay dulcificación y se demuestra que para construir un paisaje es necesaria la distancia de la mirada por eso, adivinamos, el ensayista francés concluye que el paisaje del campo es indefectiblemente una mirada urbanita, una mediación, “un ejemplo de *recultura*”.

Desde esta perspectiva, podemos entender que la violencia que el hombre ejerce frente a la tierra, o frente a los animales, o frente a la mujer, o frente a otros hombres, es algo que, de alguna manera, viene impuesto por ese hábitat que describe la propia película. Lejos de la visión dulcificada, que construiría una determinada tradición de relatos sobre el campo argentino, aquí el hábitat natural no se presenta como un remanso de paz. Los animales, que eran el objeto principal de esa advertencia con que se abre la película pues, tampoco lo serán representados a través de la mirada romántica de lo sublime. Los animales pueden

ser, evidentemente, fieles compañeros del hombre desde la perspectiva campesina de la domesticación, como el perro que acompaña siempre a Ladeado, o fuente alimenticia, como el cerdo a cuya matanza asistimos -secuencia que retomaremos después para analizar en profundidad- y también, una amenaza como las alimañas que despedazan a los pavos que tiene Pichón en un corral. En definitiva, que la violencia que puede surgir en la naturaleza (sea entre los hombres, sea de los hombres sobre los animales, o de los animales entre ellos) no se elude de ninguna manera en la película, pues se presenta como un aspecto inherente al propio contexto, como una parte imprescindible del hábitat. Desde este punto de vista, más cercano a un cierto hiperrealismo -que matizaremos más adelante- ¿era necesaria una advertencia a los espectadores sobre la vida y la muerte de los animales en su propio hábitat? ¿Tendría que temer el propio relato ante la posible enunciación de la barbarie en medio de la naturaleza? ¿No expresaría esta advertencia una mediación del urbanita ante las representaciones de lo natural?

Si estamos de acuerdo en que en el contexto del campo, la tierra, para el campesino, no se presenta como un paisaje sino como su instrumento, como su único espacio posible de existencia, podemos entender entonces, que en un relato que intenta subvertir las mediaciones expuestas, a través de los discursos institucionalizados, como *La rabia*, la violencia se muestre de manera explícita, como un elemento inherente. Es una batalla cuerpo a cuerpo en la que ambos, campo y campesino, muestran su lado menos amable. El campesino aquí, no se arroga el derecho de dominar la tierra y sus criaturas, sino que acepta esta lucha constante como parte inseparable de la vida. Será la propia cineasta la que mejor explique la manera como se articulan violencia, naturaleza y vida cotidiana en su película “Esta vez quería contar ese campo mucho más rudo y profundo, donde está muy naturalizada la relación con los animales. Para mí lo estaba: recuerdo cómo comprábamos los pollitos, les poníamos la luz y los alimentábamos y los cuidábamos, y cuando crecían los matábamos y los comíamos. Después tomé una distancia y todo eso me dio impresión y de ahí salen esas escenas tan carnívoras y

sangrientas de la película, que son la vida real en el campo: la naturalización absoluta de la violencia.” (KAIRUZ, 2008)

A lo largo de la película, encontramos varios ejemplos que pueden ilustrar esto que estamos diciendo, sobre todo si atendemos a la manera como se representan los animales, y como se insertan en la vida de la comunidad. Bien como mascotas domésticas, bien como víctimas de castigos o como amenazas. Los animales aparecen en *La rabia* de una manera natural, bajo la forma de seres salvajes desde los primeros planos en los que escuchamos el graznido de los pájaros, o el aullido de los perros (¿lobos?). En las primeras secuencias ya adivinamos que existe un conflicto con las comadreas que depredan los animales domésticos como los pavos (o las ovejas que veremos más tarde y que desencadena un conflicto entre vecinos) que Ladeado ahoga en la ciénaga.

Pero los animales también aparecen en la película como fieles compañeros del hombre (como el perro de Ladeado o incluso una de las comadreas indultadas, Luisa, que se convertirá en una de las mascotas del niño) o como parte de la economía familiar (la vaca a la que Poldo y Nati, curan cuidadosamente las heridas). Ello no impide, que las tensiones entre algunos elementos de este ecosistema se resuelvan de manera violenta, tanto entre los animales como entre las personas. Esta comparación entre animales y personas no es fortuita, pues podría desprenderse de una lectura inmediata de la película. En varias ocasiones a lo largo del filme, asistimos a este paralelismo, por ejemplo cuando Ladeado advierte a Nati: “comé que si no te vas a quedar flaca como Luisa” (la comadreja) o cuando la propia madre de Nati, Alejandra, le espeta a su padre que la niña “grita como un chancho”.

Como acabamos de explicar, *La rabia* construye un relato en el que la naturaleza se aleja de la representación idílica. Para ello, uno de los elementos determinantes, insistimos, será la utilización explícita de la violencia, que se presenta como un elemento inherente al medio. No sólo porque se pongan en escena actos violentos sino por la forma cómo esos actos se conciben en el

universo de la película. Desde este planteamiento, nos encontraríamos quizá, ante una cuestión de matiz, pero el matiz es esencial para entender al cambio de postura ideológica entre un modelo de representación ortodoxo y mediatizado, y otro que lo cuestione. En definitiva podríamos decir, que en *La rabia* no es que esa violencia exista en la relación del hombre con la naturaleza, sino que esa violencia haya sido naturalizada de tal forma, que acabe casi por ser invisible para aquellos que la practican, y para aquellos que la sufren. De esta manera por ejemplo, en *La rabia* vemos como la violencia contra la mujer o contra los niños se ejerce de una manera cotidiana, y nadie se escandaliza porque esto suceda. Tampoco aquí, la mirada de la directora es una mirada moral. En *La rabia* no hay juicio ni valoración sobre la violencia, lo que sí hay es un ejercicio de mostración impúdica, en el que los actos violentos aparecen como parte de la vida cotidiana. Lo cual, ya supone una postura sobresaliente con respecto a la mayor parte de relatos, que sobre esta cuestión se realizan. Así las cosas, podemos afirmar rotundamente que *La rabia* es, ante todo, una película sobre la violencia.

3.6. Ficción e hiperrealismo

En esta película, Carri trabaja de nuevo sobre las tensiones que se producen entre la realidad y la ficción, aunque de una manera muy distinta -y quizá más sutil- a la manera como lo haría en *Los rubios*. Puede parecer contradictorio hablar de una trabajo fronterizo entre la realidad y la ficción en *La rabia*, cuando la hemos presentado como una revisión del relato mítico de La pampa, incluso como una suerte de fábula infantil. Sin embargo, la manera como se subvierte el modelo de representación institucionalizado -y *romantizado*- del paisaje rural nos permite hablar de una cierta búsqueda de la mirada documental en la película. Es decir, que la manera como Carri rechaza una representación mediatizada, institucionalizada y romántica, de algunos elementos importantes de la película como la naturaleza, la violencia contra los animales y contra las personas, acudiendo a una visión más cercana a lo que sucede en un cuadro real, hace que *La rabia* se convierta en un retrato hiperrealista de la vida rural, en donde los elementos fantásticos se confunden con los elementos extraídos de la realidad.

Desde este punto de vista, podríamos decir que las visiones mediatizadas por el M.R.I., es decir, ésas que intentan que cualquier discurso fílmico resulte “natural” para el espectador, son mucho menos cercanas a lo que sucede en la realidad que la visión que aquí ofrece Carri de la vida en el campo. La realizadora explica esta problemática de la siguiente manera: “Tiene una parte documental. Desde ahí interesaba trabajar cierta idea de pornografía. Tanto los paisajes, como la relación con los animales, el sexo, tiene esa cosa pornográfica, en la idea de lo “hiperreal”, en la exageración“ (PINTO, 2009). Estas palabras de la realizadora, nos pueden dar una pista de lo que intentamos explicar cuando decimos que *La rabia* trabaja la construcción de un relato en la frontera entre lo documental y lo hiperreal.

Habría que entender aquí entonces, el término hiperreal como la manera de construir un relato alejado de las mediaciones que impone el modelo

institucionalizado de representación -ajustado aquí al ámbito de las representaciones de la naturaleza. Poco importa si el argumento que se construye en el relato acaeció en la realidad o no, el hecho importante es, que su narración no se ha sometido a las mediaciones clásicas que la alejarían de la realidad cotidiana de la vida en el campo. Lo mismo sucede con el relato de Berger, *Porca tierra* -una de las múltiples referencias a las que la realizadora acude para la escritura del guión de *La rabia*⁷⁸. También aquí, el autor inglés basándose en cuentos populares y tradicionales de la campiña recoge un puñado de relatos ,que intentan construir una mirada *otra* de la vida rural. Alejándose así, de las mediciones románticas, devolviendo la voz a los *desclasados* -aquellos que no aparecen en los libros de historia. En definitiva, una perspectiva de relatos ficcionales que, seguramente, no sucedieron de esa manera en la realidad y no por ello menos cargados de verdad.

En efecto, tal y como explica Carri cuando habla de esa “mirada pornográfica” frente a la violencia (entendemos que lo quiere decir es que asume una mostración total y no mediatizada de las acciones), uno de los aspectos esenciales de este planteamiento, consiste en tratar los actos violentos como parte de la cotidianeidad. El campo, de esta manera, se presenta como un entorno violento. Según la directora, “en el campo todo el mundo tiene un arma” (PINTO, 2009) para cazar, para defender la propiedad privada. Por miedo o como herramienta de trabajo, en definitiva: para subsistir. En *La rabia* vemos como Ladeado maneja una escopeta con soltura, y es capaz de conseguir y cocinar su propia comida, sin

78 En una entrevista a KAIRUZ (2008) Carri reconoce que “Las referencias del guión no se agotan en *Hormiga negra*. “Siento que hay un parentesco lejano con *Palo y hueso*, de Nicolás Sarquís (1967, sobre cuento de Saer), que me encanta. También recordé la primera película de Gaspar Noé, el mediometraje *Carne*, que empieza con la matanza muy brutal de un caballo. La relación de los niños está influenciada tanto por *La noche del cazador*, de Charles Laughton, como por *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, en la que está la idea de la fantasía desatada por la naturaleza del lugar, ese paisaje seco y abandonado en el que se refleja el espíritu que solo ven la niñas. En el primer libro de McEwan *Primer amor*, últimos ritos encontré la ominosidad de los niños en estado puro. Una delicadeza para la crueldad, aparecen en esos cuentos una cantidad de cuerpos de niños desnudos o muertos, una rata asesinada a palazos, niñas abusadas y una fineza en el relato.”

esperar a que un adulto se ocupe de él. En un momento determinado de la película vemos también como el niño enseña a Nati, menor que él, cómo usar una escopeta, cómo apuntar, cómo gritar para avisar en medio del campo de que alguien va a disparar a base de gritos espeluznantes. De esta forma asistimos a una violencia implícita en la vida cotidiana de las gentes que habitan en ese contorno. Disparar un arma se presenta como una acción que un día, tarde o temprano, se tiene que aprender si se quiere vivir en *La rabia* –o en cualquier otro lugar de características similares- porque es útil, porque todo el mundo tiene una, porque es un elemento indispensable de la vida cotidiana.

El arma se lleva con la misma naturalidad con la que Alejandra en el momento de la polémica matanza, enseña a su hija limpiar el vientre del cerdo a base de agua caliente y a Mercedes -la única mujer, además de ella, que aparece en la película y que además se insinúa como amante de su marido, Poldo- a pelar su piel. Sin cuestionamientos, porque ambos son actos que forman parte de la rutina. Esas escenas, que tan lejos están del imaginario de la vida del urbanita occidental, son escenas imprescindibles en el día a día del campo. Violentas sí, trabajos no siempre placenteros también, pero son actividades necesarias que nadie se cuestiona si vive en ese medio.

Esta idea del campo, como espacio susceptible de múltiples representaciones que al final desembocan en una expresión violenta, ha estado en la mente de la directora, desde el planteamiento originario del filme. Albertina Carri explica de manera muy clara, que el origen del guión de esta película se encuentra, precisamente, en un interés por mostrar las mediaciones que la civilización ha impuesto respecto a las relaciones entre el hombre y la naturaleza. Lejos de ellas, su mirada apuesta por ofrecer una representación de la naturaleza como espacio hostil, donde la violencia está implícita de manera inevitable: “Me remontaba a cierta rabia que recuerdo de haber vivido en el campo como entorno. En el primer boceto del guión la idea que más trabajé fue la idea de “naturalización de la violencia”. Como es que somos capaces de naturalizar la violencia en su máxima

expresión. Básicamente esa “naturalización de la violencia” que en la ciudad también está pero donde tenemos muchas más mediaciones. Sin ir más lejos nuestra primera mediación tiene que ver con el acto de adquisición de alimento, ir al supermercado donde no tenemos ninguna conciencia de la matanza. En el campo es algo que está ahí, hay una convivencia muy íntima con la matanza, pero no hay conciencia de vivir eso como matanza” (PINTO, 2009).

En la relación del hombre con el animal y con la naturaleza, hay implícito un acto violento, parece querer indicar una primera lectura sobre la película. Sea por domesticación (tenemos el *inocente* ejemplo de las comadrijas que cuida Ladeado que viven en cautiverio), sea para comer, o sea por miedo (como los lobos que Nati dibuja y que cobran vida en la pantalla para devorar “a las chicas malas”). En *La rabia* no se juzga si el hombre infringe una violencia sobre los animales: esa violencia está ahí, como parte esencial de la vida. Con el mismo cuidado con que se curan las heridas de una vaca, se come la carne del cerdo. El problema no es esta lógica del medio rural, que todo el mundo conoce. El problema, parece ser, es mostrarlo sin emitir ningún juicio. Sabemos que la vida rural es dura, que el animal muere, pero preferimos olvidarlo y sobre todo, no verlo en una pantalla de cine.

La matanza de un cerdo no se cuestiona como acto sangriento, es un ritual que pertenece a la vida cotidiana del campo. Y no hay en él, un cuestionamiento político o moral explícito. Uno de los planos más polémicos que tiene *La rabia*, como ya anunciamos, es ése en el que vemos cómo Alejandra está limpiando las partes del cerdo descuartizado vistiendo la famosa sudadera “salvemos a los panda” de WWF. Una prenda que se antoja completamente desplazada sobre su piel, que marca una contradicción, ante la que podríamos aventurar, que no le pertenece a ella sino a esos señores fantasmagóricos que, se supone, poseen las tierras, pero a los que no vemos nunca en la película. Esos terratenientes, que seguramente viven en la ciudad y que sólo vienen al campo para vestirse de fiesta (como ya expuso Carri en su anterior largometraje, *Géminis*). La realizadora

expone así una disposición de clases muy particular en Argentina, heredada de la antigua oposición entre la civilización y la barbarie y que estalló, como explicábamos en las primeras líneas, en el conflicto del campo producido en el año de estreno de la película.

A través de esta imagen, la directora resume con afilada precisión la resistencia que supone su cine, con respecto a determinadas posturas políticamente correctas. No deja de ser una provocación grave, vestir a una actriz que está matando un cerdo (que además murió realmente durante el rodaje de la película) con una sudadera que lleva inscritas las siglas de una de las organizaciones ecologistas más importantes del mundo. Aunque esto pueda parecer un chiste fácil, no lo es tanto cuando observamos la reacción que provoca en el público, tomar consciencia de que los animales mueren, son despellejados, despedazados, que su carne se trata y su sangre se utiliza. Un público que sucumbe ante un hecho violento que ya existe en su vida a través de lo que consumen pero del que no son conscientes. En *La rabia*, sin embargo, esta violencia forma parte de la vida diaria. Los niños aprenden a disparar a una edad muy temprana, para comer. Matan a un chivo, lo asan, y todo sigue, mezclando el asado con los juegos, con el despertar a la vida, y con el aprendizaje del manejo de un arma. En el fondo, el problema de la violencia contra los animales que se impone en la mirada de los que no conocemos la vida del campo, es un problema de distancia.

Queda claro, entonces, que la visión que Carri ofrece del campo tiene muy poco que ver con una visión idílica que determinado tipo de cine está acostumbrado a representar. El campo de Carri no es un espacio bucólico sino hostil, terrible, en el que la violencia no es algo ocasional. En el campo, los animales (como las personas) nacen, viven y mueren, en su hábitat natural. Esto es: en un hábitat cruel, violento, en el que la gente muere y mata. “Es duro ver morir en la pantalla en Hollywood se muere demasiado fácilmente” (PINTO, 2009) ha dicho en alguna ocasión la directora y es, precisamente en la forma de ver, y no en el hecho de la muerte, donde parece plantearse el conflicto.

3.7. El gaucho: ¿un héroe nacional?

Uno de los elementos clásicos del relato institucionalizado del campo en el cine argentino, que podemos encontrar de manera subvertida en *La rabia*, es la figura del gaucho. Como explicábamos en la introducción, tampoco el gaucho ha sido representado siempre bajo el mismo signo en la historia de los discursos nacionales, sino que ha estado sujeto a las diferentes contingencias históricas, que lo llevaron desde una mirada negativa que los representaba como auténticos salvajes, hasta convertirse en el héroe épico nacional y compendio de virtudes argentinas entre las que destaca el culto al coraje gracias, sobre todo, al poema de José Hernández, *Martín Fierro*.

De esta manera, podemos entender por qué hablamos de un proceso de subversión del relato institucional del campo argentino en *La rabia*, cuando arguyamos que subvierte uno de sus elementos esenciales. No obstante, habría que subrayar, que el gaucho no ha sido representado siempre de la misma manera en los textos artísticos (ni en el literario ni el cinematográfico). Aunque sí es cierto que en el cine, el gaucho se ha representado con más frecuencia como un héroe, que como un villano. Este tipo de representación del gaucho bueno -por llamarlo de alguna manera- podría compararse en tanto símbolo heroico, con el pionero del *western* en su representación cinematográfica más popular. Este personaje encarnaba todas las virtudes del hombre bueno y justo. Un héroe valiente, capaz de batirse contra las adversidades cuando se configuraba una representación del gaucho noble.

No obstante, como decíamos, no todos los gauchos de la cultura argentina han sido un compendio de virtudes, también ha habido una representación del gaucho agreste e incluso fuera de la legalidad, pero en éste, casi siempre se justificaban sus actos por las duras condiciones de su vida, como un bandido heroico. Con lo cual, aunque el gaucho estuviera fuera de la ley oficial, se regía por un férreo código moral que lo movía a llevar a cabo sus acciones y justificaba sus delitos si,

a caso, los cometiera.

Como se puede imaginar, el gaucho no es sólo un héroe en tanto en cuanto aventurero que domina la tierra. El gaucho –como también lo fue el cowboy- es un símbolo muy útil para la construcción de un sentimiento nacional. Según LUSNICH (2007: 26): “El gaucho, sería, entonces una mitificación de todos los valores que el buen argentino debe tener y en el signo de una presunta tradición argentina”. En efecto, el concepto de tradición es clave para poder legitimar la existencia de una nueva nación y para poder convertir un personaje en el punto de anclaje donde se vieran reflejados los miembros de una amplia comunidad. Lusnich subraya que, el gaucho “sostiene la recuperación del universo rural que, en su transformación en una campaña apacible y laboriosa, se convierte en símbolo de la tradición y de *la argentinidad*. Esta restauración opera mediante la revisión y la fusión de distintas tendencias nacionalistas” centrándose en uno de los grandes gauchos del cine: *Santos Vega vuelve* (Leopoldo Torres Ríos, 1947).

Si aceptamos esta premisa, debemos aceptar entonces que cualquier operación que desmonte esta imagen, supone una operación deconstructiva con respecto a un M.R.I., y también, un posicionamiento político. Como hemos explicado, en el contexto del cine de inspiración criolla -especialmente en la década de los años 40, cuando se populariza como género bajo la forma del drama social folclórico- se forja, un modelo de representación, que se dedica a consagrar esta figura mítica del gaucho, y que determinados relatos recientes, se estarían, según nuestro análisis, encargando de desmitificar.

Volviendo al caso concreto de Albertina Carri, deberemos puntualizar que *La rabia*, no habla explícitamente de la figura del gaucho (ninguno de los personajes parecen jinetes o nómadas, de hecho todo el tiempo tenemos la extraña sensación de que nunca se han movido de ese lugar). Lo que sí podemos decir, es que la representación que allí se hace, del hombre del campo, está bastante alejada del modelo de hombre noble sobre el que se basa el discurso de la argentinidad. Ese discurso, que según LUSNICH (2007), conformó la base del modelo de

representación del cine argentino de los años 40.

El gaucho pasaría entonces, de ser el nómada fuera de todo sistema social y legal, a fijarse como una suerte de figura domesticada en el marco de una pampa ideal. Encarnando además, los valores morales que en un determinado momento quisieron imponer las políticas institucionales de la Argentina. Así, encontramos valores de los héroes nacionales que son, en realidad, bastante recurrentes en distintas latitudes como el culto al coraje -que ya hemos citado aquí por tratarse de uno de los más significativos- la lealtad, la fuerza, la consciencia comunitaria, el respeto de la tierra, y a sus tradiciones, y un cierto amor cortés, tal y como los vemos expuestos en el modelo del drama social folclórico. Sin embargo, en *La rabia*, pese a encontrarnos ante un relato de La pampa, los personajes que deberían representar el compendio de virtudes que supone el gaucho argentino, están muy lejos de poder calificarse como nobles, valientes o respetuosos.

Nada más alejado de este compendio de virtudes argentinas (y humanas), que los personajes que pueblan el campo de *La rabia*. No se puede decir que Pichón o Poldo, sean héroes precisamente. Son desconfiados, violentos, silenciosos y casi animales en el trato humano. Buen ejemplo de ello es el comportamiento que tienen con sus hijos, o la manera cómo se relacionan con las mujeres. Podemos intuir que están lejos de esta figura mítica porque los observamos en su cotidianeidad. No representan la argentinidad ni pretenden hacerlo. En este sentido, los personajes de *La rabia* se parecen más a la figura del pampero que a la del gaucho (recordemos con TRANCHINI (1999) que la pampa, debido a los relatos populares se ha convertido en una reducción semántica del vasto espacio rural argentino), pero también aquí hay una subversión con respecto a los modos tradicionales de representar al pampero. Esta figura del campesino se ha estereotipado en determinados relatos institucionales (tanto en la literatura como en el cine), para mostrarlo como un ser noble, calmado, en las antípodas del agitado porteño que representa la civilización. Este tipo de relatos que *La rabia* pone claramente en evidencia, pueden plantear una cuestión más compleja, y es la

de la posición social que ocupan estos campesinos en el mundo contemporáneo.

Los dos personajes masculinos principales, Poldo y Pichón, son los que, de alguna manera, imponen la violencia sobre los otros y maceran el conflicto a lo largo de la película. Son dos hombres enfrentados sobre la misma tierra, que inician una guerra abierta en un momento de la película, bajo el pretexto de una falta de respeto de Pichón hacia la hija de Poldo, Nati, a la que aquél llama “mudita” en medio de una reunión de todos los vecinos. Sin embargo, todo en esta película desprende una aroma mucho más retorcido que el que un mero conflicto entre niños podría provocar. Precisamente es falta de coraje -y no su culto, como solía ser habitual en el drama rural folclórico- lo que lleva a estos dos hombres a actuar a través de pretextos argumentales para desencadenar una violencia, para hacer emerger un odio que parece proceder de un lugar muy antiguo entre ambos. Para empezar, sabemos que Pichón mantiene una tórrida relación sexual con la mujer de Poldo pero ¿Está éste al corriente del adulterio? Es una pregunta que podemos formular desde el inicio de la película, cuando todo está insinuado, y los no dichos, los silencios y la violencia latente entre los personajes de la familia de Poldo, podrían leerse como un adulterio consentido. Que todo el mundo sabe que existe pero que callan. De esta manera, podríamos encontrar más rastros de villanía, de falta de lealtad y de valor en los hombres de la película, sentimientos esenciales que debería encarnar al héroe gaucho, el buen campesino, el pampeano tranquilo. Sin embargo, la paradoja se encuentra en que los únicos testigos explícitos del secreto son los niños. Los únicos capaces de reaccionar, de ejercer un juicio moral -aunque el desencadenamiento de este juicio sea trágico- son los niños y no los adultos.

Esta subversión de las representaciones estereotipadas del gaucho, se hace patente, sobre todo, a través del personaje de Pichón, no solamente por sus acciones sino también por su físico. Javier Lorenzo, el actor que interpreta a Pichón, tiene un físico más bien endeble, de complexión delgada que contrasta con la figura tradicional del gaucho. Así lo subraya también Carri en una

entrevista, explicitando su intención de subvertir el estereotipo tradicional del hombre pampeano: “Yo quería para el personaje de Pichón, encontrar un actor que pudiera hacer más bien de un gaucho maula que pudiera relacionarse con Hormiga Negra (protagonista del folletín de Eduardo Gutiérrez), incluso pequeño físicamente. Cuando llegamos al rodaje el equipo se sorprendió muchísimo al encontrarse con que Javier iba a hacer de Pichón, porque él se aleja de lo que la convención entiende por “masculino”. Debía ser un actor que estuviera dispuesto a jugar con eso. A contradecir lo que a priori se espera de él.” (MOGANO, 2009)”.

Esta falta de coraje, este carácter un tanto miserable, se pone en escena de manera muy explícita en la secuencia del asado en casa de Poldo y Alejandra, cuando tras el comentario poco acertado de Pichón, que llama a Nati “la mudita”, Poldo monta el cólera, y lo echa de la casa. Acto seguido, Alejandra le recrimina su actitud diciéndole “te gusta hacerte el macho delante de los amigos” y éste la golpea delante de todos los vecinos, la echa de la reunión y sigue comiendo como si no hubiera pasado nada.

El modelo del drama rural folclórico en el cine argentino, no es el único que dibuja esta caricatura del campesino pampeano. El campo ha servido (y sirve) como lábil referente para el discurso político en curso (no es casual que los años de apogeo de este modelo, coincidan con los del gobierno de Juan Domingo Perón entre 1946 y 1955). El relato rural político de los años sesenta, también ha funcionado como modelo inquebrantable en el cine, marcando un sentido distinto en la lectura política, claro está, pero usando el mismo referente. Las representaciones de lo rural en el cine de Albertina Carri subvierten ambos modelos, tanto el relato mítico de los años 40 como el modelo político de los años 60.

En este modelo militante de los años sesenta, que utiliza el cine como instrumento político, los relatos sobre lo rural, se usan como medio para formular una reivindicación social. La directora hace esta reflexión relacionando aquellos modos con su propio cine: “*La rabia* produce un diálogo/discusión con ese cine

[el relato rural de los años sesenta]. Ahí ya casi se apega un poco a *Los rubios*. Porque ese cine antes hablaba de la revolución agraria. Y el campesino aparecía siempre como un personaje muy noble. Muy comprometido” (PINTO, 2009).

Así, podemos ver como en determinados relatos se ha construido una imagen del campo completamente idílica, siempre en función de determinados intereses ideológicos. En las películas que siguen el modelo de representación institucional en el contexto argentino, el campo se presenta como un espacio ideal de remanso, de buenas costumbres, y con un sentido de comunidad muy arraigado. El campo que aparece en el cine de Carri, y muy especialmente en su última película, se sitúa en las antípodas de este espacio bucólico. En *La rabia*, el campo es un espacio lleno de bestias (silvestres o domésticas), es un espacio jalonado de trampas para los cazadores. De perros que devoran ovejas, de gritos en medio de la noche, de matanzas, y de hombres que desconfía siempre de sus semejantes.

Teniendo en cuenta esta circunstancia, podemos entender la importancia que tuvo en un momento determinado la representación de una figura propia –el gaucho- que tuviera una serie de atributos heroicos, de una forma parecida a lo que sucedió con el pionero en el *western*. Ahora bien, también es comprensible que aparezcan textos como *La rabia*, que siguiendo la estela del *western* crepuscular, pongan en cuestión la figura del modélico campesino que custodia los valores tradicionales. La representación que se hace del pampero en la película de Carri, dista mucho de ser un compendio de buenas costumbres y de valores heroicos. Ni siquiera en su relación con la naturaleza, se bate o lucha contra ella. Mucho menos, lo hará, en su comportamiento en comunidad. En el relato de *La rabia*, el hombre y la naturaleza, o más bien, el hombre *en* la naturaleza, distan mucho de representar la figura de un héroe.

3.8. *La rabia* ¿Una fábula subversiva?

Si abordamos el análisis de *La rabia* como un ejemplo de subversión del relato mitificado de La pampa argentina, tendríamos que tener en cuenta también, su dimensión mítica. En alguna ocasión la propia cineasta ha definido esta película, como una suerte de fábula para niños, que nosotros intentaremos analizar aquí como contra fábula. Es decir, como un relato que toma algunos elementos de aquella pero que los utiliza de una manera diferente, no cumpliendo así con el objetivo principal de este tipo que es la moraleja. Muy al contrario, podríamos decir que la película construye una antimoraleja.

El cuento según la definición académica, es un relato aventurero o fantástico, desarrollado en un mundo irreal o, por lo menos, no localizado en tiempo ni espacio (Recordemos que las frases más comunes con las que tradicionalmente se abren los cuentos infantiles suelen ser frases como “Había una vez”, “Érase que se era” etc. (MARCHESE, ANGELO Y FORRADILLAS, JOAQUÍN (1986: 86). Enmarcar el relato de *La rabia* dentro de uno de los géneros delimitados por la taxonomía clásica del cine, es complicado, pues la forma de narrar los hechos que suceden en la película, respeta en parte, la estructura clásica de planteamiento, nudo y desenlace, aunque en realidad la película se encuentre en las antípodas de un modelo clásico.

La rabia no cumpliría pues, estrictamente, con el modelo de cuento popular, si quiera con la fábula, aunque comparte elementos de los dos. Lo primero que llama la atención sobre este universo mitológico y brutal, que emerge ya desde el primer fotograma de *La rabia*, es el carácter atemporal con que se acoge la definición del cuento. Se supone que estamos ante una comunidad de vecinos contemporánea a nosotros, sin embargo, hay pocos signos en la película de que estas gentes vivan en el s. XXI. En este sentido, la manera cómo se construye el universo de *La rabia*, podría acercarse muy bien a eso que dice la definición de cuento sobre el desarrollo de la historia en un mundo “irreal o, por lo

menos, no localizado en tiempo ni espacio”.

Los personajes y el propio paisaje, parecen haber sido arrojados a ese espacio mítico e inabarcable que describe *La rabia*. Un inmenso espacio exterior, que se imprime en esos planos generales de cielos azul oscuro con lunas espeluznantes, de juncos espesos entre los que se cuelan el viento, los niños y los roedores. A penas tenemos referencias de un mundo exterior a ese mundo de *La rabia*, como si desde que ingresáramos en él, ya no existiera nada más. No hay carreteras, ni señales de tráfico. A penas hay marcas de una *civilización*, más allá que la que forman la comunidad de vecinos que, aparentemente, está formada por todos los personajes que aparecen en la película, y que no deben de sumar más de una docena de personas. No hay tiendas, no hay edificios, no hay televisión, no hay tendidos eléctricos. No hay trasiego de personas de un lado para otro. No hay visitas y no hay extranjeros. Así las cosas, podríamos preguntarnos, con esta necesidad que tiene el espectador medio de acumular el máximo de información posible para poder entender todo lo que se expone en un relato fílmico que cumpliera con un modelo institucional, ¿dónde se encuentra *La rabia*?

Esta falta de información con respecto a los interiores, se complementa muy bien con la construcción de un mundo mítico, casi fantástico, que suponen los espacios exteriores. Pensemos, por ejemplo, en la taberna. Ese único enclave común que comparten los vecinos del lugar. Este espacio, si existiera (que probablemente pueda existir, en lugares tan recónditos como *La rabia*) seguramente conservara el mismo aspecto desde su fundación, que en el caso de este establecimiento, dataría de 1859, como reza el letrero en su fachada, subrayando así el peso del tiempo histórico en ese contexto. Nada nos indica ni en éste, ni en ningún otro de los lugares que aparecen representados en la película, que hayamos cambiado de siglo. No sería esta dinámica la normal, dentro de la lógica representativa institucional para un relato que se supone contemporáneo, en el que no aparezca ni una televisión ni un teléfono móvil, ni si quiera un teléfono fijo; como si toda información con el exterior hubiese sido censurada. No puede

ser casual, que en un lugar, por muy aislado que esté del mundo, no encontremos ninguna marca que nos ayude a ubicarnos.

La sensación de desorientación crece para un espectador que tras esos planos espeluznantes de una naturaleza –ciertamente poco amable- no encuentre a penas elementos donde reconocerse, donde poder encontrar un anclaje con el mundo. Así, el espacio que construye *La rabia* se presenta como un mundo mítico, fantástico, pero que lejos de la idea romántica con que se construyó un imaginario mítico de la historia común argentina a través de la pampa. Así, el paisaje de *La rabia*, se revela como un espacio hostil, amenazante, donde nadie está a salvo de los fantasmas.

Hay otro rasgo importante que también aproxima el relato de *La rabia* a la categoría de cuento popular: la referencia a determinadas costumbres que tienen que ver con la vida diaria del campo. Referencia, que no es necesario que se verbalice, pues está presente en los actos cotidianos de los personajes. En la manera como se visten, o en el ritual de la matanza, por citar sólo algunos ejemplos más significativos. También está muy presente la dimensión oral del cuento. A este respecto, resulta muy interesante el momento en el que Poldo, el padre de la niña protagonista, le intenta explicar a ésta que no tiene que desnudarse sin razón en medio de la gente (acto que la niña que no habla realiza como único medio de expresión). El padre, que apenas se comunica con la hija, encuentra una única vía para decirle lo que debe y no debe hacer, a través de un relato, como si de una parábola bíblica se tratara.

Ésta será la primera vez en la película, en la que se insertan las secuencias de animación en el relato, bajo la fórmula de una fábula. Una vez se han presentado los personajes, sobre un plano fijo del paisaje en que vemos como cae la noche, la voz de Poldo empieza a relatar una historia. “¿Sabés una cosa, Nati? El que era tremendo era el hermano de tu abuelo, el tío de tu madre. Tenía un problema. Que a su mujer le gustaba sacarse la ropa. Igual que a vos” La narración de este episodio se utiliza aquí con una finalidad moralizante, para justificar las

tradiciones, una cierta noción cíclica del tiempo. La moral termina con un acto violento. “cuando lo encontraron le cortaron la cabeza. Lo degollaron como un chanco”. De esta manera vemos que la violencia está implícita en los propios relatos, en la moral, en la manera como se educa a los niños. Bajo estas palabras vemos aparecer un dibujo realizado por la niña que cobra vida ante el espectador. El relato del padre sigue, y va profundizando en su aspecto fabuloso, se convierte en un cuento de terror para niños con el tío de Nati convertido en fantasma que se aparece “a las nenas que se sacan la ropa”.

De esta manera, vemos como el cuento en su definición más clásica, se inserta en el relato del filme. La dimensión oral, se revela aquí importantísima porque, como dice Poldo a su hija, es una historia que pasó hace mucho ,pero que se sigue contando (esta indicación, incidiendo en el aspecto transmisión oral del cuento). De esta manera, Carri introduce una reflexión importante sobre el cuento como género y, también, sobre el acto de contar. Éste no constituye siempre, como se puede pensar a priori, una narración maravillosa para fascinar a los niños. El cuento bebe de diversas fuentes, y puede constituir narraciones terribles y/o políticamente incorrectas. En este sentido, Carri se sitúa más cerca de la lectura formalista sobre los cuentos populares, que de la noción clásica y edulcorada del romanticismo. Esta alusión a lo mítico-terrorífico se acentúa, cuando Nati pone en imágenes el relato del padre. Imágenes escalofriantes que cobran vida, poniendo en escena la carga violenta de esa suerte de cuento macabro. Situándose así, muy lejos de los cuentos de hadas que los padres cuentan a las niñas para que duerman con lindos sueños. El cuento que Poldo cuenta a Nati, podría ser catalogado como fábula, pues contiene una moraleja. Y es, precisamente en este punto, donde se establece una tensión irresoluble entre la forma como la película construye la narración de un cuento, y la ausencia de moraleja final de la misma.

Deberíamos recordar quizá, que la fábula, puede ser considerada como una subcategoría del cuento “cuyos protagonistas son animales o seres inanimados y, que comporta un propósito moral e ideológico” (MARCHES y FORRADILLAS,

1986: 161). *La rabia* toma algunos elementos de esta definición y los subvierte de forma brutal, como veremos a continuación, sobre todo en lo que respecta al propósito moral e ideológico. A pesar de toda la violencia y de la brutalidad de los hechos que se suceden en este relato (muy cercano en su propuesta estética al cuento popular como hemos visto), llama poderosamente la atención que no haya ningún tipo de moraleja, ni de propósito ideológico explícito en ella. Es cierto que en *La rabia* no hay objetos inanimados o animales que hablen, pero hay una cierta prosopopeya que no se puede obviar. Ella consiste en que los dibujos de la niña - que no son más que eso, papel y tinta y, por tanto, inanimados- cobren vida, se muevan y se conviertan en partes constituyentes del discurso. Este hecho aproxima el discurso de *La rabia* a uno de los rasgos definitorios de la fábula. El otro, el que apela a la moraleja final del cuento, se pone de manifiesto por su llamativa ausencia.

El hecho de poner en cuestión distintos problemas en este espacio mítico, como la violencia y la incomunicación, y terminar sin dar respuesta alguna constituye un vacío demasiado evidente como para no tenerlo en cuenta. Nos atreveríamos incluso a decir que este vacío de juicio y de espacio para el mismo, se convierte en una *antimoraleja*. La última secuencia, además de presentar una violencia brutal, recoge varios de los rasgos de esta fábula subvertida que propone la película: Ladeado irrumpe en el dormitorio y pega un tiro a su padre, que estaba en la cama con la madre de Nati. A continuación, aparece un plano de la luna en medio de una noche llena de gritos de alimañas, después aparece un primerísimo primer plano de la cara del niño que tras el disparo ha caído en el suelo con una sonrisa casi terrible. Corte a: el título de la película, que irrumpe acompañado por una música de acordes rock, que ya habíamos escuchado acompañando a las secuencias de animación ¿Qué significa esta concatenación de planos ,y la irrupción brutal del título de crédito?

En efecto, retomando algunos de los elementos de la fábula, observamos, que primero se plantea el hecho brutal del parricidio, que aparece sin previo aviso, sin

que el espectador pueda tener sospecha alguna de que ello va a suceder y que a continuación se inserta un plano de la luna en medio del cielo oscurecido, elementos que aluden, sin duda alguna, a este universo mítico que construye el filme. El último plano que veremos es el de la cara de un niño asesino que sonríe tras matar a su padre. Sin un segundo para la reflexión, aparece como único resumen y espacio reflexivo de la secuencia a la que acabamos de asistir, el título del filme: *La rabia*. Por ello, consideramos que la ausencia total, ya no sólo de juicio moral, sino de espacio posible para que éste pueda tener lugar, es lo suficientemente llamativo como para pensar que estamos ante una subversión de la fábula, que impide que tenga lugar su principal rasgo definitorio: la moraleja.

3.9. *La rabia*, una narración polifónica

La rabia, es un filme que tiene una complejidad narrativa extraordinaria. Por un lado, el guión que apenas tiene diálogos, está escrito con una sutilidad y un cuidado que no había alcanzado hasta la fecha ninguna película de Carri. Nada parece suceder al azar. Todos los hechos y acciones están justificados, y las relaciones que se establecen entre los distintos personajes, se comprenden a la perfección desde la primera secuencia. Sin apenas palabras. Porque si hay algo destacable en la narración de *La rabia*, es que es una película hecha a base de profundos silencios y, sobre todo, de profundas miradas, que explican todo lo que las palabras no dicen. Con esta exquisita sutilidad, entendemos sin que nadie lo verbalice, que Poldo tiene una aventura con Mercedes, que todos conocen la infidelidad que cometen Alejandra y Pichón y que, por ello, la guerra abierta entre los dos hombres tiene una raíz más profunda que la de una discusión sobre ovejas muertas, que es uno de los pretextos que se desprende del filme.

La rabia se presenta como un discurso extremadamente rico y complejo. Un texto polifónico que pone en juego la relación de las dos grandes instancias narrativas que lo constituyen: la narración marco y las secuencias de animación. Un relato que bebe de fuentes muy diversas -el cuento popular, la fábula, la literatura criolla- para subvertirlas y que, además, establece un juego meta referencial del cuento dentro del cuento. Este carácter polifónico del texto permite además, que se establezca un interesante diálogo entre el mundo mítico al que hace referencia (por ejemplo la imagen de la luna que aparece constantemente para incidir en esa atmósfera fantástica, las secuencias de animación monstruosas, los ruidos en medio de la noche o la niebla) y la realidad brutal de que ese mundo, no es un espacio mítico, sino que existe. Una realidad que irrumpe brutalmente, sobre todo en las secuencias de la matanza de los animales, o en las escenas de cotidianidad que la película incluye, como cuando Nati aprende a curar las heridas de una vaca. Hay, entre una visión y otra, algo de un mundo primitivo que

puede parecer mítico pero que no se presenta como tal, que existe y que funciona así. Buena prueba de ello es, por ejemplo, la manera cómo las gentes siguen determinadas reglas no escritas.

Albertina Carri tiene una curiosa relación con el cuento. Eso se transluce en películas tan distintas como *Barbie también puede estar triste* o *La Rabia*. Ella misma lo ha dicho en numerosas ocasiones: “hay algo fascinante en el acto de contar historias”. Pese a que, como hemos intentado explicar en nuestro comentario de *La rabia*, esto no tenga que ver estrictamente con la construcción de un modelo clásico de narrar. El interés de la cineasta con el cuento, se acerca más a sus raíces populares y al universo fantástico que éste construye. Además, no podemos olvidar que los cuentos populares de una manera y otra tienen que ver con la visión infantil. Los cuentos de Carri, ella lo ha dicho muchas veces, y con más insistencia en su último trabajo, tienen mucho que ver con el misterioso mundo infantil. Ese mundo en el que las visiones de lo popular, lo primitivo y lo real, se mezclan. Ese mundo fantástico (en todas las acepciones del término) que escapa a la rígida estructura narrativa de la lógica causal.

3.10. La animación como interferencia del relato

En *La rabia*, las secuencias de animación surgidas de los dibujos de Nati, cumplen un importante papel, no sólo en el plano estético, sino también en la narración. Las secuencias de animación aparecen encuadradas, no por casualidad, en el marco de un relato mítico. Como decíamos, *La rabia* es una fábula rural, en la que los exteriores componen extensos y gélidos paisajes, y los interiores se hacen de casas austeras, sin lugar para el color. De esta manera, los dibujos de la niña protagonista cobran vida para romper brutalmente la estética rotunda de esta pampa vista por Carri.

La animación de *La rabia*, por primera vez en el cine de Carri, está basada en ilustraciones de tinta. Las ilustraciones no son siempre figurativas, a veces son sólo manchas que se diluyen sobre la pantalla, que se superponen a planos con otros colores. Es lógico que sea así, pues los dibujos animados de *La rabia* surgen del potente imaginario de una niña. De esta manera, se incluye en el relato del filme dibujos que Nati hace para expresar sus visiones del mundo. “La animación permite romper con el problema de la representación en el cine, con esa exigencia del verosímil, de que el cine se parezca a la vida. Mientras que la pintura tiene otras libertades, otras fronteras; el cine es estructurado, te exige, por más que hagas algo de vanguardia, un cierto grado de realismo. Y la animación es una gran amiga que acá me ayudó a representar lo irrepresentable. Si en *Los rubios* era la ausencia, acá va en contra de la idea de los niños como reservorio de la ingenuidad. Los chicos absorben todo. La gran pregunta era cuál es el imaginario de Nati, que no habla pero que ve todo esto. No podía ser una animación demasiado figurativa; por eso me planteé buscar momentos donde la película se convierta en algo totalmente anómalo, que te exponga a algo emocional, por más que le busques una vuelta argumental. En la ficción hay siempre un exceso de trama por más que uno trate de evitarlo. En el documental uno tiene zonas liberadas, además de que su realización tiene un condimento de azar muy fuerte.

La animación también me permitió liberar zonas, crear agujeros negros dentro de la historia. Aunque hay que decir que una película con sexo, animales y niños también tiene su medida de azar importante.” (KAIRUZ, 2008)

Esta técnica, distinta del *Stop motion* que Carri había utilizado en otras ocasiones (*Barbie también puede estar triste*), cuando ella misma firma la animación se hace aquí bajo la dirección de Manuel Barembín. Lo más destacado de estas secuencias de animación, desde el punto de vista técnico es, en primer lugar, la dimensión material de las imágenes que remite a referentes pictóricos (sobre todo paisajísticos). Y en segundo lugar, las figuras gestuales de tinta china. En especial, la representación de la sangre a través de la tinta de tonos sucios y oscurecidos, y la trama que tejen las salpicaduras, pueden responder con cierto eufemismo a la narración que supondrían las imágenes reales. Lo que resulta tremendamente innovador para el planteamiento estético del filme, ya no es sólo la inserción de secuencias de animación, sino como ha apuntado TREROTOLA (2008), la combinación de referentes figurativos y abstractos que resultan determinantes para la configuración mítica del relato de *La rabia*.

Carri desafía una vez más los presupuestos estéticos de la mirada infantil, y muestra la visión escalofriante de una niña que está lejos de todo y de todos. Que no se comunica con sus padres ni con nadie, que vive en un medio hostil y violento ,y cuyo único vehículo de comunicación con el mundo exterior son los dibujos. Dibujos monstruosos, espeluznantes, en los que las alimañas que circundan los alrededores de la casa asaltan a los humanos. En los que los gritos de los niños, se ahogan por las figuras en movimiento. Entonces, ya hay lugar para otra paleta de colores, en la que tienen cabida los rojos, los naranjas, pero que lejos de aportar el calor que le falta al húmedo paisaje de La pampa, se aproximan a la estética brutal de la sangre.

Queda claro entonces, que las secuencias de animación en *La rabia*, tienen una razón de ser y de estar, incluidas en el discurso del filme. No son fruto de una veleidad creadora de Carri. Son necesarias en el momento en que Nati establece

con el espectador un pacto comunicativo. Desde el comienzo de la película entendemos que Nati no puede -o no quiere- comunicarse con el resto del mundo de la misma manera que lo hace la gente que le rodea que, en efecto, a pesar de hablar comunica bien poco. Aunque nunca queda claro si Nati es autista o no, pensamos que la niña presenta algunos rasgos de autismo que así lo indican: no habla, sólo emite gritos desgarradores en determinados momentos, se desnuda sin motivo aparente...Lo que sí queda claramente establecido entre el espectador y el discurso de la niña en el filme, es que si éste quiere adoptar el punto de vista de Nati, debe aceptar los dibujos animados como una forma de lenguaje de aquélla. Ésta es la única manera, que como espectadores, tenemos para saber lo que piensa y la forma cómo piensa Nati. Cuáles son sus sentimientos frente a la brutalidad de los hechos de que es testigo en casa. La directora, lejos de presentar a la niña - ¿autista?- como un objeto pasivo de los acontecimientos, la convierte en un sujeto que tiene una parte activa en el relato a través de sus dibujos. Dibujos que se animan, que literalmente, cobran vida, y que no se quedan quietos y agazapados en el espacio de lo fantástico.

Los dibujos de Nati irrumpen de forma brutal en la diégesis. Tanto es así que aquéllos que aluden al adulterio que su madre comete con el vecino son el desencadenante de la muerte de su padre. Poldo (el padre de Nati) descubre un dibujo de un hombre desnudo con el pene erecto y que viste una boina como la de Pichón (el amante de la madre). A continuación va a buscar a éste, entra en la casa y se escucha un disparo. Mediante una elipsis nos encontramos en la secuencia siguiente en el entierro de Poldo. Queda claro así que los dibujos de Nati (animados o no) cumplen una función esencial en la narración de *La rabia*. Y no sólo son vitales por su función performativa en el relato, sino también como expresión simbólica de las visiones que del mundo tienen los padres de la niña (los adultos) y Nati. A este respecto, resulta paradigmática la forma cómo Alejandra, su madre, la reprime por dibujar “cosas feas”. Argumento paradójico, si pensamos que esas cosas feas no son más que reproducciones que la niña hace de

las cosas que ve en casa y de las que ella misma no es responsable.

Especialmente escalofriante, resulta la secuencia posterior al entierro de Poldo en la que Alejandra se acerca a Nati y le dice: “Tenés que hacer cosas lindas, animalitos, flores”. Y resulta escalofriante si pensamos que el ambiente en el que se está criando Nati los animales no son precisamente *animalitos* sino alimañas y que las flores brillan por su ausencia. La madre continua diciendo: «¿Por qué no me dibujás un sol?» A lo que nosotros, espectadores atentos de todo lo que sucede en la película, podríamos imaginar que Nati que no habla pero mira desafiante a su madre responde: «¿Y cuando hemos visto un sol acá, mamá?».

Este sería un ejemplo paradigmático de la utilización poética de los dibujos en *La rabia*. Los dibujos de Nati no sólo interrumpen el curso de la narración sino que, además, los *otros* (aquéllos que están fuera de la mirada de Nati) hablan de ellos. De un modo similar a como sucede en la mítica Alicia inventada por Carroll, el espectador asume progresivamente esa *mirada divergente* de la niña y, progresivamente también, el resto de personajes se convierten en *el otro*. Una vez el espectador se ha colocado en la perspectiva de Nati el resto de personajes se convierten, también para él, en seres completamente ajenos.

De esta manera, podemos contemplar el relato de *La rabia* como un complejo juego en el que se instalan las distintas instancias narrativas: las secuencias rodadas para el filme, y los dibujos de animación. Desde el momento en que *los otros* descubren que la niña dibuja cosas “feas”, la animación se hace presente en la diégesis –aunque estén inanimados- y comienzan a funcionar para el espectador, que conoce la vida oculta de estas imágenes en un inmenso fuera de campo que intuimos, habita en la mente de Nati. Carri, lo ha explicado con mucha claridad: “lo que me pasa con la animación es que siento que te devuelve a la fantasía. Rompe con el verosímil. Te dice: “Esto es todo fantasía, pura ficción”. (SÁNDEZ, 2008)”

3.11. La construcción del espacio sonoro en el campo

Otro de los aspectos importantes de la película, si de lo que hablamos es de la manera como el filme escapa de una mediatización romántica de la representación de lo rural, será el sonido. La banda sonora de *La rabia*, lejos de cumplir con el sueño romántico de la naturaleza vista como remanso de paz, incide en su carga violenta, y contribuye de manera definitiva, a la creación de una atmósfera fantástica y atemporal. Desde este punto de vista, podríamos afirmar que el sonido, también sigue esa tendencia hiperrealista con que definíamos la película.

Al escuchar los sonidos de *La rabia*, percibimos que el paisaje del campo se compone de aullidos de perros, de insectos y de los sonidos agudísimos que emiten las alimañas, y que está muy lejos de ser gobernado por la calma. En efecto, estos sonidos, que podrían llegar a resultar incluso desagradables, determinan la atmósfera escalofriante de la película. En definitiva, podríamos decir que el paisaje sonoro que se dibuja en *La rabia* está más cerca del primitivismo que de la estampa pastoril que cierta tradición estética, construyera del espacio rural .

Una buena muestra de esta operación subversiva que la película realiza en su utilización del sonido, serán los gritos estremecedores de Nati que se destacan entre todos los elementos sonoros de esta primitivismo que acabamos de señalar. El sonido, en ese momento, rompe cualquier tipo de sosiego que un plano general del campo pudiera evocar. El grito, sin embargo, no se emite de manera gratuita, sino que se presentan como un elemento esencial de comunicación tanto para la niña (que lo utilizará como su única vía de intercambio comunicativo) como para el resto de habitantes de *La rabia*, que lo emplean como advertencia de peligro. El grito, adquiere así, en el contexto del campo, una carga significativa diferente de la que quizá tendría en un contexto urbano.

Hay además, en la película, un trabajo minucioso sobre los espacios en *off*. Ese fuera de campo en el que intuimos lo que pasa sin verlo – por ejemplo, cuando

Poldo cuenta el cuento del tío abuelo a Nati, y escuchamos a su madre intervenir en la conversación, aunque no la vemos.

Así, podemos decir, que la precisión con que la directora compone la banda de sonido en este filme, permite que el espectador comparta ese universo desquiciante de una manera muy física, muy palpable. No obstante, habrá un elemento más, que contribuye a esta sensación zozobranante que provoca la película. Es el momento en que una música –de un género, por cierto, difícil de clasificar: ¿rock? ¿ruidismo?- irrumpe en el relato acompañando los brutales dibujos de la niña. Una música que no aparece, hasta determinado momento de la película, cuando la violencia empieza a hacer mella a ojos de Nati. Compuesta sobre bases rítmicas muy fuertes, y absolutamente contemporáneas, lo cual es muy poco común para un relato que quisiera cumplir con la estructura clásica del imaginario criollo, y que contradiría a ese universo atemporal que podríamos percibir a partir de las imágenes.

3.12. La subversión de la mirada infantil

Como hemos indicado, uno de los aspectos relevantes de la película, será la subversión que presenta, con respecto a lo que podría suponer una narración bucólica de la fábula infantil. No solamente por la manera como *La rabia*, deconstruye los elementos propios de las representaciones institucionales del campo argentino, sino por la manera como huye de cualquier tipo de moraleja, o de visión dulcificada de aquello que cuenta. Y sin embargo, la película sigue siendo para nosotros, un cuento de niños. Así las cosas, deberíamos ver entonces la manera como se introduce esta mirada infantil en el relato, aunque a estas alturas del análisis ya sabemos que ésta no será tranquilizadora.

En general, los niños en las películas de Carri, configuran formas de comunicación alternativas, que extrapoladas al mundo de los adultos, se convierten en signos vacíos o mal entendidos. Podríamos retomar como ejemplos, lo hemos visto ya, los dibujos de Nico (el niño protagonista de su primer largometraje, *No quiero volver a casa*), las reconstrucciones de playmobiles en *Los rubios*, los dibujos de Nati en *La rabia*, o la carta que la niña de *Urgente* escribe en sueños. En otras palabras, podríamos concluir que todos buscan alternativas de comunicación, ya que el diálogo con los adultos se revela imposible. El ejemplo más desgarrador de esto será, sin duda alguna, el grito con que Nati se expresa a lo largo de la película, seguramente porque no sea capaz de reaccionar de otra manera, ante tanta barbarie.

Los niños de *La rabia* callan la mayor parte del tiempo, pero observan todo con atención y con más sensibilidad que los adultos -sólo hay que ver cómo los dibujos de Nati anticipan los sucesos en sus respectivos relatos, y ofrecen un análisis de la situación más sensible que el de los adultos. Los niños callan pero su mirada interviene de forma activa en el mundo que les rodea. Tomemos, por ejemplo, la secuencia en que Ladeado y Nati, descubren a sus padres en pleno acto sexual, y todo lo que esa mirada provoca en la narración fílmica. A partir de ese

momento, podríamos decir que la planificación y la puesta en escena, inciden sobre esta idea, mostrando primerísimos primeros planos de los ojos de los niños que asaltan la pantalla, y que nadie, ni los adultos que conviven con ellos, ni los espectadores, podemos ignorar.

En el cine de Albertina Carri, los niños son víctimas de la incomunicación de los adultos, se presentan como seres vulnerables, aunque intentan rebelarse contra esa vulnerabilidad creando sus propios códigos de comunicación. El hecho de que muchos de ellos elijan, o padezcan el silencio, los convierte en sujetos capaces de tomar sus decisiones, pero también revela la impotencia de su condición. Desde esta perspectiva, el tema del autismo, subyace a la relación de los niños de Carri con el silencio, especialmente en el caso de Nati, de la que nunca sabremos si realmente padece la enfermedad, o solo utiliza el silencio como mecanismo de defensa. A este respecto, resulta casi más significativo la manera como los adultos reaccionan frente a esta patología. Los padres no parecen acometer ninguna acción particular ante este problema, no parece que Nati esté sometida a ningún tratamiento, o que hacia ella se tengan atenciones particulares. Si pensamos en una de las secuencias más impactantes de la película, la de la matanza del cerdo, podremos ver como los gritos de Nati ocuparán también un lugar esencial. En plena reunión vecinal, Nati se pone a gritar y a desnudarse porque Pichón le ha quitado uno de sus dibujos, y la madre se levanta corriendo y se la lleva diciendo que sólo “está jugando” como si todos obviarán el problema, como si esa violencia explícita formara parte cotidiana del juego.

Estos actos de comunicación espeluznantes, podrían hacer también enmudecer al espectador que no encuentra explicación alguna en la película. ¿Qué significan estos gritos en medio del ruido que provocan las conversaciones de los adultos? ¿Qué significa esta exposición absoluta del cuerpo de la niña, mucho más agresiva que cualquier palabra? Como la propia directora subraya, “Nati no dice pero

comunica’⁷⁹ (y de hecho comunica más que unos adultos, que aparecen en la película que son más bien parques en palabras). Podríamos afirmar así que, según Carri, los niños son sujetos activos del discurso y no meros objetos que un observador externo se dedica a estudiar.

79 Extraído de una entrevista con la directora que adjuntamos en los anexos.

3.13. Por una recuperación de la voz de los desclasados, a modo de conclusión

Aunque de manera menos explícita, *La rabia* no deja de plantar un debate en términos políticos, como lo hacía *Los rubios*. Este largometraje no sólo subvierte el relato de La pampa argentina en términos de identidad nacional, sino que plantea una cuestión muy espinosa, que siempre ha sobrevolado sobre la vida rural del país: las diferencias de clase.

Como es sabido, por los procesos históricos, políticos y económicos del país, Argentina se ha desarrollado como un país en el que la primera industria es la agricultura. Esta industria, que se desarrolló principalmente tras la primera Guerra Mundial -gracias a la cual el país se ganaría el sobrenombre de “granero del mundo”- se ha organizado como una férrea estructura de grandes terratenientes, que dominaban el mercado, y que marcaban sus propias leyes con respecto a una vasta clase jornalera. Además, sobre la oligarquía rural pesa la grave sombra de la dictadura militar, desde que la Sociedad rural argentina, se convirtiera en uno de los principales apoyos para el gobierno durante la dictadura.

En efecto, la manera como la Argentina se convierte en esta potencia económica, está íntimamente ligada a cuestiones políticas e ideológicas que mucho tienen que ver con la oligarquía que concentraba -y concentra- el poder en el campo argentino. Así podemos decir con MARRONE y MOYANO WALKER (2001:1) que “La "exitosa" incorporación de Argentina al mercado mundial como exportador de productos agropecuarios aceleró su despegue modernizador y contribuyó a forjar el imaginario de "granero del mundo". En este territorio simbólico y material de progreso y utopía agraria cifraron sus sueños y esperanzas miles de hombres y mujeres que cruzaron los océanos deseosos de "hacer la América". Entre los promotores y beneficiarios de este discurso utópico, los estancieros de la Sociedad Rural se instituyeron en legítimos forjadores "desde siempre" de una nación armónica y en constante progreso material“.

Con *La rabia*, Carri, no sólo propone una revisión sobre el imaginario criollo,

sino que también propone un diálogo con cierta línea militante de los años 60. No en balde, una de las referencias que la directora reclama para la película será, como hemos indicado, el conjunto de relatos del ensayista y cineastas inglés John Berger, *Porca Tierra*, en los que a través de un cierto halo mítico – la mayor parte de los textos son revisiones de cuentos populares campesinos- denuncia una grave situación de clase que se establece en el mundo rural, entroncada con la tradición, y muy lejos de las diferencias de clase de la urbe. De esta manera, Carri parte también de una denuncia de éstos que el crítico inglés denomina “desclasados” inspirándose en algunos de los relatos de Berger para la película, tal y como ella misma ha explicado “No sé si hay una intención deliberada, pero sí hay algo que hago habitualmente. Cuando trabajo una idea de guión, hago una especie de *research* para ver que hay alrededor de eso. Pero además uno recibe influencias. Es probable que haya mucho de ese cine político que es por el que más me siento influenciada. *La Rabia* produce un diálogo/discusión con ese cine. Ahí ya casi se apega un poco a *Los rubios*. Porque ese cine antes hablaba de la revolución agraria. Y el campesino aparecía siempre como un personaje muy noble, muy comprometido. Otra de las ideas políticas que me influenciaron fue una idea del escritor inglés John Berger acerca de los campesinos como desclasados absolutos. Berger los llama sobrevivientes, por que no pertenecen a ninguna clase social en ningún sistema político. El capitalismo neoliberal siempre los deja afuera. Entonces es lógico que se aferre a sus costumbres, a lo primario. Además, creo también. que la tierra te obliga y te devuelve a una cosa primaria.”

Así como un regreso a la Tierra prometida, *La rabia* propone un grado de representación 0. Un relato en el que los desclasados que nunca tuvieron protagonismo en el contexto rural retomen un espacio para emitir su propio discurso, un relato en el que los terratenientes (esos que se asocian con la Sociedad rural argentina y con una defensa identitaria del campo en la maniquea confrontación de la civilización contra la barbarie) no sean más que fantasmas, habitantes de un vasto fuera de campo. *La rabia* propone, definitivamente, un

desmontaje de todas las mediaciones impuestas por la tradición, y por ciertos intereses ideológicos sobre los modos de representación del espacio rural en Argentina. Nos encontramos, de nuevo, ante una mirada que subvierte algunos de los símbolos más importantes de la imaginería de la argentinidad: la imagen de La pampa ideal.

4. *Urgente y Restos*

4.1. Políticas del bicentenario: *Urgente y Restos*



Restos (Albertina Carri, 2010)

Para finalizar nuestro análisis sobre como el cine de Albertina Carri supone una mirada subversiva respecto a la manera de construir la identidad argentina en los modelos más tradicionales de representación, abordaremos ahora el comentario del largometraje *Urgente* y el cortometraje *Restos*, como una suerte de conjunto, agrupados en torno a las políticas del bicentenario de la nación. La celebración de los 200 años de independencia del país, se organiza en torno a diversas iniciativas para las que artistas e intelectuales son convocados. La manera como los jóvenes cineastas argentinos -entre los que incluimos a Carri- responderán a esta propuesta, es más que significativa respecto a la conciencia de un sentimiento nacional común, y los modos como este se representa en la pantalla. Así pues, partiendo de una perspectiva que articule las políticas públicas oficiales con la imagen deconstruida que ofrece el cine del bicentenario emprendemos la última parte de nuestro análisis.

Si analizamos las políticas que se emprenden en el bicentenario de la Revolución de Mayo con respecto a la construcción de un discurso sobre la identidad nacional, veremos que hay un cambio importante con respecto al discurso unitario e inclusivo del primer centenario (un cambio que podría calificarse incluso como nacionalista, tal y como consideran algunos críticos). También hay un cambio importante con respecto a las denominadas políticas del olvido, que contemplaban entre ellas, recordemos, uno de los reveses más hirientes que recibió la oposición al régimen en términos jurídicos: la amnistía de los crímenes de Estado perpetrados por los militares durante el proceso de reorganización nacional entre 1976 y 1983. Como ya indicamos, al hablar de las políticas de la memoria bajo la administración de los Kirchner, nos encontraríamos en este periodo ante un nuevo contexto de utilización de las políticas de la memoria, regido por un proceso de patrimonialización. Un nuevo paradigma, que emplearía todos sus esfuerzos en la lucha por la recuperación de una identidad nacional, perdida durante el régimen militar.

Dentro de este nuevo paradigma de la memoria, basado en la recuperación de una unidad nacional identitaria, muchas de las políticas estatales se centrarían en la re-utilización de determinados símbolos que formarían parte del imaginario popular argentino. Uno de ellos sería, como no podía ser de otra manera, el campo argentino. Un elemento que se convertiría, no en balde, en la moneda de cambio de algunos de los debates más encendidos de la actualidad política del país. Recordemos que una de las etapas más controvertidas del gobierno de Cristina Fernández se viviría en 2008 con el denominado “conflicto del campo”. Junto a esta polémica rural, que perseguiría a los Kirchner durante todo su mandato, otro de los conflictos importantes que tendrían que afrontar, serían los provocados por las políticas de recuperación de una memoria histórica aniquilada por la dictadura militar. Estas políticas se construyeron a través de iniciativas muy diversas pero, las más polémica serían, sin duda, las acciones legales acometidas para condenar a los responsables del régimen, y que ponían en evidencia las políticas del perdón

iniciadas durante los primeros gobiernos de la democracia. En esta misma línea, la puesta en escena de los festejos del bicentenario, y las políticas referentes a la construcción de la identidad nacional, serían un elemento indispensable para entender la manera como ha cambiado el discurso sobre la argentinidad, desde la celebración del primer centenario de la Revolución de Mayo hasta la celebración de sus 200 años.

Así las cosas, podemos entender que la manera como se formula un discurso sobre la identidad nacional en este bicentenario de la nación, es distinta a la manera como se formulara en celebraciones anteriores, tanto en una versión institucional como en una versión subversiva. En este sentido, también habría que tener en cuenta que, al margen de las políticas estatales que marcarán el rumbo de los festejos de los 200 años, los textos artísticos que podrían dar cuenta de este acontecimiento (entre los que se encuentra el cine) se enmarcarían, acorde con su tiempo, dentro de la corriente crítica respecto de los grandes relatos.

En la celebración del primer centenario de la Revolución de mayo, marcado como vimos, por el reto de homogeneizar un país en plena modernización industrial, y en plena recepción de un gran movimiento migratorio, la tónica predominante fue la del ensalzamiento de un discurso patriótico, homogeneizante e inclusivo, en el que el mayor número posible de personas pudieran sentirse identificadas. En este segundo bicentenario, sin embargo, la crisis de los grandes relatos que marcaría la era posmoderna -retomando aquí una vez más las tesis de LYOTARD (1987)- condiciona un contexto ideológico, en el que los grandes relatos no tendrán el mismo impacto social que tuvieron en un paradigma ideológico anterior. Así las cosas y frente a los esfuerzos, por parte de las instituciones, de festejar una gran conmemoración de la historia nacional, muchas serán las voces críticas con el propio concepto de patria, con los discursos oficialistas de la historia, y con la posición geopolítica de la Argentina en el mundo.

4.2. Fuegos fatuos para el bicentenario⁸⁰

El bicentenario de la nación se celebró con una larga lista de actos conmemorativos a lo largo de todo el país, y confluyó en un gran acto en la avenida 9 de Julio en la capital federal, donde se reunieron todos los representantes políticos e institucionales del país. Este acto supuso una auténtica puesta en escena de las políticas de patrimonialización del gobierno kirchnerista, en un claro intento por resaltar los valores patrióticos, y por recuperar una unidad del pueblo argentino, fuertemente resquebrajada por el proceso de reorganización nacional. Este tipo de actos, concebidos con un alto grado de teatralización, corresponden a una estética peronista, que sin duda será reivindicada por los Kirchner, en ese intento por recuperar los valores nacionales y por adaptarlos al contexto contemporáneo.

Así, siguiendo una línea teatralizante de la patria argentina, todas las instituciones políticas pusieron en marcha iniciativas para conmemorar los 200 años de historia del país. Sin embargo, en algunos casos, como serán aquellas iniciativas que promovieron la realización de las dos películas que a continuación comentaremos, se permitió fomentar un espacio crítico en el que se pudiera debatir la permanencia de un discurso sobre la argentinidad, en ese momento preciso de la historia. Y si esta iniciativa no venía de las instituciones, serían los propios críticos con este discurso, los que desde distintos ámbitos -ya fuera el artístico, el político, o el intelectual- sometieran el concepto de identidad nacional a discusión. Como decíamos en la introducción, y siguiendo las tesis de GELLNER (1988), el discurso sobre la nación es un discurso que está siempre sujeto a las contingencias históricas bajo las que se enuncia en cada momento. Desde este punto de vista, podremos entender pues, que el discurso que se construyó para la celebración del primer centenario de la nación, ya no fuera

80 En esta página web se puede consultar todo lo referente a los festejos del bicentenario en Argentina <http://www.bicentenario.argentina.ar/>

válido en el segundo centenario. O que, al menos, debiera revisarse.

Los festejos que durante 4 días (desde el 21 hasta el 25 de Mayo de 2010) se celebraron en la capital federal, tuvieron muy distinto color. Se pudieron ver tanto homenajes al rock nacional con míticos invitados como Leon Gieco, Fito Páez, Luis Alberto Spinetta o Moris, hasta desfiles militares que atravesaron la ciudad. En este desfile destacaría (por la importancia que tiene en su relación con la memoria de la dictadura) la participación de los veteranos de la guerra de las Malvinas que desplegaron una pancarta que decía ¡Gloria a los 649 héroes de Malvinas! Mostrando así, que la herida del acontecimiento militar que pondría punto final a la dictadura, estaba muy lejos haberse cerrado. Insistiendo, una vez más en que las políticas del perdón, no habían hecho sino profundizar la herida social abierta por la dictadura.

Además de ensalzar la gloria del ejército argentino en los festejos del bicentenario, resultaría muy significativo el desfile federal en el que participaron representantes de las distintas provincias del país, acompañados por elementos que supuestamente funcionarían como símbolos de su identidad regional. Bajo esta premisa, desfilaron representantes de la provincia de Jujuy con rebaños de llamas, de Santiago del Estero vinieron vestidos como gauchos a caballo, y de la provincia de Córdoba acudieron con grupos de bailarines de cuarteto, intentando poner de manifiesto así la diversidad del folclore nacional.

Además de esta celebración, también se pudieron ver durante los festejos del bicentenario, homenajes a la selección de fútbol nacional, un desfile denominado “de la integración” en el que se intentaba poner en escena la relación de Argentina con otros pueblos latinoamericanos e internacionales, y se procedió a la reapertura del mítico teatro Colón, entre otros eventos. Todos estos fuegos fatuos culminaron, en *el desfile de mayo*, en el que se escenificaron distintas secuencias de la historia argentina como “la historia de la inmigración, el avance en la industria nacional, el concepto de soberanía”.

4.3. Festejos audiovisuales

A estos fuegos fatuos del bicentenario se añadirían, además, otro tipo de iniciativas artísticas promovidas para fomentar un pensamiento -crítico o no- sobre el concepto de identidad argentina en el s.XXI. Es en el marco de estas iniciativas, promovidas para el audiovisual y los cineastas argentinos, en las que participa Albertina Carri, con dos de sus trabajos que pondrán en cuestión el concepto de identidad nacional de una manera más explícita. La primera de las iniciativas sería el programa 200 años promovido por la televisión nacional para la realización de piezas televisivas basadas en el tema del bicentenario de la nación y el proyecto *25 miradas, 200 minutos*⁸¹, promovido por la secretaría de cultura de la nación y por la universidad 3 de febrero, en el que se pedía a distintos directores argentinos la realización de un cortometraje de 8 minutos sobre el mismo tema.

Un filme que sería estrenado en salas de todo el país, produciendo así una mirada del cine argentino sobre la cuestión de la identidad nacional, diversa a la que podría desprenderse de un cine argentino más clásico. Resulta especialmente significativo para nosotros, que para ambas iniciativas se haya convocado mayoritariamente a cineastas de la nómina del NCA demostrando, como intentamos explicar a través de nuestra investigación, que la manera como esta generación de directores piensa la identidad nacional, es radicalmente distinta a como la pensaron las generaciones precedentes y que, desde este punto de vista, se puede observar como el cine contemporáneo en Argentina ha subvertido determinados elementos, que formaban parte de un discurso institucionalizado de la identidad y de la memoria nacionales. Albertina Carri participaría en ambas iniciativas, para la primera con una película para la televisión titulada *Urgente* (2007) y codirigida con Cristina Banegas y para la segunda, con un cortometraje titulado *Restos* (2010). A continuación, pasaremos a comentar ambos trabajos bajo

81 En la web del gobierno de la ciudad de Buenos Aires puede consultarse toda la información adicional sobre esta iniciativa: http://www.25miradas.gob.ar/blog/?page_id=38

el prisma del debate sobre los modos de representación de la identidad nacional.

4.4. *Urgente*, nuevas políticas para una televisión pública



Urgente (Albertina Carri, 2010)

Urgente se enmarca, como decíamos, dentro de un programa elocuentemente titulado *200 años*, y promovido por el Canal 7 de la televisión estatal argentina. En él, se llamaba a la colaboración de parejas artísticas formadas por un cineasta y un director teatral, con motivo del bicentenario de la nación, para poner en práctica un espacio de pensamiento crítico sobre la cuestión nacional, pero también para fomentar un diálogo entre distintas actividades artísticas en torno al discusión de una cuestión común: el sentimiento de identidad nacional.

Las palabras con las que los responsables de esta iniciativa la presentan son muy elocuentes al respecto cuando explican que “Con este ciclo, la televisión pública convoca y ofrece a sus espectadores una gama diversa de miradas y discursos que darán como resultado un ciclo marcado por la variedad, la búsqueda estética y el compromiso temático. Muchas formas de mirar y de contar. Historias que son nuestra historia, contadas por quienes han sabido renovar nuestro cine y nuestra escena teatral”. El propio canal 7 define la propuesta de la siguiente

manera: “institución que autodefine su propuesta como una apuesta a la programación de una oferta cultural que convoca y ofrece a sus espectadores una gama diversa de miradas y discursos que darán como resultado un ciclo marcado por la variedad, la búsqueda estética y el compromiso temático”, con estas palabras se presentaban las cuatro películas que conformaban esa primera fase del proyecto *200 años* en el BAFICI 2007 (programa completado por *Mujeres elefante* de Adrián Caetano / José María Muscari, *15 minutos de gloria* de Paula de Luque / Ana Alvarado, *La señal* de Rodrigo Moreno / Vivi Tellas).

Esta iniciativa se enmarca, no sólo dentro de un cambio en las políticas gubernamentales sobre la memoria y la identidad nacional, sino también dentro de las políticas comunicativas promulgadas por la televisión pública canal 7. Tal y como explica GERGICH (2011:2):

“Con el cambio de logo y el nuevo slogan “la televisión pública”, Canal 7 inicia su camino hacia una nueva definición de la televisión estatal, que pretende diferenciarse, por un lado, de sí misma en el pasado, y por el otro, de la televisión privada y comercial. Intenta entonces, distanciarse de una imagen de la emisora estatal deteriorada, que conoció políticas de vaciamiento de contenidos, anquilosamiento, baja calidad, y, en general, una falta de planificación que produjo, en el mejor de los casos, algunos intentos aislados de producciones interesantes y en el peor, productos que seguían las directivas políticas de los gobiernos de turno.” En este sentido, podríamos considerar que la iniciativa de Canal 7, nace con un espíritu de cuestionar los relatos institucionalizados sobre la argentinidad.

En este sentido, habría que tener en cuenta el contexto en que se difunde la película. Ya no estamos ante un público cinéfilo o especializado, como podría haber sido el de sus otros trabajos -debemos puntualizar que algunas de sus películas se han estrenado sólo en circuitos de exhibición especializados, como festivales de cine o museos, pero no en salas comerciales dirigidas a público mayoritario- esta vez, Carri produce una película de corte generalista para la

televisión, con lo cual, el público objetivo cambia. Será quizá, desde esta perspectiva, desde la que adquiriera un mayor sentido abordar el comentario de *Urgente* teniendo en cuenta los postulados de Brecht y su teatro dialéctico. Esta perspectiva de análisis se justifica, si aceptamos, con el pensador alemán, que una de las funciones principales que debería tener la televisión es la de fomentar un pensamiento crítico entre los espectadores. En este sentido, será la propia Carri quien reivindique que el trabajo emprendido con *Urgente*, tendrá una intención de provocar una reacción en los espectadores partiendo de un suceso real, que tiene consecuencias muy graves en la sociedad argentina de hoy: el abuso a menores. De esta manera la pareja creadora Carri- Banegas utilizarían, a la manera de Brecht, un suceso de la realidad para despertar la conciencia ciudadana, haciendo uso además, de la televisión como un instrumento ideológico, y explotando así su función social.

Así las cosas, podemos decir que aunque *Urgente* formara parte de una iniciativa promovida por una institución estatal, fue posible la creación de un espacio de debate en el que muchos de los cineastas y dramaturgos que participaron, pusieron en cuestión el concepto de identidad nacional desde una perspectiva crítica. Así, lejos de reproducir un discurso unitario de la nación, más bien se apuntaron las fallas del mismo. A este respecto, podríamos decir con (GERGICH, 2011: 7) que “Los relatos cohesionadores de la identidad nacional muestran grietas y resquicios impensables en la concepción del centenario. El bicentenario, entonces, trae una lectura diferente de esa identidad petrificada.”

En efecto, tal y como nosotros hemos intentado exponer a lo largo de nuestro trabajo, se produce un cambio substancial entre las políticas sobre la identidad nacional emprendidas por las instituciones en el primer centenario, y aquellas que se producen en el segundo, orientadas principalmente a cuestionar un relato unívoco sobre la argentinidad. Es comprensible, desde este punto de vista, que los cineastas contemporáneos (muchos de los cuales habían engrosado la nómina del NCA), sean convocados por la institución para plantear su visión del asunto desde

una postura diversa basada en la deconstrucción del gran relato de la identidad nacional.

4.4.1. Breve sinopsis a modo de introducción

Según reza la sinopsis publicada en la web oficial de la propia realizadora “*Urgente* es una tragedia de pueblo chico. Una fábula para niños en tono de pesadilla. Un grito de auxilio de una niña de 11 años que ha perdido el habla luego de una violación. *Urgente* es una película que reflexiona sobre morales impuestas por instituciones injustas”⁸². Con la lectura de esta sinopsis, se puede adivinar que en este trabajo para la televisión, la realizadora recuperará algunos de los temas esenciales de su obra. A saber, la violencia contra los débiles, la representación del espacio rural y la cuestión de la identidad nacional.

Urgente podría leerse como un díptico de *La rabia* (no en balde se produjo cuando *La rabia* aún estaba en posproducción y no se había estrenado en salas) y de la misma manera que aquélla, puede leerse como un relato que subvierte el modo de representación institucional de discurso mítico sobre el espacio rural argentino. *Urgente* además, pondrá en cuestión algunos de los aspectos esenciales sobre los que se suele construir un discurso sobre las provincias rurales argentinas focalizado, esta vez, sobre una conciencia de género y sobre su distancia con respecto al centro absoluto que representa para el país la capital federal.

Urgente surge, como hemos explicado, de una iniciativa promovida para que colaboraran un director teatral y un cineasta, estimulando así el diálogo interdisciplinar entre los distintos creadores argentinos. Para este encargo, Carri elige colaborar con una de las actrices con las que ya había trabajado, Cristina Banegas, la protagonista de *Géminis*, que firma la realización de esta película junto a ella. Desde este punto de vista, puede entenderse que la puesta en escena adopte en *Urgente*, una dirección poco habitual dentro de la filmografía de Carri. Podremos comprobar con esta película, que la concepción espacial de la dramaturgia se lleva hasta las últimas consecuencias estéticas.

Urgente basa su argumento en una noticia que la cineasta leyó en el periódico,

82 www.albertinacarri.com consultado por última vez el 22/07/12

en la que se contaba el suicidio de una niña en la provincia de Jujuy, que había sido violada y había quedado embarazada. Así lo cuenta la propia Carri: “Cuando nos reunimos yo había leído la historia de una nena en Jujuy que se había suicidado en el baño del colegio con su propio guardapolvo y estaba embarazada” (RANZANI, 2007). La atrocidad de este suceso dio la pista a Carri para construir un relato que denunciara un caso de abuso y violencia sexual, que desafortunadamente no es un caso aislado en Argentina. “Nos pareció bueno – agrega– tomar ese caso como disparador para trabajar también la idea de doscientos años (como el título del ciclo) de abuso hacia las mujeres y empezamos a trabajar la línea dramática. A partir de esto, creamos una especie de alrededor de esa historia que era un pueblo pequeño. Lo cambiamos de zona, lo pasamos a Misiones, un lugar más húmedo” (RANZANI, 2007).

Partiendo de este suceso pues, la pareja Carri-Banegas, pondrían en marcha un trabajo de puesta en escena basado en la improvisación de los actores sobre una situación dada. Este experimento audiovisual, concebido a partir de un diseño espacial muy particular, que enseguida veremos en detalle, y trabajando con la improvisación de los actores, se presenta con una puesta en escena muy arriesgada para el contexto de la televisión. Será la propia Banegas quien señale que en *Urgente* se produjeron cruces interesantísimos entre cine, teatro y televisión: “No por nada pensamos el telefilm en diez actos, con su correspondiente título, que luego se redujeron a nueve. Como se trabajó con dos cámaras, la intención de hacer planos secuencia tuvo variaciones, surgió la necesidad de algunos cortes. Albertina escribió la línea argumental y los diálogos fueron producidos por las actrices y los actores en los ensayos, tres semanas donde se hicieron improvisaciones que fueron grabadas y sobre esa base se escribieron los diálogos, algo que no es habitual en nuestra televisión. Cuando llegó el momento de grabar, estábamos todos muy preparados, como sucede en el teatro a la hora de estrenar. Seguros de los personajes, de la estructura de cada escena, de su desarrollo en el espacio” (SOTO, 2007). Sobre su trabajo, añadiría también Banegas que "Es un

trabajo televisivo, si bien fue pensado cinematográficamente -aclaró Banegas-, con plano secuencia y dos cámaras. Mi trabajo se centró básicamente en el trabajo actoral, tanto de actriz como de dirección de actores"⁸³

Así las cosas, y teniendo en cuenta que la idea de *Urgente* parte de un acontecimiento real, algunos críticos coinciden en calificar esta obra de cierto hiperrealismo, de la misma manera que calificaron *La rabia* (quizá no por casualidad otra obra ambientada en el contexto rural). Pero ¿por qué hablar de hiperrealismo para una obra que trabaja sobre los límites de la representación dramática? Conscientes del peligro que puede entrañar la utilización de este término, lo emplearemos aquí, en el sentido en que se usaba también en el comentario de *La rabia*, como una manera de construir un discurso sobre el campo, alejado de las mediaciones a las que nos tenía acostumbrado el modo de representación institucionalizado. Es decir, alejado de esas visiones dulcificadoras que construyen el retrato de una pampa ideal, y que ocultan el rostro más descarnado del campo.

Dentro de esta perspectiva hiperrealista y alejada de las mediaciones, podemos subrayar algunos de los detalles sobre la puesta en escena que demuestran hasta qué punto el trabajo de Carri intenta acercarse a una problemática sobre el campo lo más cercana posible a la realidad, pese a lo arriesgada y artificiosa que pueda parecer su puesta en escena. Se trata del desplazamiento de la anécdota original que dio lugar a la película, desde la provincia de Jujuy (donde originalmente se produjo este suceso) hacia la provincia de Misiones. Este desplazamiento geográfico, también se presenta como una clara consecuencia estética visible en la puesta en escena de la película. Una vez trasladado el suceso hacia la provincia de Misiones, la tierra que cubre el plató se vuelve rojiza, utilizando así uno de los indicativos precisos que definen el espacio de aquella provincia, y que funcionará, en la película, como un elemento con una gran carga simbólica.

83 Declaraciones de Banegas para El litoral.
<http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2007/06/23/pantallayescenarios/PAN-01.html>

4.4.2. Análisis de la estructura narrativa

Antes de abordar un comentario sobre la estructura narrativa en *Urgente*, debemos insistir en que se trata de un objeto particular dentro la filmografía de Albertina Carri. En primer lugar porque se trata de un *telefilme*,⁸⁴ y en segundo lugar porque en esta ocasión, la película está co-realizada junto a la actriz Cristina Banegas. Al margen de esto, *Urgente* volverá a exponer una de las problemáticas esenciales para entender el cine de Carri: aquélla que expone las tensiones entre discurso, historia y narración. Pese a que nos encontramos de nuevo ante un relato de ficción, que además cuenta con una fuerte carga dramática, no podemos olvidar que el origen del mismo se encuentra en un hecho real.

Urgente es un trabajo que se plantea desde un inicio como una creación colectiva, no sólo en la realización de la mano de Carri y Banegas, sino también en lo que respecta a la puesta en escena, planteada como un ejercicio de colaboración con el resto de actores del elenco que trabajaron sobre la improvisación, y no sobre la base de un guión aprendido. Así, el reto que supone escribir a varias manos se supera por la puesta en escena arriesgada y por un óptimo ensamblaje de todos los elementos que aparecen en la película para exponer el tema central: el abuso y la violencia que desemboca en el embarazo de una niña de once años. "Había leído una nota acerca de una nena que estaba embarazada y se había suicidado en el baño del colegio. A partir de ahí, empezamos a articular la historia hasta llegar a la síntesis de plantearla en un estudio cubierto con tierra roja, y trabajar sobre una escenografía con pocos elementos. La narración tiene algo de fábula infantil. De hecho el guión está escrito en actos, como si fuese una obra de teatro, y sólo tiene puntos de partida. Desde ahí, la letra apareció en las improvisaciones." (RANZANI, 2007). De esta manera explicaba Carri como había trabajado mano a mano con la directora

84 Debemos puntualizar aquí que *Urgente* no será el único trabajo que Carri realizara para la televisión. Si acudimos a su filmografía encontraremos también: *Mujeres en rojo: Fama* (2003), *0800 No llames* (2005), *Fronteras argentinas. Tracción a sangre* (2007).

teatral y actriz Cristina Banegas para la construcción de un relato que, en efecto, debe mucho al trabajo escénico.

La cuestión más interesante sobre esta forma de narrar ,que la pareja Carri-Banegas pone en práctica con *Urgente* es, precisamente, esta suerte de construcción narrativa improvisada o lo que la directora califica como “puntos de partida”. La película no se atiene a la estructura cerrada de un guión, sino que trabaja sobre situaciones que funcionan como puntos de partida para desarrollar las acciones que constituirán, finalmente, la narración del film. En este sentido, no podríamos decir que la película no tenga una intención narrativa, sino que esa narración se construye a partir de un proceso muy distinto del que regiría el desarrollo de una película que cumpliera con un modelo institucional. Desde esta perspectiva, nos parece especialmente interesante el hecho de que todo el relato surja, a partir de la publicación de un suceso real en el periódico. Es decir, que de alguna manera, el motor de la narración surge de un acontecimiento-referente que procede de la realidad sensible.

Este hecho plantearía una vez más las tensiones entre discurso, relato y narración, que subyacen a la construcción de cualquier texto, tal y como lo expusiera GENETTE (1998) ¿Dónde empieza la ficción y dónde acaba el referente real? En el caso de una película como *Urgente*, esta cuestión parece presentar menos dudas de las que presentaban filmes como *Los rubios*, sin embargo la manera como se construye la narración aquí, apuntará hacia un modelo de representación hiperrealista, sobre el que profundizaremos en unos momentos. Detengámonos ahora en el comentario sobre la estructura de la narración que podría parecer, a priori, una narración clásica articulada sobre el modelo aristotélico planteamiento-nudo-desenlace, pero que sin embargo, no lo es.

Como toda fábula clásica -también en este caso podríamos retomar el referente de la fábula infantil como ya lo hicimos en *La rabia*, con la que comparte muchos elementos narrativos- *Urgente* sigue el patrón de una cierta lógica causa-efecto. No obstante, si realizamos una lectura más profunda, nos daremos cuenta de que

esta estructura aparentemente organizada bajo el esquema de la lógica casual no es nada ortodoxa, y que el auténtico motor de la narración, aquello que hace que avancen las acciones, se basa en esos “puntos de partida” con los que la realizadora se refería al hablar de las situaciones improvisadas en que vemos avanzar el guión. A este respecto, podemos decir que la forma que tienen los actores de expresarse (el contenido escueto y concentrado de los diálogos) hace más evidente este proceso invisible de escritura del guión ante el que resulta, relativamente fácil, detectar el trabajo de improvisación de los actores.

Otro de los aspectos importantes a la hora de realizar un comentario sobre la estructura narrativa de la película, es la manera como ésta se divide en episodios bien diferenciados. Esta división no es, en absoluto casual, sino que corresponde a una elección que casi podríamos calificar de ideológica por parte de las realizadoras, habida cuenta de que la separación por capítulos está prácticamente extinguida en el cine desde que se constituyera el M.R.I. Si acudimos a CASSETTI/DE CHIO (2007: 36) encontraremos una definición de episodio para el cine que, sin embargo, no bastaría para definir el modo en que estas separaciones funcionan en *Urgente*: “Los episodios representan la partición más amplia de un filme relacionada por la presencia en el interior de la película, de más historias o partes marcadamente diferenciadas de una historia”. En el caso de *Urgente*, la división episódica bascularía entre las tres opciones: la de la escena teatral (no olvidemos que en este film como si en una representación teatral se tratara, sólo hay un espacio y los elementos escenográficos mínimos), la de secuencia y la de episodio.

En la división episódica de *Urgente* no se acusa una diferencia patente de la narración. O planteado de otro modo: nada cambiaría en la narración, aunque no apareciera dividida por capítulos. La manera como se divide la narración en *Urgente* está basada en cambios de situación, está utilizada más para marcar un ritmo en los tiempos, en el montaje y en las distintas improvisaciones actorales, que para intervenir en la estructura narrativa. Así las cosas, podríamos decir que

cada episodio corresponde a un nuevo desafío para los actores que participan en la construcción narrativa del film. Comprobamos así que cada acontecimiento, anunciado previamente como un capítulo tematizado, indica el tipo de situación que los personajes deben ir resolviendo, y sirve como punto de anclaje para un espectador audiovisual, poco habituado a las unidades espaciales minimalistas como es el espacio escénico en el que se desarrolla todo el filme. Esta dificultad es similar a la que se plantea en una representación teatral caracterizada por cierta economía de la puesta en escena, con respecto a la que podría desarrollarse en una secuencia cinematográfica. Esta economía propia del teatro, está llevada al paroxismo en *Urgente* a través de la utilización deliberada de un minimalismo escénico. A saber: escasa información narrativa en la apertura del filme, sobria caracterización de los personajes y un espacio invariable.

Deberíamos añadir aquí, que esta comparación entre la escena teatral y la secuencia cinematográfica, nunca ha gozado de un acuerdo mayoritario. Recordemos que la categoría de secuencia ha dado, no pocos quebraderos de cabeza, a la teoría del cine. Su origen, como el de tantos otros elementos cinematográficos, se encuentra en la separación por escenas del teatro clásico. En este contexto, las escenas corresponden a cambios de acción, tiempo o espacio, definición que sería válida, según algunos autores, también para la delimitación de la secuencia cinematográfica. No obstante en el caso del cine, los parámetros condicionados por la naturaleza técnica del propio dispositivo, marcarán la diferencia más importantes entre la escena teatral y la secuencia fílmica. Recordemos a este respecto que, algunos teóricos del cine, aquellos que se esforzaron por dotar de especificidad al lenguaje cinematográfico (sirva, a este respecto METZ como ejemplo paradigmático), llegaron incluso a plantear la cuestión en términos de unidades mínimas significantes dentro de un discurso fílmico que compondrían la base de un lenguaje audiovisual.

4.4.3. El efecto de distanciamiento en *Urgente*

Como hemos dicho en varias ocasiones, el cine de Albertina Carri revela en algunos aspectos de la puesta en escena, una cierta influencia brechtiana en lo que respecta al efecto de distanciamiento que la cineasta impone a sus espectadores, a través de diversos elementos podemos encontrar también en *Urgente*. De nuevo, la mostración del artificio narrativo, la utilización de una separación episódica, así como la evidencia de ciertas marcas de la enunciación, vuelven sobre un cuestionamiento de los límites de la representación. Esta idea, que hemos ido exponiendo a lo largo de estas páginas, ya que constituye, a nuestros ojos, uno de los aspectos más destacados del cine de Albertina Carri, adquiere en esta película una nueva dimensión, al proponer una puesta en escena influenciada por la dramaturgia teatral.

Convendría entonces subrayar, que el concepto de representación, tal y como se ha entendido tradicionalmente, se concebía como una “función del lenguaje en general”, como aquello que cumple “la función de estar en lugar de otra cosa, de ofrecer de nuevo, pero transformando en signo, lo que ya existe en la vida o en la imaginación” (CARMONA, 1991: 119). Obviamente, ahora no vamos a abrir una nueva discusión sobre lo que significa el concepto de representación y, mucho menos, vamos a solucionar un problema teórico que lleva siglos planteándose. Si aportamos esta definición es, simplemente, para poder entender como funciona este aspecto del inmenso concepto de la representación en el cine de Carri. Es decir, de qué manera sus películas cumplen con la función de “estar en lugar de otra cosa”, de qué manera (como ya hemos visto en varias ocasiones) sus películas sustituyen los hechos acaecidos en la realidad por ficciones, como será el caso en *Urgente*. Y, sobre todo, lo que nos interesa retener de esta idea de representación, es la manera como los modelos institucionales ocultan el artificio por el cual se produce esta sustitución y, también, como podemos encontrarnos frente a otro tipo de discursos que, en lugar de ocultarlos, los hagan evidentes. Podríamos concluir

así, que frente a los postulados de un modelo de representación institucional, el efecto de distanciamiento que propone el cine de Carri, como también lo propondría el teatro dialéctico de Brecht, cumple la función principal de hacer que el público ,sea siempre consciente de que aquello que está viendo es el fruto de una construcción, de cómo ambos formulan modelos de representación, en los que la función de estar en otra cosa, se convierte en un acto militante.

En efecto, es difícil que olvidemos que estamos ante una construcción discursiva cuando vemos Urgente. Ya, desde el primer plano, en que se nos muestra un plató de televisión cubierto por tierra roja y un cartel suspendido en el aire con el título del filme (que en realidad es una proyección que imita un cartel de neón), somos conscientes de que aquello que estamos viendo no corresponde a una imagen rodada en el espacio de la realidad sensible, sino que es fruto de un artificio. Pura puesta en escena. Queda claro así, desde el comienzo del filme, que hay una profunda relación con el teatro o, al menos, con una conciencia de la puesta en escena teatral. Esto se ve claramente, si observamos la relación que los personajes y los objetos mantienen con el espacio. Pero esta forma de practicar el espacio, apunta hacia una compleja manera de representar, que poco tiene que ver con la intención naturalizadora que se le supone al M.R.I.

Esta manera de concebir el espacio escénico no será casual, sino que responde a esta particular noción de representación que acabamos de exponer. La utilización de carteles, desde un punto de vista estético, también entronca con este efecto de extrañamiento aplicado al cine. Sobre todo, si lo aplicamos al cine contemporáneo, en el que el uso de los mismos, supone una elección significativa en pos de romper el aspecto general que presenta un película institucional (evidentemente, no podemos olvidar que el uso de carteles, constituyó un elemento imprescindible en el cine primitivo hasta la llegada del cine hablado). Si además, tenemos en cuenta que estos carteles que separan los episodios están

hechos a base de rotoscopias⁸⁵ la ruptura estética respecto a un modelo institucional es, más que evidente, es intencionada.

Así las cosas, podríamos resumir la reflexión sobre el efecto de distanciamiento en Albertina Carri con una pregunta: ¿Qué nos quieren decir sus películas sobre la cuestión de la representación en el cine? Una de las respuestas posibles sería, siguiendo con esta línea que compara el cine de Carri con la dialéctica brechtiana, que lo que proponen estas películas es que el espectador participe activamente en una discusión sobre un problema real, que reflexione sobre determinados conflictos sociales, que tienen una continuación más allá de la propia película, en la realidad sensible.

Como habíamos empezado a comentar en la introducción de este epígrafe, una de las cuestiones más relevantes que pone sobre la mesa *Urgente* respecto a la función social del cine, es el desarrollo de un trabajo sobre el efecto de distanciamiento que estimule en el espectador una mirada crítica ante la obra. Como hemos visto, ésta no sería la primera vez que Carri asume los principios de distanciamiento, ya lo hizo a través del desdoblamiento de ella misma, y de la actriz que interpretaba su personaje en *Los rubios*. Sin embargo aquí, la influencia de una puesta en escena brechtiana se expone de una manera más evidente, ya que se insiste en la mostración de los intersticios de una dramaturgia, concebida desde el marco del teatro dialéctico aunque su final sea el de una pieza audiovisual.

No obstante, hay otras referencias que podríamos tener en cuenta sobre la manera como *Urgente* trabaja la relación entre las acciones narrativas y el espacio. Se trata de *Dogville* (2003) del director danés Lars Von Trier, película con la que se la compararía recurrentemente, ya que en los mecanismos de la escenografía y en ciertos aspectos estéticos son muy parecidas. Será la propia Banegas quien reconozca esta inspiración: “Albertina recordó el caso real de una nena que había

85 Es una técnica de animación que consiste en dibujar sobre imágenes filmadas, en una definición muy amplia del término. La rotoscopia tiene varias vertientes y aplicaciones. Su origen se encuentra en los principios de s. XX y ha llegado a ser considerada como un antecedente de la técnica de captura en movimiento digital.

sido violada, quedó embarazada y se ahorcó en la escuela. A partir de esa trágica historia, armamos la dramaturgia, decidimos llenar el estudio de tierra colorada y hacer esta especie de Dogville criollo, salvando todas las distancias que quieras. Como la asociación va a resultar inevitable, la asumimos, aunque estéticamente y narrativamente haya diferencias sustanciales.” (SOTO, 2007)

Como hemos explicado a lo largo de este epígrafe, la presencia de una concepción teatral y la importancia que tiene con respecto a la construcción del relato audiovisual en *Urgente*, será esencial, aunque va mucho más allá de una mera investigación estética. En esta película, la relación con el teatro dialéctico brechtiano tiene unas implicaciones políticas respecto a la noción sobre el propio discurso fílmico, que no habíamos visto expuesto en estos términos en ninguna de sus obras anteriores.

4.4.4. Las marcas enunciativas del discurso en *Urgente*

Como decíamos hace un momento, uno de los aspectos más importantes a la hora de marcar un efecto de distanciamiento en el cine de Carri, es la mostración de las marcas enunciativas del discurso. En *Urgente* comprobamos de nuevo⁸⁶ que las marcas de enunciación del discurso fílmico, se muestran de manera explícita, recordando al espectador que lo que está viendo, no es más que el fruto de una construcción artificial. Las costuras del tejido se vuelven palpables, la mirada atenta, y la participación activa del espectador será exigida por la propia película. Ahora bien, aunque la mostración de estas marcas se haya convertido ya casi en un seña de la realizadora, conviene analizar en qué medida cambia la manera de hacerlas evidentes en una obra, que parte de una concepción de la puesta en escena eminentemente teatral.

Como ya hemos indicado anteriormente, una de las principales consecuencias que tendrá este “efecto de distanciamiento brechtiano”, será sin duda la de hacer consciente al espectador, de que aquello que está viendo no es un relato que exista de forma natural sino que es fruto de un artificio. Para poder conseguir esto, uno de los recursos más útiles, será el de hacer evidente las fallas del discurso, el de mostrar abiertamente las marcas de la enunciación.

Algunos de los signos más evidentes de esta exposición de las marcas enunciativas del discurso, lo encontramos en la manera como se concibe el espacio escénico. *Urgente* se rodó en un plató de televisión, contando con muy pocos elementos decorativos (tan sólo unos pocos elementos de utillería de los que los actores tendrán que servirse para construir sus personajes), y un trabajo muy sutil de la iluminación.

El espacio escénico está constituido bajo el signo de la mínima expresión. Un

86 Recordemos que cuando hicimos el comentario de *Los rubios* ya dedicamos un breve espacio a explicar en qué consisten las marcas enunciativas y de qué manera éstas revelan una posición ideológica con respecto a la manera como se concibe el discurso fílmico. Alejado del M.R.I., el cine de Carri insiste una y otra vez en la mostración de los artificios que crean el discurso.

suelo cubierto de tierra roja, signo distintivo de que nos encontramos en la provincia de Misiones en Argentina; algunos muebles y utensilios de cocina que construirán el espacio de un hogar, una campana que significa el espacio de una iglesia, y unas vallas metálicas que terminan cercando la escena. A través de estos elementos, la película propone un pacto muy particular con un espectador, al que le demanda una visión activa, al que le exige que complete la escena a partir de unos cuantos elementos sugeridos, para que proyecte el espacio que mejor le convenga. Para que sea capaz, en última instancia, de construir una mirada crítica.

Podríamos también destacar la utilización de un montaje abrupto que, en lugar de fugar hacia una naturalización del relato, esconda las costuras de su ensamblaje. Cortes abruptos que nos recuerden, que lo que estamos viendo ha sido el fruto de una manipulación y de una selección subjetiva. La manera como se estructura la narración a través de episodios separados por carteles, también funciona como una marca de la enunciación, pues deja ver a la luz, como explicamos en el comentario sobre la dimensión narrativa, la manera cómo se ha decidido separar las acciones que conforman la narración de la película. Desde este punto de vista, y subrayando de manera muy explícita la influencia del teatro épico brechtiano, podríamos recoger también la utilización de carteles que separan los episodios -como también propondría el crítico alemán en su teatro épico. Por último, señalaremos la utilización de rotoscopias también como una marca enunciativa, pues funciona como elemento distanciador entre la película y el espectador, que tendrá que estar atento ante la variedad de formatos y de técnicas que se le proponen.

Lo que nos resulta en extremo significativo de este ejercicio, es la reflexión que se plantea sobre el proceso mismo de escritura, y sobre el carácter dinámico de un texto, reflexión que se plantea muy pocas veces en el cine de ficción. Si, como dijimos en *Los rubios*, se plantea la cuestión de la construcción del discurso fílmico en términos de metalenguaje, podríamos decir ahora que en *Urgente* sucede algo parecido, principalmente porque las marcas enunciativas del discurso,

no sólo se hacen evidentes, sino que reclaman la mirada activa del espectador.

4.4.5. Un cierto hiperrealismo

De nuevo, la manera como Carri construye este espacio rural en el que se desarrolla la acción de *Urgente*, huye de cualquier tipo de mediación a la hora de representar el campo argentino. Es decir, que también en esta película, la realizadora propone una mirada otra sobre la manera como el cine argentino había construido el género del drama rural folclórico, como ya vimos detalladamente en el análisis de *La rabia*.

También en *Urgente* el campo se muestra como un espacio violento, en el que las jerarquías de poder se ejercen siempre sobre los más débiles (no por casualidad, encontraremos aquí de nuevo a las víctimas de la represión encarnadas por las mujeres y los niños(as)). Así las cosas, podremos estar de acuerdo nuevamente, en que la mirada subversiva que estamos intentando señalar a lo largo de nuestro trabajo, sobre un modelo de representación institucionalizado del campo, consiste en tomar determinados elementos, que constituyen la parte esencial de este mismo modelo y resignificarlos. Por eso en las películas que hemos elegido como nuestro objeto de trabajo, encontramos algunos de los elementos que se utilizaban en el drama rural folclórico, pero desplazados de su estructura original, desubicados, inscritos bajo otro significado (como sucedía con el elocuente ejemplo del gaucho). En este sentido, *Urgente* será un claro ejemplo de esta operación en la manera como construye un espacio rural, partiendo de elementos muy básicos, reducidos a la mínima expresión, que ya aparecían en las representaciones clásicas del género criollo (las vallas, los animales, los cantos populares, la tierra roja...), pero utilizándolos bajo un halo completamente distinto, extraídos de su elemento, desplazados hacia un plató de televisión, mostrando así los mecanismos del artificio discursivo. En definitiva, denunciando una vez más, que esos espacios idílicos de La pampa, que alguna vez vimos representados en las películas clásicas del género, no son más que el fruto de un artificio, y que distan mucho de ser reales.

Hay quien ha utilizado incluso el término de “realismo crítico”⁸⁷ al hablar de esta película, para contraponerlo a esa idea del teatro filmado, que pudiera desprenderse de una primera lectura. Pero ¿cómo podemos abordar la relación entre este pretendido realismo, y al mismo tiempo el carácter teatral de la puesta en escena en *Urgente*? ¿Cómo se puede construir un espacio escénico tan alejado del referente real, y al mismo tiempo hacer la crítica sobre un suceso concreto? Desde nuestro punto de vista este (híper)realismo, ha de entenderse como la función social que persigue la película al intentar sensibilizar al público sobre un suceso que ha tenido lugar en la realidad. Desde este punto de vista, podríamos decir que el carácter intencionadamente performativo del discurso fílmico, establece un vínculo inseparable entre la dramatización y el plano de la realidad sensible.

Si consideramos *Urgente* como un relato hiperrealista del campo, podemos entender que esa estética extrema que propone su puesta en escena, suponga también una mediatización de la manera como se representa el campo argentino. Sin embargo, la principal diferencia con respecto a los modelos de representación institucionalizados de este mismo referente -el campo-, será que la mediatización huye de la estampa que contribuyó a crear una imagen romántica de la vida rural. Así las cosas podríamos formular la problemática de la representación del campo en *Urgente* bajo la siguiente pregunta ¿Es más real La pampa retratada en el género cinematográfico del drama rural folclórico que la que muestra en sus películas Albertina Carri?

A modo de respuesta podríamos acudir a la reflexión de PÉREZ LLAÍN (2008) que describe el espacio escénico de *Urgente* con las siguientes palabras: “La textura que consigue es perturbadora, nunca cautivante. El horizonte negro, el límite perfecto del escenario, la discreta escenografía, el espacio hecho jirones, no hacen más que evidenciar las condiciones de producción del relato, por lo que esa suma de cosas reales que la imagen muestra (incluso hasta hiperreales como ser un

87 <http://cinecropolis.com/estrenos/urgente.htm>

animal desollado o una fogata) nunca se terminan de entrelazar en una ficción cerrada”⁸⁸. Desde este punto de vista el desafío de la representación es el de reproducir esto que existe en la realidad pero con los mínimos elementos. Así las cosas, el espectador debe hacer un pacto con el filme –pacto que requiere, eso sí, una lectura activa, un esfuerzo al que quizá, no está habituado- por el cual acepte que ese escenario es un pueblo del interior de la Argentina, que los elementos mínimos que aparecen en escena constituyen auténticos lugares, que los personajes atraviesan umbrales para entrar en las casas y que la transición entre el día y la noche se hace a través de las lunas y los soles gigantes que se proyectan en la pared. En definitiva, un pacto con un modo particular de representación del espacio rural al que el cine nacional no estaba acostumbrado, cargado como estaba de las representaciones ortodoxas del campo argentino recreadas al modo del imaginario de la literatura criollista.

En efecto, el espectador está acostumbrado a hacer otro tipo de lectura sobre una película, en la que los signos que componen la representación son más fáciles de decodificar, porque se esfuerzan en parecerse más a aquella imagen preconcebida que existe en el imaginario colectivo de un objeto concreto. Éste sería el caso de La pampa, convertida a través de la tradición literaria y cinematográfica argentina, en un espacio mitológico y en lugar común, dentro de cierta conciencia de la argentinidad.

Si realizamos un análisis ceñido puramente a los mecanismos de representación espacial en la película (mecanismos que remitirán obviamente a la reconstrucción del espacio rural), comprobaremos que la manera como se propone y como se practica el espacio en la película, están llevados a las antípodas de lo que se propondría en un modelo de representación institucional.

Resulta significativo pues, que el pueblo se construya sobre un mismo escenario sin paredes ni divisiones espaciales, que el espectador deberá reconstruir en su lectura de la película y que, sin embargo, se asista en directo al degüello de

88 <http://cinecropolis.com/estrenos/urgente.htm>

una gallina, o que el chivo que se utilice en escena sea un auténtico chivo muerto. Detalles, estos últimos, que serían normalmente elididos o simulados en el marco de una representación canónica. Este planteamiento provoca en primera instancia que el espectador se revuelva por adhesión, o por repulsión contra el filme, y en segunda, permite que la lectura de la película, establezca un vínculo directo con la realidad. En definitiva, podríamos decir, que la película recupera esa idea tan importante (desde un punto de vista de la recepción), de que aquello que estamos viendo representado como una ficción, mantiene un vínculo directo e irreplicable con el plano de lo real.

4.4.6. La música popular como parte del imaginario rural

La dimensión sonora en *Urgente*, ocupará un lugar importante en esta operación subversiva del discurso fílmico, como ya lo hiciera en *La rabia*. En este caso, en lugar de acudir a la música contemporánea, Carri se centra en el trabajo sobre las músicas populares.

Desde este punto de vista, será importante la manera como la película intenta huir de la imagen mediatizada del espacio rural, a través de la utilización de la música popular, que se inserta en el relato como un apoyo importantísimo para la narración. Una narración, recordemos, repleta de silencios y en la que la música se utiliza para subrayar sentimientos o expresiones. Podríamos decir incluso, que sirve para sustituir una explicación oral que no encontraremos en la propia película.

La música empleada en la película remite a cierta tradición criolla, fuertemente imbricada en el imaginario popular rural. Esta dimensión tradicional, y la forma como se inserta en la película subrayando los momentos clave, invita al espectador a adentrarse en una atmósfera ancestral, ahistórica, en un espacio cuasi fabuloso, ya que los anclajes temporales a los que puede asirse el espectador para ubicarse, se superponen.

Desde un análisis sociológico, podríamos decir que la música popular es un elemento que suele relacionarse con un bajo estrato social. Relegada a los medios rurales, designando una profunda distancia respecto a lo que se considera música culta. Por eso, consideramos que la utilización de este tipo de música en la película no es, en absoluto inocente, sino que es una manera más de poner en cuestión la dicotomía civilización y barbarie, que marca esa brecha profunda que divide Argentina entre la capital y las provincias, entre la urbe y el campo.

En *Urgente*, la música popular no sólo es una cita asociada a lo tradicional, sino que forma parte del propio espacio narrativo. La música está presente en la vida cotidiana de los habitantes de ese lugar remoto, y se introduce de la misma

forma como se introduce en la vida cotidiana de la gente del campo: cantando. Una operación, aparentemente tan sencilla como ésta, revela un conocimiento minucioso del universo que se quiere representar. La música se introduce en la película, como se introduce en la vida cotidiana de las gentes del campo, a través de la dimensión oral. Introducirla de forma artificial, en un plano extradiegético y ajena a los personajes, no permitiría incidir en la relevancia que la música tiene para la vida de esas gentes en su día a día.

Las canciones que se escuchan en la película, no están elegidas ni dispuestas de una manera aleatoria. Escuchamos cantar por ejemplo, en el momento del nacimiento del hijo de la maestra en el primer episodio, y en la secuencia de la pesadilla de la niña en la que su abuela le susurra al oído una canción. La música en los dos casos, sirve como bálsamo para calmar, la partera (que representa la figura de la mujer portadora de los saberes tradicionales) sabe muy bien que la música, sobre todo si nos la cantan al oído, puede servir para curar ciertas heridas.

4.4.7. La familia como estructura disfuncional, una mirada de género

Encontramos, también aquí, uno de los temas recurrentes y esenciales en la filmografía de Albertina Carri: el tema de la familia. Las relaciones familiares en el cine de Carri se presentan a menudo de manera complicada, poniendo en imágenes esa idea de que la familia, es disfuncional por definición⁸⁹. En efecto, la crítica que parece desprenderse de las estructuras familiares a través de su cine, podría enmarcarse dentro de esa crítica althusseriana (ALTHUSSER, 1974) hacia los aparatos ideológicos del estado, que estructurarían la sociedad para someterla a través de distintas instituciones, dentro de las cuales, una de la más destacada sería la familia. Así, encontramos que la realizadora expone esta perspectiva en su cine de diferentes maneras. Las familias en Carri atraviesan tensiones de género - recordemos el caso de *Barbie también puede estar triste*-, en clave de polar -en su opera prima, *No quiero volver a casa*- de adulterio - *La rabia*- de incesto - *Géminis*- o de identidad individual -como la que marcaría la ausencia de los padres en *Los rubios*. En *Urgente* la cuestión de la familia, como fuerte estructura de represión y como transmisora de una ideología conservadora, constituirá el núcleo central del argumento. Recordemos que la protagonista de la película es una niña embarazada, fruto de una violación, a la que su abuela, la partera del lugar, no quiere asistir.

La niña protagonista adolece de un silencio que encontramos en otros niños del cine de Carri, que aparecen siempre como en un mundo particular, imposibles de comunicarse de la misma manera que lo hacen los mayores. Como la Nati de *La rabia*, la protagonista de *Urgente* decide también el silencio, o no lo decide pero se siente presa de él (esto nunca lo sabremos). La cuestión sobre la barrera comunicativa entre los niños y los adultos, se convierte en uno de los elementos principales del argumento de la película. Conforme avanza la narración vemos

89 La propia realizadora se expresaba en estos términos en conversaciones con la autora que adjuntamos en el anexo.

como en torno a ese silencio se van formulando todas las especulaciones, incluso las más macabras, las que versarán sobre su vida. La propia abuela, el personaje interpretado por Banegas lo dice claramente: “le han hecho un daño (...) nadie deja de hablar así”. De esta manera, vemos claramente que el silencio es una prueba del daño sufrido y de la débil condición de la niña, pero también, y esto es lo más preocupante, de la impotencia que parecen mostrar los adultos ante este hecho. Como si tuvieran que aceptarlo tal cual es, como si fuera natural. Quizás todo este silencio-protesta sólo revele miedo. Seguramente sea así, y en este sentido la niña de *Urgente* muestre esa vulnerabilidad que se cierne sobre el niño, sobre cualquier niño pero sobre ésta en especial. Los abusos a los que son sometidas las mujeres, según plantea la película, en ese contexto rural, son más atroces sobre las niñas. Este silencio abrumador, también sirve para cargar la intensidad dramática sobre el momento en que la niña lee la carta a sus hermanas, y en la que se confiesa “culpable del crimen”. Ahí, en el lugar de sus sueños, en ese mundo imposible, en ese mundo mejor que no existe, sí que habla, y bien claro.

Las familias con una presencia femenina dominante vuelven a aparecer de una manera mucho más cruda en *Urgente*. En esta película, no sólo la mujer es el núcleo familiar, sino que en el relato no aparece ningún miembro de la familia varón. Los únicos hombres del pueblo son el cura y el sacristán, lo cual, contribuye a que todas las sospechas sobre la identidad del violador, recaigan sobre uno de los dos. En *Urgente* la mujer es la presencia constante, y todo el peso de la familia recae sobre esa figura que es el personaje de la partera, sobre el que se podrían hacer lecturas muy diversas. Ésta, interpretada por Cristina Banegas, se perfila como la gran matriarca de la familia: es madre y es abuela, aunque sea una abuela que haga las veces de madre, pues es quien realmente se ocupa de la niña, de sus desvelos, de sus pesadillas. Es la que toma las decisiones de todo lo que se hace, y de cómo deben conducirse los miembros de la familia. Es la figura que representa el origen de todo respondiendo así, a una visión primitiva de la

matriarca. La partera en un una sociedad bastante retrasada -como es la que se pone en escena en *Urgente*- es una figura absolutamente esencial en el medio rural, sin ese oficio que pasa de madres a hijas, los niños no pueden venir al mundo. Ella, de alguna manera, es quien da la vida y, también, quien la quita. No en balde ésta será una de las grandes cuestiones que plantea el filme: la cuestión irresuelta en la Argentina de aquel momento, sobre el aborto, que se era un tema casi tabú en la sociedad.

Así, a través del planteamiento de un debate sobre este polémico tema, vemos aparecer también las diferencias entre clases. Si bien son todos pobres, hay una jerarquía que responde a la superioridad de quienes detentan poder: la maestra, la directora y el cura. Los tres juzgan a la niña y a sus parientes desde arriba, y una muestra clara es la diferencia entre el embarazo de la maestra y de la alumna. La maestra da a luz a un hijo deseado, y la partera abuela de la nena, es la facilitadora de esa instancia feliz; la niña está embarazada por un acto de violación y no se le permite a la abuela ejercer el acto contrario: el aborto. La maestra tiene la bendición de ser madre, sobre la niña se cierne la obligación de ser madre a los 11 años” (GUERGUICH, 2011:12).

Debemos apuntar que no es casual que se planté en ese momento preciso la cuestión del aborto pues, en el caso de Argentina, había sido un auténtico tabú durante muchos años, y es sólo bajo el mandato de Cristina Kirchner, cuando se legaliza finalmente la interrupción del embarazo en el país. Sin embargo, tal y como ha declarado la directora en alguna ocasión -haciendo gala de su conocida militancia en cuestiones de género- el abuso de menores, y los embarazos no deseados fruto de estos abusos, son un problema recurrente en algunas zonas rurales de Argentina. *Urgente* es pues, una clara denuncia ante un grave problema social, y una manera de reclamar una ley acorde con la coyuntura de su tiempo.

El hecho de que Albertina Carri decida tratar la cuestión de género en una película que habría de formar parte de una de las iniciativas de celebración del bicentenario de la nación, no es casual. Uno de los principales problemas a nivel

ideológico -bajo nuestro punto de vista- es que la representación de la figura femenina en el imaginario criollo, tanto en el literario como en el cinematográfico- ha estado sometida a una perspectiva machista. Es decir, que la mujer se representaba siempre como un objeto, y nunca como un sujeto activo del relato.

Las mujeres que aparecen en el cine de Carri, sobre todo aquellas que aparecen representadas en el espacio rural, proponen una lectura muy diferente. Si bien es cierto que en muchas ocasiones el cine de Carri sirve como denuncia de una jerarquía de poder que abusa de los más débiles -ya hemos indicado aquí que a menudo esos débiles están representados por las mujeres y los niños- los personajes femeninos no son meros objetos de la acción. Muy al contrario, las mujeres en películas ambientadas en el espacio rural como *La rabia* o como *Urgente*, pueden ser víctimas, pero no son pasivas; son conscientes de los problemas que acarrea su condición, del sometimiento al que las relega una estructura tradicional pero son capaces de rebelarse.

4.4.8. Espacio público y espacio privado, la frontera infranqueable

Otra de las cuestiones importantes que plantea *Urgente*, de una manera evidente a través de la propia puesta en escena, es la cuestión de la frontera entre el espacio público y el espacio privado. Esta cuestión que, seguramente no por casualidad, ha sido una de las cuestiones principales trabajadas desde la teoría de género, adquiere una dimensión casi palpable en la película.

Una de las reivindicaciones primordiales que hicieran las primeras feministas, sería la de exigir una presencia de la mujer en espacio público, tradicionalmente reservado a los hombres, y más allá aún, la posibilidad de ocupar plazas de poder en ese contexto. En *Urgente* ese espacio doméstico al que estaba relegada la mujer, se presenta separado del espacio privado por una frontera imaginaria. Como hemos explicado hace un momento, debido a este efecto de distanciamiento de inspiración Brechtiana, los espacios en *Urgente* están presentados de una manera en la que el espectador debe reconstruirlos. Este particular pacto que se establece entre una división espacial, que no existe de manera física pero que marca las posiciones y las jerarquías de los personajes en la escena, será una de las marcas de enunciación más evidentes, que incite al espectador a lanzar una mirada crítica sobre aquello que está viendo. ¿Por qué debe la mujer quedar relegada al espacio doméstico? ¿Por qué será el único hombre, que además es sacerdote, el que tenga el derecho de ocupar y gestionar el espacio público?

Éstas y otras cuestiones, se desprenderían de la puesta en escena propuesta por Carri y Benegas para *Urgente*, en la que describen la organización de un pueblo cualquiera de una provincia Argentina poniendo muy claros los límites entre lo público, lo privado, lo vecinal, las instituciones, y las jerarquías que esta disposición territorial marca. Organización que, como hemos podido comprobar a través del trágico relato que cuenta la película, será bien difícil de cambiar en el momento en que entendemos que ésta se transmite de generación en generación.

4.4.9. El carácter performativo del discurso fílmico en *Urgente*

Si analizamos la recepción audiovisual desde un punto de vista marxista, podríamos decir que ante determinados modelos de representación institucionales, los espectadores asumirían una perspectiva pasiva frente a las obras consumidas. Como es sabido, éste ha sido uno de los principales ataques que la teoría crítica de la comunicación ha vertido sobre la televisión. No será baladí por tanto, el hecho de que *Urgente* suponga una revulsivo respecto a determinados discursos institucionalizados (como acabamos de ver: la familia, la cuestión de género, la representación mediatizada del campo, la disposición periférica de las provincias argentinas) y que su difusión se haga, precisamente, desde la televisión. Así, podemos presumir que el público potencial de las películas de este proyecto, sobre todo teniendo en cuenta que el canal promotor de la idea es un canal público nacional, será un público generalista, absolutamente heterogéneo, y muy distinto del público que podría tener un cine como el de Albertina Carri que en muchas ocasiones ha tenido que ser distribuido a través de un circuito especializado - festivales de cine y salas de museos como el Malba en Buenos Aires, que ya se ha convertido en uno de los lugares clásicos en los que se han exhibido muchas de las películas del NCA, que no encontraban su lugar en las salas comerciales.

Sin embargo, lo que para cualquier otro cineasta podría ser un *handicap* -nos referimos a la dificultad que plantea construir un discurso radical ante un público masivo y poco especializado- para Albertina Carri, constituye un auténtico desafío. Así, una vez fue convocada para realizar una película dentro del proyecto 200 años, la cineasta prefirió crear un revulsivo, que fuera capaz de plantear determinadas cuestiones importantes sobre el concepto de nación en la consciencia de los telespectadores en lugar de seguir arando el terreno de un público especializado (y seguramente ya convencido de aquello que quiere decir). De esta manera, Carri estaría aplicando las reflexiones de Adorno y Horkheimer, cuya crítica atroz hacia los medios de comunicación de masas como la televisión, que escapan a su función social, parece no haber pasado inadvertida para Carri.

Es por la condición especial de distribución y de consumo que supone un relato televisivo con respecto a uno cinematográfico, por lo que consideramos que *Urgente* adquiere un relevante carácter performativo. Es decir, que la película se concibe como un discurso que sea capaz de provocar una reacción activa en el espectador, que sea capaz de cambiar en alguna medida, aquello que éste pensaba antes de ver la película.

Esta lectura performativa que promueve el cine de Albertina Carri, es algo que hemos remarcado a lo largo de todo nuestro trabajo (recordemos que ya habíamos subrayado el carácter performativo de *Los rubios* frente a la manera como se construye un discurso sobre la memoria, también lo hicimos al hablar de la operación de subversión del modelo de representación tradicional del imaginario criollo en *La rabia* etc.), pero es quizá en *Urgente* donde este carácter performativo del relato -por su condición televisiva, como acabamos de explicar- adquiere una mayor entidad. En *Urgente* se trata de recuperar las marcas enunciativas más clásicas de los modelos de representación audiovisuales -y también teatrales- provocando una lectura activa en el espectador, que se verá obligado a aceptar un relato que muestra absolutamente todo el artificio de los mecanismos de la representación como son, recordemos: la construcción de un espacio escénico con los mínimos elementos, la utilización de un montaje abrupto, la secuencialización del relato a través de capítulos separados, la presencia de carteles explicativos con una clara referencia al teatro dialéctico, o la utilización de técnicas audiovisuales y formatos diversos, dentro de un mismo relato como son las rotoscopias.

Esta función poética -entendiendo poética en su dimensión política/estética- del lenguaje audiovisual utilizado con un fin social, plantea de nuevo la cuestión sobre la manera como se expone una posición política en el cine de Albertina Carri. ¿Supondría *Urgente* un diálogo con los cines militantes de los años 60, basados en un adoctrinamiento de las clases populares? ¿Se podría considerar como una obra instrumental utilizada políticamente? ¿Se trata al mismo tiempo de

una subversión del discurso político, y de una subversión de los modelos de representación estética?

Las respuestas a estas cuestiones planteadas por *Urgente* y, en general, por el cine de Carri, son difíciles de responder de una manera taxativa y suponen, no obstante, una parte esencial de nuestra investigación. Desde nuestro punto de vista, la manera como se articula la dimensión política en el cine de Carri -tenga éste una explícita intención social o no, dependiendo de cada película en particular- debe entenderse desde un punto de vista discursivo. Es decir, que la manera como un relato es capaz de subvertir determinados modelos de representación, instrumentalizados por las instituciones (por las instituciones políticas, académicas, económicas o artísticas), ya debería considerarse como un auténtico, acto político. En otras palabras, tal y como expone, bajo nuestro punto de vista, el cine de Albertina Carri: la revolución será estética o no será.

4.5. *Restos*

Enmarcada también en el programa de celebraciones del bicentenario, surge la iniciativa *25 miradas, 200 minutos*, en la que la secretaría de cultura del gobierno de la nación invitaría a un amplio grupo de cineastas, mayoritariamente formado por los nombres que engrosaron el grupo del NCA, a participar con un cortometraje de 8 minutos con la intención de construir una mirada poliédrica sobre la breve historia del país desde la perspectiva de una cinematografía contemporánea. Este proyecto, puede leerse como un síntoma de que el discurso con que se articulan identidad nacional e historia en un recién comenzado s. XXI, ya no será el mismo que fue durante los últimos 200 años del país. El debate sobre la unidad de un sentimiento nacional y de una historia comunes, estará presente tanto en un contexto artístico como político. Así las cosas, no es extraño que sean los jóvenes cineastas, esos que articulan una mirada crítica hacia los grandes relatos heredados, los invitados de honor a participar en este debate.

La manera como los cineastas argentinos que vivieron este aniversario, reinscriben en su cine el discurso sobre la nación, no será indiferente para las autoridades que, como nosotros, insisten en el impacto social que el cine sigue teniendo en la sociedad. Esta consciencia, la necesidad de festejar estos 200 años de Argentina en todos los ámbitos de la cultura, así como el temor de que la idea de unidad nacional se haya desintegrado, serán las premisas principales sobre las que se formulan estas iniciativas culturales que podríamos resumir en una cuestión ¿se inscribe la idea de la argentinidad en el cine del s. XXI de la misma manera que lo hizo en el pasado siglo?

La propia institución nos dará su versión de esta problemática, en el texto de presentación de *25 miradas, 200 minutos*: “El cine levanta la voz y llama la atención’. El cine, por su lenguaje y masividad, es una de las marcas más intensas de la personalidad de los pueblos. A lo largo de nuestra historia siempre sirvió como recurso para levantar la voz y llamar la atención. “25 Miradas” retoma lo

mejor de esa tradición: la toma de posición sobre nuestro entorno con la más absoluta libertad. Uno de los éxitos del proyecto político iniciado en 2003, tan exitoso en materia económica y social, tiene su correlato en un estado de efervescencia de nuestra cultura.

La producción cinematográfica nacional, continuada y en aumento, que llega a la cifra de entre 50 y 60 películas anuales, es una de las mejores pruebas de un Estado que se hace cargo, y promueve la creatividad de su pueblo. En el marco del Bicentenario, y a la luz de aquella gesta, nuestro deber es seguir abriendo, con las armas del arte, el pensamiento, la deliberación y el intercambio democrático, los caminos de la emancipación identitaria. El desafío mayor consiste en aprovechar la potencialidad de la cultura como contribución a que se profundice la democratización de la sociedad. Y para eso es de vital importancia reflexionar. Pero la reflexión no nace de la nada, se nutre de disparadores, de posicionamientos argumentados, de evidencias que se sostiene sobre un tema. De eso se trata “25 Miradas”⁹⁰. Con este encendido discurso, enunciado desde la secretaría de cultura del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, se insiste de nuevo en el inevitable debate que genera la construcción de un discurso unitario sobre la identidad nacional. Una aproximación realizada en un sentido diametralmente opuesto ,respecto al discurso que emitirían las instituciones en el primer centenario de la revolución en 1910, orientado hacia la homogeneización, el carácter unitario del discurso de nación y el marco de una políticas nacionales inclusivas. La manera como el cine articula este discurso en el bicentenario, también será, como estamos observando, distinta a como lo harían los cines contemporáneos a esos primeros 100 años del país. Sin embargo, los cineastas argentinos del bicentenario, enmarcados en la quiebra ideológica de la posmodernidad, apuestan por la formulación de interrogantes sobre su memoria individual. Comprobaremos así que la mayor parte de las películas que integran esta iniciativa ponen en cuestión

90 Jorge Coscia, secretario de cultura de la nación. Extraído de la página web del Gobierno de la Nación. <http://www.25miradas.gob.ar/blog/?p=253> Consultado por última vez el 05/06/12

la memoria colectiva que el discurso de la historia ha querido transmitir, y esa presunta idea de identidad nacional, que deberían adoptar de manera unitaria. Lejos de eso, el cine argentino del bicentenario conforma una mirada divergente, poliédrica y heterogénea, huyendo de la forma de los grandes relatos.

4.5.1. 25 miradas, 200 minutos, algunas notas sobre el contexto de producción

Muchos de los 25 directores⁹¹ que participaron en esta iniciativa, podrían incluirse en la nómina del NCA, aunque también encontramos nombres de realizadores de más edad como el del mítico Leonardo Flavio, que participó con un significativo corto titulado *Gente querible*, en el que ofrece su particular visión sobre los venerados próceres de la nación. Sin embargo, la consigna desde la que se formula esta iniciativa es la misma para todos: narrar un hecho que hubiera tenido lugar en los 200 años de historia argentina. Una consigna, estarán de acuerdo con nosotros, lo suficientemente amplia como para que el proyecto pudiera ofrecer un panorama de perspectivas diversas sobre lo que supone la historia de la nación para los cineastas argentinos. Sin embargo, sorprenderá comprobar que la mayor parte de los participantes (sobre todo los más jóvenes, esos que aquí hemos definido como la generación de los *hijos* de la dictadura) enuncien la cuestión de la historia nacional, desde una perspectiva de crisis o, cuanto menos, de duda.

Albertina Carri participa con un cortometraje que cuestiona las categorías de identidad y de historias nacionales a través del hecho cinematográfico. El título hace referencia a las películas clandestinas, censuradas o desaparecidas durante el periodo de reorganización nacional, por ser consideradas subversivas. A través de la imagen de un hombre, que se presenta desnudo en medio de un campo y sobre el que no tendremos ningún dato, la voz en *off* de una mujer (que corresponde a la voz de su actriz fetiche, Analía Couceyro, declamando un texto escrito por Marta Dillon) acompañará a las imágenes en una reflexión sobre la historia, sobre las imágenes que se pierden, sobre la función social del cine, y sobre su categoría

91 Los directores que participaron en esta iniciativa son: Leonardo Favio, Daniel Burman, Marcos Carnevale, Albertina Carri, Paula De Luque, Sabrina Farji, Pablo Fendrik, Sandra Gugliotta, Paula Hernández, Juan José Jusid, Víctor Laplace, Alberto Lecchi, Lucrecia Martel, Mausi Martínez, Pablo Traperó, Ricardo Wullicher, Inés de Olivera César, Carlos Sorín, Lucía Puenzo, Juan Bautista Stagnaro, Néstor Moltalbanó, Celina Murga, Gustavo Postiglione, Juan Taratuto y Gustavo Taretto.

como instrumento político.

El único personaje que aparece en el cortometraje (interpretado por Esteban Lamothe (quien también protagonizó una de las películas más destacadas de los últimos tiempos en Argentina, como hemos indicado antes: *El estudiante*) se presenta como una personaje anónimo del que nunca conoceremos su voz ni su nombre. Este personaje podría verse como un trasunto de uno de los cineastas desaparecidos a los que evoca la voz en *off*. El hombre corre desnudo por el campo, se introduce en un almacén de latas de película, toma algunos trozos de celuloide, los observa a contraluz, graba con una cámara...en definitiva: realiza una serie de acciones que lo enmarcan en el oficio del cineasta. ¿Y qué importa si este cineasta no tiene nombre, ni voz, ni lugar? ¿Qué importa si este hombre es UNO de los cineastas desaparecidos cuando la cuestión principal que propone la película es precisamente la de la categoría de la imagen fílmica que ya no está? ¿Cuál es la huella del cine (y del cineasta) que desapareció?

Restos supone, además de un cuestionamiento sobre la ontología de la imagen cinematográfica y sobre la dimensión política del discurso fílmico, la primera película de Albertina Carri en la que se plantea de manera explícita el diálogo con los cines militantes de los años 60. Como hemos podido ver a lo largo de este trabajo, la articulación del discurso cinematográfico en base a una dimensión política, ha sido una de las cuestiones principales en el cine de la realizadora. El hecho de que sus películas -en particular *Los rubios*, por la manera como formula el tema de la historia y de la memoria nacionales- propongan siempre una forma de contestar a los grandes relatos políticos, permite que se pueda plantear la cuestión en estos términos, sin embargo en ninguna de ellas se había interpelado de una manera explícita el trabajo de los cineastas militantes, y la manera como estos utilizaron las películas para llevar a fin un proyecto ideológico.

La propia realizadora explicaría la génesis de este proyecto como una investigación en los archivos perdidos del cine, y como un hallazgo personal de ese cine militante desaparecido.

“La génesis del proyecto empieza en Cuba, cuando fui a presentar *Los Rubios* en el Festival de Cine de La Habana. Ahí me encontré con Fernando [Martín Peña] que estaba yendo al ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) para encontrar una película. Encontramos *Ya es tiempo de violencia* de Enrique Juárez, uno de los directores desaparecidos durante la dictadura. Y nos la mostraron con los actos desordenados, primero el cuatro, después el uno y así. Quedé fascinada y salí de ahí diciendo que había visto la mejor película argentina de mi vida. Es una película de una puesta en escena, de una narración, de un ritmo, de una nueva forma de estar contada que me impactó fuertemente. Y de algún modo descubrí (a pesar de ser hija de desaparecidos y a pesar de tener una relación con las películas desaparecidas en mi historia personal) un cine del que conocía poco y nada. Y a partir de allí empecé a perseguir a Fernando [Martín Peña], periódicamente, y a leer sus investigaciones.” (AÓN y GÓMEZ, 2012). A partir de esta premisa Carri se lanza de nuevo a la investigación de uno de sus temas mayores: la relación de la memoria con los archivos, las imágenes de archivo, la rememoración de las imágenes lacunarias y la construcción de un discurso sobre la historia (tanto nacional como fílmica, no olvidemos que *Restos* se realiza por encargo, dentro del marco de la celebración del 200 aniversario de la revolución nacional).

Restos recupera un pedazo de la historia (cinematográfica) argentina, preguntándose dónde fueron a parar todas aquellas imágenes mutiladas por la censura y por el terrorismo de estado, dónde queda la huella de la imagen que se destruyó en la memoria de un país. Una pregunta formulada sobre el cine, pero que podría trasladarse hacia la memoria política ¿es posible escribir una historia a base de vacíos, de olvidos? ¿Puede sostenerse la historia sobre la base de una memoria lacunaria?

4.5.2. El montaje como medio de articulación discursiva

Una de las características que subraya la película con respecto a los cines militantes, es su carácter dinámico e inconcluso. Muchos de los cineastas militantes de la generación de los sesenta, movidos por una profunda conciencia obrera, utilizarían el cine como arma pedagógica para ilustrar a todos los estratos sociales en temas de interés general, pero también, en un sentido inverso, utilizarían la mirada de estos espectadores para variar su discurso. Esta dinámica invertida del espectador sobre la obra, pone en cuestión de manera directa la noción de autor y del filme como texto cerrado. Este proceso de escritura *Work In Progress* que parece marcar en nuestros días, las dinámicas de un nuevo paradigma en el contexto de internet, ya fue puesto en práctica por estos cineastas militantes, y es recogido por Carri en este trabajo, como un valor del oficio cinematográfico para revisar.

A este comentario, deberíamos añadir un elemento que la realizadora no había tratado de manera explícita en sus películas anteriores: la cuestión sobre los límites de autoría en el cine. Así, el carácter colectivo de este cine militante y el borrado de la firma, será enunciado explícitamente en el filme ocupando un lugar esencial. Tras explicar que algunas de estas películas se salvaron de la censura o de la desaparición, a veces porque fueron escondidas en latas de películas bajo títulos inocentes, a veces recuperadas de una manera misteriosa, la voz en *off* denuncia que ahora pertenecen a particulares y que no son exhibidas en público, otorgándoles así, un aura de autoría y de exclusividad que nunca tuvieron.

“Curiosamente, las películas que sobrevivieron ahora tienen dueños particulares. Raramente se exhibieron, recuperaron la firma de autor, aunque así no fueron pensadas”. De esta manera Carri propone el que sea, quizá, uno de los debates más interesantes respecto al diálogo que los cineastas de la generación de los 90 establecen con esos cineastas de la generación de los 60, y que va más allá de la manera como se concibe el acto cinematográfico-militante; el debate sobre la

cuestión del autor. Como ya lo expusimos en el capítulo dedicado a estos cines, el carácter colectivo con que dotaron el trabajo cinematográfico los cineastas de los 60, nada tiene que ver con esa “suma de individualidades” con que se puede definir a la generación de cineastas de los 90. “lo primero que se perdía era el nombre, detrás de un bautismo guerrero o centrado en el grupo se ganaba otro. Anónimo. Una identidad colectiva para empuñar la cámara” apostilla la misma voz en off de *Restos* sobre esta cuestión, insistiendo en la importancia que tenía el grupo en este contexto. No se trataba de construir un movimiento con aspiraciones de promocionarse a sí mismo, sino como una auténtica postura ante la vida y ante el cine, sobre una dinámica en pos de anular al individuo en una conciencia social.

4.5.3. El concepto de cine como instrumento político

Como venimos de explicar, la cuestión del cine como instrumento político, será una cuestión que planea de manera constante sobre el cine de Carri. Sin embargo, será en este cortometraje, donde la realizadora enuncia de una manera explícita la relación que tienen sus películas -o las películas de toda su generación, si entendemos esa voz en *off* que articula todo el metraje como una posible voz generacional- con las películas de los cines militantes de los años sesenta, con esos cines que citábamos en la introducción de nuestro trabajo, y que marcan, de una manera muy precisa, su función principal es la concienciación política de la sociedad. La cuestión planteada en *Restos* sobre el diálogo entre el cine y el discurso político, sobre la generación de los 60 y la generación de los 90, adjunta también otras cuestiones importantes para el desarrollo de nuestra investigación, y que la propia voz en *off* pronuncia en su discurso: la relación que estas películas tienen con la memoria colectiva y con el discurso de la historia del cine, pero también de la historia de la Argentina.

“Clandestinidad, censura y represión” con estas palabras describe Albertina Carri el cine militante de los años 60 en Argentina, encarnado en esas cintas de celuloide quemadas, *desaparecidas* (asumiéndolo, subrayemos este detalle ahora, todas las connotaciones que tiene este término en Argentina tras la dictadura). Una vez se ha puesto sobre la mesa el diálogo, que la generación de los 60 establecería con los cineastas contemporáneos, sobre el uso del cine como instrumento político, podríamos preguntarnos, de qué manera responderán a esta cuestión los jóvenes cineastas. Como no podía ser de otro modo, la respuesta en el cortometraje de Carri, es devuelta bajo la forma de una nueva pregunta, enunciada por la voz en *off* de Couceyro: ¿Acumular imágenes es resistir? De lo cual, sólo podemos deducir que la hipótesis con la que partimos para emprender este trabajo de investigación, no estaba tan desacertada. En efecto, tal y como hemos expuesto, si hay una certeza en la respuesta política que los nuevos cineastas argentinos dan

ante la cuestión de la historia y de la identidad nacionales, es que no hay respuestas. Es por eso, que las películas de la generación de los *hijos* están llenas de dudas, y será quizá también por eso, por lo que muchos críticos militantes de la generación anterior, los han acusado de estar poco comprometidos con “la causa”, los han acusado de ser banales. Podríamos decir así, que el NCA dialoga con los cines militantes sin reproducir su mismo modelo, que abogan por una manera otra de inscribir su postura política en el contexto que les ha tocado vivir. Éste es, la caída del proyecto neoliberalista y la transición a un mundo globalizado. Un panorama eminentemente lábil, además de muy poco esperanzador y en el que, las grandes respuestas, como los grandes relatos, ya no tendrán cabida ante sus ojos.

4.5.4. El carácter performativo del discurso cinematográfico en *Restos*

La voz en *off* que escuchamos en la película cuenta, como en las décadas de los 60 y los 70, el cine era considerado como un instrumento político. “No buscaba espectadores, buscaba militantes” dirá la voz en *off* que apostilla: “el mero espectador es un cobarde o un traidor.” Comprobamos así que el film subraya la función social y pedagógica del cine, pero también una conciencia del cineasta, de que el discurso fílmico había de tener un carácter performativo. Esto es -como hemos explicado en varias ocasiones- había de provocar una reacción en el espectador. “el mero espectador es un cobarde o un traidor”, estas palabras nos dan una idea muy precisa de hasta qué punto el cine, dentro de ese contexto, se enunciaría en términos ideológicos absolutos.

La película cumple también con el papel de cronista histórico, al relatar como los cineastas, iban de pueblo en pueblo, a las provincias más alejadas de la capital, a los barrios, a las fábricas etc. mostrando las películas y provocando un debate; montando y remontando a la luz de las respuestas que iban recibiendo de todo tipo de público. Una práctica que muy poco tiene que ver con la noción del cine de autor, y también con los modos industriales donde la película se presenta como una obra finita, acabada, conclusa y sin posibilidad de ser rescrita, una vez ha entrado en el circuito público de exhibición.

4.5.5. ¿Acumular imágenes es resistir? El problema del archivo

En *Restos* se plantea la cuestión de la resistencia cinematográfica, como una auténtica premisa de trabajo “Pensar 200 años de historia en 8 minutos es al menos un gran desafío, por no decir que es un imposible absoluto, y como todo imposible, un disparador de recovecos. En esa búsqueda de rincones poco transitados me encontré pensando en la materialidad de la historia, en los restos materiales como biografía de una época y en la memoria material que significa una película. La historia está escrita, basada, memorizada y relatada a partir de restos materiales; los documentos en que se inspira la épica del relato histórico”. (CARRI: 2010). Con estas palabras, la realizadora enuncia una de las problemáticas principales que se desprenden de articulación del discurso histórico con la del discurso del cine documental. Si nos posicionamos en una perspectiva positivista de la historia, debemos aceptar entonces que sólo aquel relato basado en documentos testimoniales -legitimados como tales, es decir, como pruebas fehacientes de los hechos acaecidos- será considerado como un relato científico. Lo mismo sucederá con el cine definido como documental, que pretenda tratar un tema histórico. ¿Cómo realizar entonces películas sobre un hecho sin testigos, sobre una historia sin imágenes? Estas interrogantes que ya formulábamos en la primera parte de nuestra investigación frente a la representación de una memoria sobre la dictadura, pueden plantearse, de la misma manera, sobre una memoria del cine desaparecido.

Como es comprensible, la primera consecuencia que podemos extraer de este planteamiento, y que *Restos* expone abiertamente, será la cuestión del archivo fílmico. ¿Deja el cine tras de sí alguna huella, una vez ha desaparecido el soporte fílmico que lo sostenía? ¿Se puede escribir una historia del cine cuando, también en ella, encontramos esa memoria lacunaria de la que hablaba Didier-Huberman (2003)? Y, con más precisión aún, se pregunta la película de Carri, acudiendo directamente a la cuestión de los cines militantes ¿utilizar esas imágenes, es una

manera de militancia política? Como dice la voz en *off* ¿Acumular imágenes es resistir? Tras esta interrogante un tanto sibilina, podríamos en efecto preguntarnos, si las imágenes de las que habla, son las imágenes de esas películas perdidas, o son las imágenes de esa memoria de la dictadura que nunca existieron porque nunca fueron filmadas.

Esta memoria lacunaria del cine se pone, además, en escena de manera explícita en la película, en una de las primeras secuencias en las que vemos unos rollos de celuloide ardiendo, materializando así un vacío fílmico, pero también un vacío mnémico. Como ya hemos visto en otros trabajos de Carri, como *Los rubios*, la gran duda que se cierne sobre la posibilidad de realizar un documental sobre una historia, que no ha dejado ninguna prueba testimonial, ningún documento, como es la de los desaparecidos de la dictadura, se resuelve utilizando el vacío como falla imprescindible del discurso histórico. Una respuesta, que atañe a la historia en su categoría de discurso científico, pero también sobre el cine de género documental en su categoría de verdad absoluta.

“Yo insisto mucho en que *Restos* es un documental. Detrás de *Restos* hay una gran investigación, que no la realicé yo, claramente, sino Fernando [Martín Peña] en sus años de conservación y preservación de material. *Restos* es un documental porque la voz en *off*, si bien tiene un texto poético, está todo el tiempo narrando esta investigación previa hecha por Fernando. También la puesta en escena del corto apostaba a recordar ciertas formas de hacer cine. Todos los efectos que tiene la película son analógicos, no digitales. Me parecía interesante hablar del Bicentenario hablando de los restos . Y la idea del título me interesaba porque está directamente relacionado con ese período: con la falta de cuerpos. Que con los años, con tanta información, y de tanto hablar de los desaparecidos, se pierde esta cuestión de la falta física de los restos. El cine es, explícitamente, también físico.” (AÓN y GÓMEZ, 2012). Efectivamente, con *Restos*, Carri decide de nuevo dar una respuestas a esta categoría fantasmagórica de la memoria, a esta vacuidad del imaginario fílmico a través de la estrategia de la reproducción. Tal y como lo haría

en *Los rubios* con la reproducción del secuestro y desaparición de sus padres, a través de la reproducción de la escena encarnada por playmobiles, en *Restos*, pone en escena a un actor, Esteban Lamothe como un cuerpo que encarna a esos cineastas desaparecidos, junto a sus películas. Este cuerpo que, como explica la realizadora, tiene una presencia física en la película, también tendrá una clara presencia metafórica. La metáfora alcanzará su momento catártico en ese plano en el que vemos los ojos del actor tachados en el celuloide, acuciando una mutilación que la censura ejerció tanto sobre el físico de las películas como sobre el físico de los cineastas. “Me interesa esto del metraje encontrado que tiene que ver un poco con *Restos* ya que si bien en el corto no se ve ni una sola imagen de esas películas, genera la intriga de ir a verlas. La forma en que estoy utilizando esta idea de metraje encontrado es la de pensarnos también en ese pasado”. (AÓN y GÓMEZ, 2012)

Restos no sólo sirve como denuncia de una escandalosa laguna de la memoria cinematográfica argentina (en la que se habrían perdido todas esas películas militantes, cuyo principal objetivo era hacer que un pueblo reflexionara sobre su historia y sobre su propia condición de pueblo), sino que una vez más, la película tensa al límite las fronteras que separan el relato de la ficción, del denominado relato documental. Este filme, podría leerse en clave de documental histórico sobre la pérdida de archivos fílmicos, pero el texto que vertebra las imágenes, hace que su lectura vaya más lejos. El límite entre un documental sobre las imágenes perdidas del cine militante de los años 60, y un ensayo sobre las consecuencias de un cine sin memoria, se difuminan conforme avanza la película. Una vez más, la estrategia retórica que establecerían el filme y el espectador, se revela sibilina, complicada y resbaladiza. Lo que podría ser un simple ejercicio de recuperación de archivos fílmicos, se convierte en un interrogante sobre la que, a nuestros ojos, sería la cuestión primordial del cine de Carri, y que constituye nuestra principal hipótesis: la cuestión sobre la identidad nacional. ¿Cómo se construye una joven nación? Repite la voz en *off* de la película ¿Sobre qué

imágenes, sobre qué palabras, sobre qué historia? Nos preguntamos nosotros como espectadores, pronunciando una suerte de prolongación de esa perturbadora voz en *off*.

4.5.6. La cuestión de la identidad: ¿Cómo se define una joven nación?

En un artículo, publicado con motivo de la salida del film y dentro del marco conmemorativo de los 200 años de la nación argentina, la realizadora escribe: Y si bien de ese conjunto de “algunas” se pueden delinear los supuestos de lo que fue el cine de la resistencia/clandestino/contrainformante/político/militante, el agujero material y de sentido que dejaron las películas desaparecidas es también parte de nuestra identidad como joven nación”.

En efecto, en esta película Albertina Carri vuelve plantea la cuestión de la identidad – como hemos visto a lo largo de todo nuestro trabajo, una auténtica constante en su cine- desde distintas perspectivas. Así encontramos, en una primera lectura, expuesta la cuestión de la identidad nacional, a través de un llamativo interrogante sobre el concepto de nación. ¿Qué es una joven nación? Una pregunta que muy bien podría entenderse, si tenemos en cuenta la hipótesis de que el concepto de nación argentina ha cambiado desde la fractura producida por la dictadura.

En una lectura más atenta, encontraremos que la cuestión sobre la identidad también se plantea desde un punto de vista cinematográfico ¿Cómo se define la identidad fílmica? ¿Existe una especificidad? Además de estas interrogantes, recordemos que la película se interroga sobre la categoría de la memoria cinematográfica, sobre el trabajo de foundfootage, sobre la memoria de las películas que no existen, que desaparecieron ¿a dónde fueron todas esas películas? ¿Qué discursos potenciales podríamos escribir con ellas?

Éste será el caso de las películas que constituyen el argumento principal de *Restos*, películas militantes, clandestinas, que no sólo no pudieron ser vistas en un circuito industrial y abierto de exhibición, sino que además, sus negativos se perdieron, provocando así un vacío en la historia del cine, de la misma manera que los desaparecidos provocaron un vacío en la historia de la nación argentina.

La voz en *off* que vehicula la película, también hará una clara referencia al

terrorismo de estado en su vertiente intelectual, y no sólo imaginaria. Al preguntarse sobre esas películas militantes clandestinas, censuradas, desaparecidas, se pregunta la voz en *off*, si los represores guardarían alguno de estos archivos, señalando el terrorismo también, como un acto contra el imaginario colectivo de la nación “trofeos de una guerra que también se jugó en el imaginario”, con estas palabras se describe la suerte de esas *películas desaparecidas*. De esta manera, vemos que el filme articula de muy precisamente, la conciencia de nación, la represión ejercida por la dictadura y la importancia que ocupó, en este contexto, el cine como discurso que articulara ambas dimensiones.

“Acumular imágenes ¿es resistir? ¿Es posible devolverles ahora el gesto desafiante?”. Con estas palabras pronunciadas por la voz en *off*, de nuevo se vuelve a plantear un trabajo de análisis sobre la memoria fílmica y, lo que es más importante, en relación con el diálogo establecido con el cine militante de los años 60, ¿Cómo podemos reinscribir los discursos heredados de las generaciones precedentes y hacerlos nuestros?

Esta pregunta, recordemos, no es nueva en el cine de Carri, y tampoco será nueva en el contexto de la generación de nuevos cineastas argentinos que, según nuestra tesis, estarían realizando una operación de subversión de los discursos institucionales, pero también, de manera más amplia, sobre la manera como se entiende la formulación de un discurso político en el cine hoy. En efecto, la forma de militar en los años 60 no puede ser la misma que la que se vive hoy. *Restos*, desde nuestro punto de vista, marca ese diálogo necesario con la militancia cinematográfica de la generación contemporánea con una generación anterior, que marcó la historia de Argentina, aunque no asume sus preceptos de manera dogmática y no se relega, tampoco, a la postura nihilista de la falta de interés político, con la que a menudo se les suele identificar. No, *Restos* marca un punto de inflexión importante en la manera como se articula el cine con el discurso político, pero trazando una senda que transitar, y no un inmovilista punto nostálgico. Al igual que los protagonistas de *Los rubios* emprendían un camino

campo a través para seguir avanzando, la voz en *off* de *Restos* fabrica una suerte de conclusión a modo de arenga para los tiempos a venir: “Acumular imágenes es una forma de la memoria. Volverlas disponibles, es necesario para desbrozar la huella sobre la que seguir andando”.

TERCERA PARTE:

Conclusiones

1. Memoria, relato, identidad nacional y cine. Una posible articulación a modo de conclusión

Una vez hemos terminado el análisis de la filmografía de Albertina Carri, como ejemplo sintomático de la manera en que el cine contemporáneo argentino cuestiona el concepto de identidad nacional, podemos permitirnos esbozar una articulación de los elementos comentados a modo de conclusión. No obstante, debemos advertir primero, que los apuntes que elaboraremos a lo largo de los próximos párrafos, y que servirán como cierre para nuestra propuesta de investigación, habrán de considerarse como notas para una discusión aún en desarrollo, en vista de que nuestro objeto de estudio, se presenta como un objeto aún sin clausurar. Susceptible, por tanto, de cambios y abierto a nuevas perspectivas de discusión.

Nuestra conclusión corresponde pues, al trazado de un posible itinerario de aproximación a una problemática que no se reduce a la Argentina, y tampoco a Albertina Carri. El sentimiento de una identidad nacional, la transmisión de un discurso histórico, la construcción de una memoria colectiva, y la reinscripción de una memoria individual en el entramado social comunitario, son problemas que afectan a todas las personas y en todas las latitudes. Lo que lo convierte, a nuestro entender, en una cuestión interesante, más allá de los límites que definen el trabajo académico. Es por esto, por lo que creemos que las preguntas que nos hemos planteado, a lo largo de estas páginas sobre el caso concreto del cine argentino contemporáneo, podrían ser formuladas en otros contextos, y resultar útiles para otras personas. Al menos, ésta ha sido nuestra intención, la de partir de un objeto concreto, para llegar a formular una problemática que fuera útil más allá de las páginas de esta tesis.

Para realizar nuestra investigación, partimos de la firme idea de que la idea de nación está sujeta a las distintas contingencias históricas, tal como vimos con teóricos como Gellner, Anderson o Nora. La identidad nacional no será, pues, más

que una construcción retórica. Pura entelequia. Una vez hemos llegado a estas conclusiones sobre el concepto de nación, y sobre el uso que de él hacen las instituciones, podemos decir que este proceso de construcción discursiva sobre la identidad, y sobre la historia de las naciones, no se ha producido de la misma manera en todos los países. Tal y como explica JAMESON (1986), el concepto de nación sería reivindicado en los países del tercer mundo principalmente bajo la forma de una lucha antiimperialista -entendiendo tercer mundo, tal y como él mismo lo expone, como una condición de subalternidad relativa, respecto a determinados parámetros de desarrollo económico, y no como un concepto absoluto, universal e invariable. Nos encontraríamos así, ante una manera de plantear la cuestión, muy distinta a como se haría en los países del primer mundo, demostrando una vez más, que las contingencias históricas y geopolíticas, condicionarán absolutamente la manera como se construyen, se distribuyen y se reciben los discursos sobre la nación.

Tomaremos un ejemplo cercano para ilustrar esta diferencia. Lo que en el contexto de un país europeo, pongamos por caso, España, podría considerarse una reivindicación nacionalista de corte fascista (por las connotaciones que una reivindicación de la nacionalidad española tiene hoy, respecto de la dictadura franquista), no tiene las mismas implicaciones en un país considerado tercermundista, donde la reivindicación del nacionalismo, se asocia a una lucha antiimperialista en contra de las fuerzas colonizadoras. Así las cosas, hemos visto como en el caso de Argentina, la reivindicación de una especificidad nacional ha atravesado los 200 años de su independencia, hasta que se ha llegado a la quiebra absoluta del gran relato de la patria, generado en los albores del s.XXI. Tal y como hemos podido ver, a través de nuestra perspectiva sobre los distintos momentos de la historia del cine nacional, que demuestra como en cada uno de ellos, las películas respondían a intereses y a coyunturas diferentes.

Así las cosas, podremos entender por qué articulábamos la construcción de un discurso nacional sobre dominios como la historia, el paisaje o el imaginario

mitológico cuando, precisamente, la historia, el paisaje y el imaginario mitológico se presentan como relatos. Es decir, cuando sucumben a la estructura de un modelo de representación particular. Asumiendo el objeto de estudio, desde un análisis discursivo, hemos intentado demostrar, que el concepto de nación no es, en ningún caso, un concepto que exista de manera natural y anterior a la división territorial de los estados. Desde este punto de vista, la identidad nacional no puede entenderse, a nuestros ojos, separada de la memoria, ni de un imaginario geográfico y cultural. La identidad nacional no puede entenderse, dicho de otro modo, separada de su mito.

1.1. La dictadura como fractura del concepto de identidad nacional

Si como hemos explicado, la nación es un discurso sujeto a las contingencias de la historia, podemos entender también, que la fractura social provocada por graves acontecimientos políticos, como será el caso de la dictadura militar instalada en Argentina entre 1976 y 1983, suponga una crisis profunda de los conceptos de memoria y de identidad nacionales. Una crisis que no tendrá trazas de mirada nostálgica, sino que funcionará como un auténtico ajuste de cuentas con la Historia. Sobre todo si tenemos en cuenta, como vimos, que este ajuste de cuentas ha pasado por diversas etapas, desde el fin del denominado proceso de Reorganización nacional.

Teniendo en cuenta el impacto social que estos acontecimientos tuvieron en la sociedad argentina, podemos entender pues, que el cine haya sido uno de los principales espacios en los que se haya formulado dudas que marcaron a todo un país. Un espacio que se revelaría como óptimo para realizar este ajuste de cuentas con la historia, habida cuenta de su alcance social durante una buena parte del s. XX. Sin embargo, la manera como el cine -paralelamente a la sociedad- formulara estas preguntas, no sería la misma en los años posteriores a la dictadura, que en los años que asistieron al cambio del siglo.

2. El cine en la construcción de un discurso sobre la identidad nacional

Precisamente debido a que el cine no puede considerarse como un objeto aislado, sino como el nudo dialógico dentro de una red de condicionantes políticos, sociales, económicos y artísticos, es por lo que, el denominado NCA, supone un óptimo caso de estudio, a nuestros ojos, para entender por qué la deconstrucción del discurso sobre la identidad nacional, indica un cambio irreversible en los modelos de representación audiovisuales. Por eso, a lo largo de nuestro análisis hemos elaborado un breve repaso sobre la manera como el cine argentino -en su vertiente institucionalizada- había representado un imaginario nacional que pretendía ser específico, natural y distintivo de los otros. Así, hicimos un repaso a través de algunos de los ejemplos más significativos de los géneros populares del drama rural, que reforzaron el calado popular de un imaginario de inspiración criolla, que apelaría a una historia común, a una concepción de raza y a una tierra en legítima conquista del pueblo argentino. Un imaginario, forjado al calor de esa concepción telúrica de la tierra, que expusieran grandes prohombres de la nación como Rojas. Imaginario que ha sido utilizado por los discursos institucionales del país para la formación de esos sujetos obedientes de la historia, tal y como los definió Hayden White. O lo que es lo mismo, para crear generaciones y generaciones de *argentinos verdaderos*.

Asistimos así, en nuestro breve repaso por el género del cinematográfico del drama rural folclórico argentino, a la configuración de una figura heroica como la del gaucho, de un espacio mítico como La pampa, y de un sobre culto al coraje nacional. Elementos indispensables para devenir un buen y verdadero argentino. Una estrategia nada alejada a la de los cines populares de otros países, que existen al servicio de una ideología nacionalista y legitimadora de la ocupación, ante los que el western se revelará como el ejemplo paradigmático.

La articulación del discurso político a través del cine -o la articulación de una historia cinematográfica a través de las corrientes políticas institucionales, según

se mire- ha constituido pues, el motor principal de nuestra investigación, siguiendo un empeño por intentar huir de una perspectiva académica del discurso histórico.

Desde esta perspectiva pues, hicimos también un merecido alto en los cines militantes de la generación de los 60. En este contexto, el imaginario de la argentinidad, escenificado en una Pampa idealizada por la lucha obrera y en un campesino, representado siempre bajo la figura del subalterno, ocuparían también un lugar privilegiado. La interpelación al discurso de la Historia, se enunciaría desde allí, como una arenga política, como un grito militante que pretendía agitar las conciencias del pueblo. Lamentablemente, el estallido de la dictadura, arrasó cualquier esperanza en este sentido y, posteriormente, el cambio epistemológico que se produciría a finales del s. XX con la crisis de los grandes relatos, tampoco supondría una reinstauración de esta vía política. No obstante, los cines militantes de los años sesenta en Argentina, producirían un diálogo con el cine contemporáneo inimaginable en aquel estado precario en el que concibieron sus películas, durante los años previos a la dictadura militar.

3. La mirada subversiva de los *hijos* frente a los discursos oficiales de la historia

Con estas premisas, marcadas a fuego en la historia del cine y en la historia de los acontecimientos políticos de la Argentina, el movimiento cinematográfico al que asistirá el país a finales del s. XX, con el estallido de la crisis de 2001, no podría ser más, que un movimiento subversivo. Entendiendo en este contexto la *subversión*, no ya como el signo de una oposición clandestina -no olvidemos que en el contexto argentino, el término subversivo adquirirá unas connotaciones de las que ya será muy difícil desprenderse tras el paso de la dictadura- sino como un movimiento de desconstrucción de los discursos institucionalizados. En este movimiento, que protagonizaría una generación de jóvenes que nacieron en los últimos años de la dictadura (o incluso después) y que, por ende, fueron educados en la democracia, la principal operación discursiva, consistirá en desmontar los discursos oficiales de la historia, de la nación y de la práctica política.

En efecto, esta generación de *hijos* no se contentará con enunciar una escandalosa arenga política. Su movimiento es mucho más sutil, más sibilino, más hiriente. Esta generación de *hijos* (al menos los miembros de esta generación que llamaron nuestra atención y a los que están dedicadas estas páginas), interpelan la historia aprendida utilizando su propio lenguaje. Tomando los mismos referentes - como el espacio mítico de La pampa, los acontecimientos de la dictadura o la figura heroica del gaucho- pero desmontándolos. Preguntándose por qué las cosas debían mostrarse en ese orden, bajo ese aspecto, y por qué no podían desarmar la estructura formal que habían aprendido. ¿Sería posible reconstruir una joven nación después de lo ocurrido durante la dictadura? ¿Supondría esa nueva forma de hablar un lenguaje cinematográfico un giro irreversible? ¿Existe una memoria después de la historia aprendida? ¿Sería posible la poesía después de la ESMA?

Como hemos evocado a lo largo de nuestro trabajo, y como han tratado ya numerosos autores, la cuestión de la memoria individual, y su relación con el

discurso de la historia oficial, será una de las cuestiones principales que marquen el curso intelectual de Argentina, desde que se volviera al régimen democrático en 1983 y se iniciaran todo tipo de políticas reconciliadoras. Sin obviar esta reflexión, a la que hemos dedicado una parte importante de nuestra investigación - desde un punto de vista puramente teórico, y atendiendo también a sus consecuencias cinematográficas- creemos que la problemática que revela esta preocupación generacional por la recuperación de la memoria, es mucho más compleja. Esto que se ha llamado “el boom de la memoria” -cuya eclosión se ha datado en Argentina en torno a 1994 con la creación de la asociación H.I.J.O.S.- no se ha producido de una manera homogénea, y no indica siempre las mismas preocupaciones, aunque sí estamos de acuerdo en que hay un marco generacional determinante. La generación de los *hijos* se interroga sobre la memoria de la dictadura, sí. Se interroga sobre la historia oficial, también. Pero, a nuestro entender, la cuestión profunda que formulan los miembros de esta generación frente a la precedente, y lo que convierte su discurso en subversivo, es que se interrogan sobre un modo de representar su identidad política en el mundo que les ha tocado vivir. Aquí y ahora, con todas las implicaciones que ello conlleva. Huyendo de la nostalgia, huyendo de las imposiciones, y asumiendo la responsabilidad que el presente impone.

4. La cuestión del documental en la generación de *los hijos*

Así las cosas, dentro del grupo de cineastas que encarnarían algunas de estas preocupaciones generacionales (dentro del que enmarcamos a Albertina Carri), uno de los rasgos que hemos estudiado, será el del borrado de las taxonomías clásicas del cine, que marcan un límite entre las películas de ficción y los documentales, por las importantes consecuencias políticas que este desbordamiento, tendrá en el contexto del NCA. Este cuestionamiento, revelará las tensiones que se establecen entre, un relato cuya estrategia discursiva es la realidad, y otro, cuya estrategia discursiva es la ficción. Lo cual, no encerrará en su interior más que un antiguo interés: el de hacer que el espectador crea, que aquello que se cuenta es objetivamente verdad o no. Pretendiendo entonces, que una verdad objetiva existiera como categoría exterior al propio discurso.

Nuestra intención a lo largo de estas páginas, ha sido demostrar que la diferencia entre una película que establece un pacto de verdad con el espectador (lo que popularmente se conoce como documental), y una película que establece un pacto de no verdad con el espectador (lo que popularmente se conoce como ficción) estriba en un interés político. Una diferencia que el cine contemporáneo, al menos ese cine que intenta rebelarse contra las estructuras establecidas, explota hasta el paroxismo, con la intención de demostrar que la verdad no existe. Que la historia, como la memoria, como la objetividad o como la nación, son puras construcciones sujetas a los intereses ideológicos de turno.

5. Albertina Carri como ejemplo paradigmático

Desde esta perspectiva, hemos intentado analizar el cine de Albertina Carri como un ejemplo paradigmático de la operación discursiva que desmontaría los modelos de representación, que el cine argentino se habría encargado de institucionalizar, a la hora de construir un discurso sobre la memoria y sobre la historia de la nación. Tanto el cine más popular, y cercano a una ideología nacionalista y conservadora, como aquel cine que respondería a una ideología de izquierdas.

En el caso de Carri, esta posición no propondrá, sin embargo, una banal lucha de contrarios, sino la reutilización de determinados elementos que funcionaron bajo un modelo, y que la cineasta reinscribe en sus películas, para demostrar que ningún referente existe de manera independiente. En definitiva: que todo lo que vemos y todo lo que pensamos, es fruto de una construcción.

Desde esta óptica, hemos analizado la que seguirá siendo su película más polémica respecto a la cuestión de la memoria de la dictadura, *Los rubios*, en donde expone las tensiones producidas por el enfrentamiento del discurso de lo real contra el discurso de lo ficticio, del género cinematográfico documental contra cualquier tipo de taxonomía. También lo hicimos con las películas que exponen la artificiosidad del modelo de representar el espacio rural argentino, como si de un relato mítico se tratara; con su héroe, con sus villanos, con su desierto y con su propia escala de valores. Tanto en *La rabia* como en *Urgente*, asistimos a la deconstrucción de los símbolos del imaginario criollo, y también del cine militante ruralista ante la puesta en escena de gauchos que poco tenían que ver con la figura de un héroe, y ante una naturaleza hostil y violenta que emborronaría cualquier tipo de estampa bucólica, con la que el espectador intentara nublar la vista. Hasta que llegamos a nuestro último objeto de análisis: el cortometraje, *Restos*, realizado en 2010, en el marco de una iniciativa institucional, que expone explícitamente la problemática de la identidad nacional a

través del cine. Hemos intentado así, subrayar a lo largo de nuestro análisis, que la manera como se subvierte un discurso artístico -como es el caso del cine en nuestra propuesta- no deja de suponer una clara subversión política.

Podemos concluir así, que nuestra propuesta de investigación se basa en la idea de que poner en evidencia el rigor de un modelo de representación institucionalizado, como será aquí el modo de representar el imaginario criollo, o la memoria de los desaparecidos de la dictadura, es también, una manera de poner en evidencia el concepto mismo de identidad nacional.

ANEXO 1

Conversaciones con Albertina Carri

Conversaciones con Albertina Carri

Muchos son los autores que cuestionan la existencia de un cine latinoamericano y que opinan que a menudo éste responde a las expectativas que, desde el exterior, se crean sobre él ¿Piensa que se esperan determinadas cosas de una cineasta (mujer) y argentina?

Se esperó, yo hablaría en pasado. Creo que hubo un cine latinoamericano, podríamos decir el cine que se hacía en los sesenta y en los setenta. Un cine claramente político que deja una huella marcada a fuego para las generaciones venideras. Luego vinieron los dictaduras en Latinoamérica que arrasaron con todo, quiero decir que estas dictaduras fueron, además de un exterminio a nivel humano, también un exterminio económico y cultural. Por eso durante los ochenta hay en Latinoamérica, especialmente en Argentina, un cine que es como un híbrido, que no se lo puede definir ni como comercial ni como de autor. Sin embargo creo que esa falta de definición de aquel cine es la que de algún modo sienta las bases para dar paso a este fenómeno que el mundo llamó Nuevo Cine Argentino y que generó una gran controversia.

Y si este nuevo modo de narrar generó cierta controversia, creo que fue porque era un cine latinoamericano pero se parecía más al cine europeo que a lo que se esperaba de un cine que venía de este lado del mundo. Y me parece que con el tiempo se ha ido desdibujando lo que se esperaba del cine latinoamericano, en gran medida porque el mundo entendió que Latinoamérica ahora es otra cosa bien distinta a aquella de los años sesenta. La penetración cultural, las nuevas tecnologías... En definitiva, el mundo globalizado ha desdibujado las marcas de identidad.

Lo de mujer es otro tema. En mi caso, por ejemplo, con mi primera película [No quiero volver a casa] se me juzgó mucho porque decían que el cine tiene que conmover. Estoy segura que esto a un hombre no se lo pedirían nunca. Además que esto de conmover es un gran equívoco porque hay muchas formas de

conmover al espectador. Ese juicio estaba directamente dirigido a mi condición de mujer y a mi "deber" como tal de apelar a una emoción relacionada con la fragilidad o a la vulnerabilidad.

Y también hay otra cuestión con respecto al Nuevo Cine Argentino, es que ya no somos nuevos, ya estamos grandes estos cineastas que nos llamaron Nuevo Cine Argentino. Ya tenemos 3 o 4 películas, es decir que ya tenemos un cuerpo de obra del que se puede tomar distancia crítica, por lo tanto ya no somos tan nuevos. Otra cosa que ha pasado es que la conexión en Latinoamérica es complicada. A veces es más fácil ver cine latinoamericano en Suecia que entre los propios países latinoamericanos. Mis películas se han estrenado en lugares inhóspitos, exóticos para la Argentina como la India (La rabia, por ejemplo) y no se han estrenado en Chile o en Brasil que son países a los que nos acercamos más culturalmente. En este sentido es una batalla cultural perdida esto de "Latinoamérica". Nos ha ganado el imperio.

¿Qué imperio?

El que ha dictaminado que el cine es sólo entretenimiento y ha hecho un trabajo tan profundo en nuestras sociedades que cualquier otro tipo de manifestación cinematográfica, igual, se juzga bajo sus cánones.

¿Por qué piensa que siempre que se habla de una mujer cineasta, se insiste en el tema de la mirada femenina o en el discurso de género?

Siempre me han preguntado esto de diversas formas. Y es un poco medieval esta división de lo femenino y de lo masculino, lo que pertenece al hombre o a la mujer. Lo femenino no es, necesariamente, patrimonio de la mujer y lo masculino no es, necesariamente, patrimonio del hombre. La gente se hace una gran ensalada con esto.

A propósito de esto, me sucedió una anécdota en el rodaje de mi primer película...Era el primer día de rodaje y había un montón de extras porque

rodábamos en una discoteca. Yo estaba sentada y se acercó una chica con un sobre preguntándome si sabía quien era “el director” (Risas). Le contesté que no, que no tenía idea. Y bueno, más allá de la anécdota, lo de ser mujer directora en la Argentina fue un camino de ruptura. Cuando yo empecé en el cine argentino sólo había una mujer de referencia María Luisa Bemberg. Fue curioso porque, en cierta medida, fue un camino de ruptura inconsciente, creo que si te propones algo así no te sale. Por suerte ahora hay muchas mujeres dirigiendo.

En su cine hay una gran diversidad formal: animación, cine (35mm, 16mm, superocho), vídeo... ¿Qué encuentra de fascinante en la utilización de tantas herramientas?

Una de las cosas que más me divierte de hacer cine son las herramientas y las posibilidades que el medio ofrece. Con las nuevas tecnologías hay una discusión sobre lo casero, como si a partir de esta democratización que generan las nuevas tecnologías todo el cine se pudiese convertir en videos familiares. Evidentemente, estas herramientas son peligrosas si se mal utilizan, sin embargo si se las piensa como lo que son: una herramienta más a la hora de narrar, son realmente útiles e importantes. El problema es pensarlas como un oráculo, como si cada cosa nueva que aparece fuera algo a seguir sin cuestionar.

Por ejemplo en la Universidad nos decían “no se puede usar el *zoom*”, había toda una discusión en torno al tema del *zoom* y del *travelling*. Por supuesto que es mejor usar un *travelling* pero el uso del *zoom* que hicieron los cineastas norteamericanos independientes en los setenta, como Peckinpah, demuestra que no se puede descartar nada, sólo hay que saber usarlo en el momento que la narración lo pida. Eso es una de las cosas que más me gusta del cine, hasta he utilizado Doble 8 mm que salió al mercado en los años treinta y al muy poco tiempo ya era una herramienta obsoleta debido a la aparición del Super 8 mm. Cada película tiene un desafío en su forma y hay que tener en cuenta todas las herramientas para resolver este desafío.

Viendo sus películas parece que el trabajo actoral es muy intenso ¿Cómo trabaja la dirección de actores?

Me parece un gran enigma la dirección de actores, podría decir que con los años he generado “un método” pero en realidad no tengo método. No todo el mundo reacciona de la misma manera a las mismas cosas. Trabajo de manera singular con cada persona, inclusive con el equipo técnico, no doy por sentado que porque estoy hablando con técnicos todos van a entender lo mismo. Además de que cada rol tiene su especificidad, cada persona requiere de un tratamiento especial a la hora de comprender las ideas.

Con Analía [Couceyro] la relación es muy especial, hay casi un entendimiento telepático, porque somos amigas, quiero decir, que tenemos relación afuera de los proyectos, por lo tanto hay una confianza y un conocimiento que hace que muchas cosas se den naturalmente, sin explicaciones mediante. Por ejemplo le cuento que tipo de imagen estamos buscando con el director de fotografía y ella ya sabe de qué tono de actuación estamos hablando. Trabajar con gente así es un gusto y también conlleva el peligro de la vaguedad (risas), quiero decir que cuando luego me tengo que enfrentar a otros actores, tengo que desandar todo un camino de entendimientos. Es interesante porque son dos tipos de ejercicio bien distintos y en oposición muy buenos para el relato.

En general hasta ahora he hecho castings grandes pero de distinta manera. Voy a ver a los actores al teatro o los veo en la televisión, en casa. O pido un casting a una empresa especializada. No me encuentro para nada “tomando pruebas” para un casting. Y lo que pido en esas pruebas es que digan un texto cualquiera que ellos conozcan, que hablen un poco de ellos mismos y que se muevan frente a la cámara. Ver qué se puede sacar de ellos como personas para construir los personajes escritos, antes que darles a leer el libro y que me hagan una devolución o pedirles que representen un papel.

Una vez definidos los actores para sus roles, -que para mí es uno de los

momentos más aterradores de hacer una película, porque siento que es la decisión que le da mayor identidad al film- hacemos lecturas de mesa. Nunca ensayo las escenas antes del rodaje, ensayo el personaje a partir de consignas. Me gusta trabajar en el espacio donde se van a mover. Eso de ensayar en la productora y encontrarse en el rodaje con el decorado me parece muy violento para el actor. Por eso me gusta que conozcan el espacio, los decorados, la ropa, que toquen las tazas que van a usar, que se muevan en la casa en la que se suponen viven hace años. Yo abro la puerta de mi casa de una manera que no se parece a como me acerco a una puerta que no conozco. Ese verosímil además de ser muy importante para una construcción cinematográfica, le da mucha seguridad al actor y diría que al encontrarse con esa materialidad tiene un alto porcentaje de la construcción del personaje ya resuelto.

Lo mismo pasa con las relaciones entre los personajes, el vínculo que tienen los personajes entre sí es algo que ensayo desde el comienzo. Con los niños de *La rabia* trabajamos desde el casting. Hicimos un gran casting, y lo vi en mudo porque me molestaban las indicaciones que se les daba a los niños, ya sabes, cuando la gente afecta la voz... Vi a la niña [Nazarena Duarte] dibujando con una tensión en los hombros que me sorprendió. Tenía un nivel de gestualidad sin hacer casi nada que quise conocerla. Son estos mecanismos inconscientes, que a veces también te llevan a cometer errores. No lo hice conscientemente, no pensé: como tengo un personaje mudo la voy a ver en mudo, sin embargo funcionó.

Con los niños trabajo de forma diferente. A los niños, por ejemplo, no les doy el guión, a los niños en *La rabia* les contaban la película los actores que hacían de papás [Javier Lorenzo y Analía Couceyro] como una fábula. Este método lo puse en práctica para promover las relaciones entre adultos y niños, en definitiva para crear un vínculo de confianza entre padres e hijos.

Viendo su cine da la sensación de que cada momento musical está escogido con sumo cuidado. ¿Cómo trabaja con la música?

Bueno, aquí tampoco tengo demasiado método pero creo que la forma es política y la forma termina siendo el tema de la película, más allá de la anécdota o del guión. Por lo tanto pienso en la música como parte de la estructura formal (y también emocional) del film. Y la música suele funcionar como signos de puntuación, por eso detesto las películas que lo musicalizan todo, es como leer un texto lleno de comas mal puestas.

Cuando una película me gusta suele estar relacionado con la puesta en escena, y cuando hablo de puesta en escena hablo de todos los campos narrativos, también del sonoro. Así que bueno, la música la trabajo desde ahí, como un signo de puntuación dentro del mundo sonoro.

A parte de todo, soy un poco sorda (risas) y me ocupo mucho de la música por eso, pero acabo definiéndola en el rodaje. Una cosa que me provoca mucha envidia es, por ejemplo, los guiones de Visconti porque indica exactamente en cada momento la nota que tiene que sonar. A mí no me sale eso para nada, aunque me encantaría, termino definiéndola sobre el final.

Sé a dónde va a ir la música y se cual va a ser el espacio sonoro de la película pero acabo definiéndola en el rodaje o en la postproducción.

En sus películas, los niños aparecen como seres vulnerables y, de alguna manera, aislados del mundo de los adultos ¿Qué lugar ocupa la mirada infantil en su cine?

En *La rabia* trabajé sobre el punto de vista de los niños. Tanto en el guión como en la puesta en escena. *La rabia* incluso podría pensarse como una fábula para niños con moraleja incluida, cuando el niño se convierte en víctima absoluta del accionar de los adultos.

Por otro lado me fascina la animación, esa capacidad que tiene de dar vida a lo inanimado, es como una síntesis del cine. Supongo que el trabajo de animación tiene que ver también con la mirada infantil. Leí un texto hace poco que decía que “la época más larga del hombre es la infancia porque no hay conciencia del

tiempo”. Esto me parece algo muy inquietante porque es nuestra etapa más vulnerable también, donde los demás deciden por nosotros, todo el tiempo. El cerebro del niño, por otro lado, es más despierto que el de los adultos. Sobre nosotros pesa la civilización, sobre nuestros cuerpos y sobre nuestras mentes, y los niños son capaces de imaginarlo todo.

La memoria infantil me intriga mucho. Y esto de que, por ejemplo, los niños dibujan un círculo y dicen que esa es su familia es algo así como la representación pura, bueno no sé si pura es la palabra...

¿Grado cero de representación, quizá?

No, más bien, la representación máxima. Para nosotros es más complicado ver que un círculo es una familia.

El sexo en sus películas siempre ha suscitado cierta polémica, sobre todo en la última. ¿Qué le parece las representaciones que se hace del sexo en el cine convencional?

Bueno, creo que la pregunta se responde a sí misma. Si hablas de representación en el cine convencional, claro, el sexo es demasiado convencional. Yo propongo romper con esa convención. al menos hasta ahora. A lo mejor un día me sucede que una película me pide una representación convencional del sexo...

Por ejemplo, en *La rabia* las escenas del chanco están directamente relacionadas con el sexo. Es un sexo cercano a la violencia y a la muerte. Un sexo puramente carnal pero no por eso carente de amor. Y me parecía mezquino luego de filmar la matanza de un chanco esconder la carnalidad de esa otra muerte, la del sexo.

En *Géminis*, por ejemplo, el sexo está más cerca de lo romántico, o erótico si se quiere, y es el vector que lleva la película, que lleva a los chicos a atravesar el punto del amor filial. Los personajes en *Géminis* atraviesan su relación filial hasta que ese amor pasa a ser carnal, no es sólo un amor romántico, es carnal también.

O, podríamos decir que es tan carnal que resulta extremadamente romántico.

Por el momento lo que me gusta de filmar escenas de sexo es ir más allá. Es una de las cosas más difíciles de representar y en esa representación convencional, donde dos personas se besan y de ahí vamos al plano de la cama, hay algo que me resulta injusto para con el sexo que es la anulación del deseo. El deseo es algo mucho más complejo que una mirada o un roce de manos. Tan complejo como irrepresentable. Creo que ahí se esconde una de las razones por las que me gusta el cine y es esa posibilidad de hurgar en lo irrepresentable, en la ausencia, en el sexo, en la muerte, en la violencia. Hablo de la violencia como estado latente, no de la sangre como espectáculo.

Quizás sea una lectura un poco perversa, pero encuentro que en el sexo que aparece en sus películas hay algo de escatológico (los cuerpos, la sangre). En algún punto me recuerda un poco al sexo de Cronenberg...

En una de las escenas de sexo en *La rabia* hay un cierto homenaje a Cronenberg, no pretendo que nadie se dé cuenta de esto, son mojones personales que pongo en la película para poder disfrutarla cuando la vuelva a ver. Y en otra de esas escenas de sexo hay una vuelta al plano general –por la que fui duramente criticada por algunos puristas- que es un homenaje al cine porno. Y creo que ambos, Cronenberg y el porno tienen algo de escatológico, son como unos científicos que le han perdido el miedo a los fluidos corporales, que es exactamente lo que pasa cuando se desata el deseo, se pierde el pudor.

En su cine hay momentos en que la violencia es muy explícita, sobre todo en contra de los niños, las mujeres y los animales ¿Hay algún tipo de fascinación plástica por la sangre?

Debe haberla, pero no es consciente, si fuese consciente dejaría de hacerlo. En cualquier caso, lo que hay en mis películas son relaciones de poder. Hace poco asistí a una conferencia y el conferenciante decía “habría que pronunciar menos

veces al día la palabra poder para resolver la violencia contra los vulnerables” y me quedé pensando en esto. Y creo que hay que repetirla hasta el infinito para ser conscientes del poder que ejercemos constantemente sobre los demás y del que se ejerce sobre nosotros mismos. El mal uso del poder no se soluciona olvidándonos de su existencia, sino todo lo contrario.

Con frecuencia, se dice que la familia es un tema esencial en su cine. ¿Está de acuerdo con esto? A mí, particularmente, me parece más una estructura para hablar de otras cosas que un tema en sí mismo...

Sí, en realidad, es más un *Macguffin*, es más un espacio que un tema. Para mí la familia funciona como una buena excusa para hablar de otras cosas que me interesan en cada película en particular. Una familia es un núcleo de personas viviendo bajo el mismo techo, o algo así. Yo creo que en mis películas se parte de esos vínculos para hablar de otra cosa. Por ejemplo *Géminis* no es una película sobre la familia sino sobre las estructuras impuestas y sobre todo sobre la burguesía, a la que le encanta imponer morales. En realidad, sobre una clase social que mantiene una moral basada en no decir determinadas cosas. Me parece, que como tema general en mi cine es más importante el grito, lo dicho o lo no dicho, que la familia. En realidad, la familia es una excusa, un lugar fácil para vincular a las personas.

De hecho, no estoy de acuerdo con esto que se dice sobre mí de que sólo filmo familias disfuncionales. El concepto de familia es sinónimo de disfuncional. Cuando pienso en términos de familia siempre pienso en términos de disfuncionalidad. Y quizás en ese pensamiento es donde me reconcilio con la familia y puedo filmar a una familia como la del final de *Los Rubios*.

El campo es también un referente constante en su cine. Me preguntaba si en La rabia y en Urgente opera algún tipo de desmitificación con respecto al campo como símbolo nacional de la Argentina.

Bueno, quizás es un poco ambicioso de mi parte creer que puedo desmitificar algo, pero te puedo decir que sin dudas es una película pensada en contra de ese pensamiento nacional, en contra de la representación costumbrista del campo. Creo que ese costumbrismo es una mirada urbana sobre la naturaleza y sobre el hombre de campo. Una mirada distanciada de lo violento que es vivir en el campo. Esto no quiere decir que la ciudad no sea violenta, es otro tipo de violencia, yo la llamaría "violencia mediática". Por un lado la violencia en la ciudad tiene relato, los noticieros, los diarios se ocupan de esa violencia y por otro lado no se la vive en términos de supervivencia, como sería matar a un animal para comérselo. En la ciudad comemos al animal supermercado mediante pero eso no nos hace menos violentos.

Sucedió una cosa curiosa con *La rabia* aquí en Argentina que se estrenó en el mismo momento que estallaba el conflicto con "el campo". Y en esa discusión que se desató en la sociedad donde la clase media salió a defender al campo, sin tener ningún registro de que lo que defendía era su propio hundimiento, en realidad lo que estaban defendiendo era ese discurso nacional sobre el campo. Un pensamiento nacional muy peligroso, porque en ese concepto de "campo" se esconde todo tipo de pensamientos conservadores.

Hablando de desmitificaciones... En algún momento ha dicho que Los rubios manifestaba la necesidad de una nueva voz. ¿Considera que esa voz existe en la Argentina de hoy?

Bueno, después de *Los rubios* aparecieron muchas películas que cambiaron el punto de vista sobre el tema de los desaparecidos, sobre todo, se hicieron muchas películas en primera persona. Si existe esta voz no sé la verdad, porque es una película que yo empecé en 1999 así que para mí tiene 10 años, el otro día la vi y pensé en toda la juventud que emana la película...

De cualquier modo, es muy personal para mí, y es muy difícil decir si hay una voz que me represente hoy, lo que si te puedo decir es que de algún modo luego de

la película empezaron a aparecer una diversidad de voces. Empezaron a aparecer otro tipo de representaciones de los desaparecidos, no necesariamente la MEMORIA (en mayúsculas), y en esa multiplicidad de voces me siento más representada que en el discurso acartonado y solemne de otra época.

Igual, la película tuvo tanta repercusión, se escribió tanto sobre ella, que ya me pertenece menos a mí que a los otros. Y ahí es donde una película cumple su cometido.

Ginebra, 5 de Mayo de 2009

ANEXO II:
Filmografía

Filmografía de Albertina Carri

No quiero volver a casa (2000)

Guión: Albertina Carri y Paula Carri

Intérpretes: Márgara Alons (La abuela) Manuel Callau (Roberto) Martín Churba (Rubén) Analía Couceyro (Ana) Fabiana Falcón (Marcela) Marta Lubos (Marta) Ricardo Merkin (Ricardo) Luciano Suardi (Marcos) Mia Summers (Lizbeth) Gabriela Toscazo (Susana), Manuel Vicente (Carlos) Nicolás Villagra (Nicolás) Vando Villamil (Mecánico) Luis Ziembrowski (Mario)

Equipo técnico: Producción: Albertina Carri, Producción ejecutiva: Hernán Musaluppi, Productor asociado: Martín Rejtman y Hernán Musaluppi, Dirección de producción: Marie Lagarde y Fabiana Pucci, Asistente de dirección: Alberto Waisman, Fotografía: Paula Grañido, Cámara: Albertina Carri, Vestuario: Diego Schipani, Montaje: Rosario Suárez Música: Edgardo Rudnitziky, Sonido: Omar Jadur y David Mantecón, Dirección musical: Edgardo Rudnitziky, Escenografía: Valeria Ambrosio y Mónica Van Asperen

Sinopsis: *No quiero volver a casa* es la historia de dos familias atravesadas por un asesinato. La familia de Rubén, un joven de 25 años sin ningún objetivo, y la de Ricardo, un empresario decadente con problemas irreconciliables con su socio y cuñado. Susana, una prostituta, será el vínculo entre estas dos familias. Un estudio sobre las relaciones de un grupo de personajes reconocibles que vagan por una ciudad que los aliena y los endurece.

Notas de la directora: *No quiero volver a casa* comenzó como una investigación (ficcional) sobre dos familias a las que les ocurre un hecho trágico. De esta forma escribí diferentes situaciones sobre los mismos personajes involucrados en un

asesinato.

Lo primero que existió fue el guión de un cortometraje; lo filmé en mayo de 1998. Con el corto terminado Paula Carri y yo reescribimos estas situaciones o células en un lapso muy breve (tres semanas), transformándolos en una única historia encerrada en Buenos Aires a lo largo de un mismo año. En vez de continuar o estirar el cortometraje inicial lo disolvimos en una trama más compleja que conserva lo más importante de la idea original: su carácter investigativo. Por eso *No quiero volver a casa* presenta una cámara fija que parece no participar de lo que sucede; simplemente observa sin hacer hincapié en ningún gesto o movimiento de los personajes observados. La filmación de la película y el montaje consistieron en armar estas piezas hasta encontrar la forma justa como si se tratara de un rompecabezas.

Aurora (2001)

Dirección: Albertina Carri

Guión: Silvina Messina

Equipo técnico: Fotografía: Sol Lopatín, Dirección de arte; Claudia González y Diego Pérez Morales; Montaje: Albertina Carri, Sonido: Jérica Suárez

Sinopsis: Aurora vive en la mixtura cotidiana de muebles, normas y reglas heredadas de sus padres, y la moda (porque fue moderna) de los 70'. Esta mujer, que aún hoy combina la homeopatía con las anfetaminas que le receta el farmacéutico del barrio, termina enamorándose de un objeto inanimado, de la quesera más linda del mundo. Aurora no sólo reafirma que "la soledad es mala consejera", sino también, que "el amor es ciego".

Los alternativos (2001). Cortometraje incluido en *Historias de Argentina en vivo*

Dirección: Israel Adrián Caetano (episodio de Los Caballeros de la Quema), Bruno Stagnaro (episodio de Los Pericos), Marcelo Piñeyro (episodio de León Gieco), Andrés Di Tella (episodio de Divididos), Cristian Bernard y Flavio Nardini (episodio de La Mona Jiménez), Miguel Pereira (episodio de Mercedes Sosa), Gustavo Postiglione (episodio de Fito Páez), Albertina Carri (episodio de los Alternativos), Fernando Spiner, Gregorio Cramer, Jorge Polaco (episodio de Julio Bocca), Vicentico y Eduardo Capilla (episodio de Gustavo Cerati)

Equipo técnico: Jefe de producción: Micaela Buye (episodios de Divididos, Los Caballeros de la Quema, Fito Páez, Alternativos, Los Pericos, Gustavo Cerati y Julio Bocca) y Fiona Heine Jefe de locaciones: Juan De Francesco, Jefe de locaciones: Juan De Francesco

Montaje: Sergio Zóttola, Sonido: Sergio Iglesias

Coordinación: Andrés Di Tella, Tape to film: Lucas Guidalevich y Víctor Vasini

Sinopsis: Trece cortos dirigidos por trece directores. En el marco del ciclo de recitales Argentina en Vivo 2, cada director armó una historia en un lugar distinto del país, usando como recurso la ficción, el documental o la mezcla de ambos géneros.

Barbie también puede eStar triste (2001)

Dirección: Albertina Carri

Guión: Albertina Carri

Intérpretes: Eusebio Poncela, Susana Pampón, Divina Gloria, Ricardo Merkin, Osvaldo González, Diego Schipani

Equipo técnico: Producción: Albertina Carri, Cámara: Sol Lopatin, Vestuario: Jessica Trosman y Martín Churba, Música: Edgardo Rudnitzky, Sonido: Jélica Suárez, Animación: Pablo Jamardo y Marina Rubino, Escenografía: Dino Bruzzone, Esculturas: Constanza González

Sinopsis: Melodrama de animación pornográfico, protagonizado por el símbolo de la belleza y la feminidad en la cultura occidental: La muñeca Barbie. Ella se siente insatisfecha y genera una peculiar relación con su mucama, la muñeca latina de la colección. En el paralelo, Ken es un sádico follador de secretarias masoquistas, todo esto acompañado de tiernos personajes en triángulos, cuadrángulos y heptángulos sexuales como sólo Barbie podía lograr.

Fama (2003)

Cortometraje incluido en la película *Mujeres en rojo*

Dirección: Albertina Carri

Guión: Albertina Carri y Santiago Giralt

Intérpretes: Marcelo Zanelli (director) Ezequiel Díaz (Actor/novio) Dolores Fonzi

Equipo técnico: Asistente de dirección: Matías Risi, Fotografía: Sol Lopatin

Los rubios (2003)

Dirección: Albertina Carri

Guión: Albertina Carri

Equipo técnico: Producción: Albertina Carri y Barry Ellsworth

Producción ejecutiva: Pablo Wisznia, Jefe de Producción: Paola Pelzmajer

Fotografía: Catalina Fernández, Cámara: Carmen Torres y Albertina Carri,

Montaje: Alejandra Almirón, Música: Gonzalo Córdoba, Sonido: Jéssica Suárez

Temas Musicales: Ryuchi Sakamoto y Charly García, Títulos: Nicolás Kasakoff

Intérpretes: Analía Couceyro

Sinopsis: *Los rubios* es un recorrido por diversos estados de la memoria a partir de la ausencia de los padres de la protagonista. Fragmentos, fantasías, relatos y fotos dan forma a una realidad que pertenece al pasado y se proyecta en el presente. Un equipo de filmación a la deriva, una actriz y unos Playmobiles felices construyen el universo fracturado en que la protagonista descubre una y otra vez lo imposible de la memoria.

De vuelta (2004)

Cortometraje escrito por los alumnos del Liceo n°9 de la ciudad de Buenos Aires, promovido por el festival “Escuela, cámara, acción”

Dirección: Albertina Carri

Equipo técnico: Producción: Juan Lovece, Asistente de Dirección: Matías Risi, Utilero: Gaston Puig, Tape to film: Lucas Guidalevich y Víctor Vasini

Dirección: Albertina Carri

Guión: José Luis Garci, Carla Levy

Producción: José Luis Garci

Intérpretes: Adriana Aizemberg, Julieta Cardinali, Adela Gleijer, Osvaldo González, Alejandro Horowicz, Emanuel Horvilleur, Alicia Muxo, Verónica Pelaccini, Esteban Pérez, Rubén Szuchmacher, Andrea Tenuta, Juan Manuel Tenuta.

0800 No llames (Miniserie para la televisión, 2005)

Producción: Endemol. Transmitido en TeLeFé

Dirección: Albertina Carri

Guión: José Luis Garci, Carla Levy

Producción: José Luis Garci

Intérpretes: Adriana Aizemberg, Julieta Cardinali, Adela Gleijer, Osvaldo González, Alejandro Horowicz, Emanuel Horvilleur, Alicia Muxo, Verónica Pelaccini, Esteban Pérez, Rubén Szuchmacher, Andrea Tenuta, Juan Manuel Tenuta.

Géminis (2005)

Dirección: Albertina Carri

Guionistas: Albertina Carri - Santiago Giralt

Productor: Pablo Trapero

Equipo técnico: Guillermo Nieto; Dirección de Arte: Maria Eugenia Sueiro; Montaje: Rosario Suarez; Música: Edgardo Rudnitzky; Sonido directo: Jesica Suarez

Post Producción de Sonido: Federico Esquerro; Vestuario: Mónica Toschi

Intérpretes: Cristina Banegas, Daniel Fanego, María Abadi, Damián Ramonda, Lucas Escariz, Silvia Baylé, Julieta Zylberberg, Lucrecia Capello, Carlos Durañona, Beatriz Spelzini, Gogó Andreu, Vivi Tellas

Sinopsis: *Géminis* es una historia de amor entre hermanos. Meme y Jeremías se aman más allá de su vínculo sanguíneo. El amor se convierte en pecado a pesar de sí mismo y la intimidad de la joven pareja se ve empañada por los lazos familiares. Sin embargo, el vínculo amoroso se sostiene con fuerza y esta relación afecta la integridad de todos. Lucía, una madre llena de pretensiones, cree tener todo en orden bajo los parámetros y costumbres de una típica familia argentina de clase alta y no ve que en su casa sus hijos mantienen una relación encubierta. Ezequiel, el hermano mayor de Jeremías y Meme, llega de España a casarse frente a los ojos de sus orgullosos padres. La presencia de Ezequiel y su novia Montse revelará la fragilidad del immaculado orden, pero la influencia del amor resiste a pesar de la moral impuesta.

Notas de la directora: Todavía hoy me pregunto si *Géminis* es una película sobre el amor o sobre la madre. Y a la única conclusión que abordo es que en realidad, estos dos conceptos están unidos y separados por la misma delgada línea que los desborda en sus múltiples miradas.

Lucía, esa madre que lleva el discurso de la endogamia, es la más fuerte de todas, la más amorosa, la más débil y la más peligrosa. El resto de los protagonistas la rodean, la odian y la aman, cometen incesto, se van de viaje, callan para siempre, hacen todo para deshacerse de ella y para no separarse nunca de esta persona tan temible como vulnerable.

Urgente (Telefilm, 2007)

Dirección: Cristina Banegas y Albertina Carri

Guión: Cristina Banegas y Albertina Carri

Intérpretes: Cristina Banegas, Enrique Liporace, Alejandra Flechner

Luis Ziembrowski, Analía Couceyro, María Inés Aldaburu, Rosario Bléfari

Luciana Rodríguez

Sinopsis: En algún lugar remoto del campo argentino una niña de once años ha sido violada. La película plantea el tema del aborto en un entorno rural mediante una puesta en escena cercana a la épica de Bertol Brecht.

Tracción a sangre (2007)

Documental TV para la serie *Fronteras*

Una coproducción de: Secretaría de Cultura de la Nación, INCAA, Canal Encuentro.

Con producción de Bin Cine y video

Dirección: Albertina Carri

Guión: Marta Dillon

Producción general: Diego Marquis, Julián Troksberg.

Producción ejecutiva: Eduardo Yedlin

Equipo técnico: Fotografía, Iván Gierasienchuk; Dirección de sonido: Rufino Basavilbaso; Música: Gotan Project; Montaje: Eva Bär

La rabia (2008)

Dirección: Albertina Carri

Guión: Albertina Carri

Intérpretes: Víctor Hugo Carrizo (Poldo), Analía Couceyro (Alejandra) Javier Lorenzo (Pichón), Nazarena Duarte (Nati), Gonzalo Pérez (Ladeado), Dalma

Maradon (Mercedes)

Equipo técnico: Producción: Pablo Trapero, Producción ejecutiva: Martina Gusman, Coordinación de producción: Agustina Llambi-Campbell, Jefe de Producción: Daniel Rútolo, Fotografía: Sol Lopatin, Cámara: Sol Lopatin, Dirección de arte: Ana Cambre

Montaje: Alejo Moguillansky, Sonido: Rufino Basavilbaso, Asistente de producción: Agustin Iñiguez

Sinopsis: Un matrimonio con una hija y un hombre solo con su hijo conviven trabajando de peones en las tierras de unos patrones que nunca aparecen. Cuando el padre del niño llama "muda" a la niña, que efectivamente no habla y se comporta de manera extraña, comienza un enfrentamiento que va escalando a lo largo de la película.

Restos (2010)

Cortometraje incluido dentro de la película colectiva *25 miradas, 200 minutos*

Dirección: Albertina Carri

Producción: Franco Vilche

Guión: Marta Dillon

Intérpretes: Analía Couceyro, Esteban Lamothe

Equipo técnico: Fotografía: Sol Lopatín; Montaje: Martín Deus;

Sinopsis: ¿Acumular imágenes es resistir? ¿Es posible devolverles ahora el gesto desafiante? Durante las décadas del sesenta y el setenta el cine también fue arma política. Una cantidad indeterminada de películas filmadas en la clandestinidad desafiaron la censura y la represión. Fueron un instrumento de denuncia y contrainformación. La máquina de amputar del terrorismo de estado las seccionó con métodos diversos. La mayoría de las películas quedaron perdidas.

Desaparecidas ellas también.

Pets (2012)

Dirección: Albertina Carri

Producción: Torta la productora

Equipo técnico: montaje: Albertina Carri

Sinopsis: En su incursión en el *foundfootage*, Albertina Carri montó un “manifiesto político pornoterrorista”, con el filo de su mirada ahora convertido en cincel para herir, rayar, esculpir en el celuloide encontrado un campo de conflictos como juego de superposiciones que cruza intervenciones reflexivas, humor punk y otras formas de una suerte de revuelo anarcofeminista con algunas coincidencias con el movimiento post porno más radical. *Pets* es como si las teorías feministas cinematográficas de Laura Mulvey y Linda Williams se pusieran en acción mutante a partir de descontrolar los modos disciplinarios que limitan la mirada y el cuerpo de la mujer. Como siempre, para Carri la coherencia en la praxis es decisiva: un trabajo solitario, físico, “clandestino” con pornografía fílmica de las décadas del ‘20 a los primeros ‘70 (fechas claves de explosiones avant-garde) y la filmación de títulos de crédito con una cámara del siglo XIX, para imprimir el primitivismo que precipita una vuelta desviada al inicio del cine, pero en clave libertina, donde cada imagen vuelve a tener la fuerza de un tren que nos arrolla.

ANEXO III:

Résumé de la thèse en français

1. Questions préalables à la proposition de recherche

Dans l'un des textes les plus controversés qui ait été écrit durant le siècle passé sur la question de la nationalité, Benedict Anderson décide de résumer l'essence de sa thèse sur "l'origine et la diffusion du nationalisme" sous un titre plus que précis: «Les communautés imaginaires». Ce texte apporterait les clés pour un large champ d'études sur la forme selon laquelle se construisent les identités nationales et le concept de nation même depuis l'âge de la modernité. Un objectif difficile étant donné les sensibilités qui font débat autour de ce problème. C'est, peut être, pour cela que le travail d'Anderson s'avère toujours aussi actuel.

Néanmoins, malgré les contradictions que l'on trouve dans le débat sur la question du nationalisme, en terrain toujours plus ou moins glissant, débat toujours confus et loin d'être tranché, il reste un argument indiscutable: la nation a besoin, pour assurer sa propre existence, d'une communauté qui la sanctionne. Si l'on accepte, donc, qu'une nation ne soit comprise que dans le contexte d'un accord communautaire, on doit aussi accepter que les ressources d'identification du discours qui la soutienne se conjurent sous une fin commune: que les membres de cette communauté imaginaire se sentent représentés sous un même référent identitaire. Autrement dit, qu'ils se sentent semblables entre eux et différents aux autres. Pour cela, le récit de la nation construira un espace symbolique, à travers divers éléments qui permettront de réaliser les tâches d'identification et de reconnaissance. Les formes selon lesquelles on écrit et selon lesquelles on lit ces éléments d'un point de vue rhétorique, feront l'objet de notre analyse au long de ces pages.

Mémoire et identité sont deux concepts indissolubles si l'on veut parler de la construction symbolique d'une nation. Quel qu'en soit le temps et quels qu'en soient les lieux. Peu importe si la notion de nation s'envisage suivant un temps où l'on n'avait même pas conscience d'une frontière, d'un pays ou de ses limites juridiques. Peu importe si l'on parle d'une vice-royauté ou d'un récent pays

libéraliste. Si l'on énonce la question depuis un discours colonialiste ou postcolonialiste. Peu importe. Dans tous les cas, l'articulation du concept de nation se fait toujours en appelant à une ou des mémoire(s) et à une filiation identitaire commune. Le mécanisme est aussi ancien que l'outil, ce qui change, ce sont les instruments à travers lesquels on construit le récit de la nation et les modes de le représenter.

Nombreux sont les instruments que l'on utilise afin de tisser le dense récit de la nation, mais tous ne sont pas aussi explicites qu'on le souhaiterait. Le discours énoncé par les institutions est le plus évident, mais il n'est pas le seul. De ce point de vue, on peut comprendre que la façon – sibylline ou pas - selon laquelle différentes pratiques artistiques construisent un concept de nation dans l'imaginaire collectif, sont d'une aussi haute importance.

Nôtre recherche portera sur la forme suivant laquelle le cinéma contemporain argentin met en question le concept d'identité nationale, sur la base de deux éléments concrets et particulièrement significatifs dans le contexte qui entoure nôtre objet d'étude: le récit sur la mémoire de la dictature du général Videla et la dé/construction du paysage mythique rural argentin depuis la perspective du phénomène nommé Nuevo Cine Argentino⁹².

Ces deux éléments qui se présentent séparément, gardent nonobstant, un rapport intime en termes de construction discursive. Si la nation est un récit mythique qui se construit sur la base d'un accord communautaire, si la nation (comme l'indique Anderson) se soutient grâce à une communauté imaginaire, il conviendra de comprendre dans quelle mesure les récits constitutifs du mythe national portent bien au-delà des discours émis par les institutions.

En effet, le récit mythique qui fonde les bases de l'identité nationale (argentine, ou autre) ne se construit pas seulement depuis un espace institutionnel, mais aussi depuis des espaces culturels, artistiques ou sociaux, permettant ainsi une opération de reconnaissance collective qui légitime l'existence du propre

92 Désormais NCA

concept. C'est afin d'homogénéiser tous les membres de la communauté, les inclure dans le concept de nation et de construire un sujet représentatif, que le récit mythique s'avèrera extrêmement utile en termes de lecture et de production d'un sens identitaire unificateur. Dans ce sens, tel que l'explique Propp (1998) dans sa célèbre *Morphologie du conte*, la structure du récit mythique peut traverser et traverser divers types de discours, géographies, traditions et cultures. Une sorte d'universalité en termes discursifs, un récit capable d'opérer dans des terrains très localisés, comme par exemple l'identité nationale, à partir du moment où l'on considère cette identité comme un récit mystifiant.

Le concept d'argentinité se présente donc comme un concept particulièrement complexe étant données les conditions historiques et géographiques de l'Argentine, un pays dont la déclaration d'indépendance date de 1816, un pays surgi à la lueur des guerres d'indépendance latino-américaines durant lesquelles les oligarchies créoles décidèrent de s'émanciper du monopole de contrôle de la MADRE PATRIA, Espagne.

Un état forgé à l'abri d'une politique et d'une idéologie libérale, surgit d'une élite économique et éminemment bourgeoise, ignorant de manière sinistre les peuples natifs des territoires limitrophes à son état. À ce classique processus de décolonisation, semblable à celui d'une bonne partie des nations colonisées dans le monde –que ce soit la première occupation du continent américain ou certaines colonisations postérieures, comme celles du XIX^e siècle en Afrique ou en Asie, avec lesquelles on pourrait deviner pas mal de parallélismes au moment de parler de la construction d'un récit mythique sur la nation - on pourrait ajouter ce fait très significatif : l'Argentine dévient, à la fin du XIX^e siècle, l'un des principaux ports récepteurs d'immigrants venus du monde entier. Ainsi, le pays se transforme en un amalgame de communautés, races, langues et ethnies provenant de divers lieux dans le monde et qui, soudain, devaient se retrouver protégés sous un même concept de nation. Sous une même communauté démembrée, sous laquelle devait se (re)construire un imaginaire collectif, et en lui s'identifier.

Étant donnée ces conditions déterminantes, il est logique que l'on comprenne que le processus de construction d'un discours national, capable de représenter les différentes origines des nouveaux intégrants du pays, se pose sur les bases d'un récit mythique. Un récit qui sera intimement lié à la production de symboles déterminés: une mémoire, un paysage particulier, des héros et des vilains nationaux. Des événements mémorables et des remarquables oubliés. Un passé. Une identité. Une nation. Tel que l'a expliqué Renan (1882) dans ce texte fidèle au sentiment de son temps et à sa propre idéologie nationaliste, son célèbre discours prononcé à La Sorbonne sous le titre *Qu'est-ce qu'est une nation?* Où il affirmait: "Or l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses". En définitive, toutes les nations émergentes se retrouvent face au défi de construire un imaginaire collectif suffisamment large pour représenter une communauté et suffisamment spécifique pour se distinguer des autres. Ainsi, les références à une mémoire et à un passé commun, à un passé propre et à certaines figures héroïques et/ou viles, fonctionnent comme des productions symboliques dans un imaginaire collectif national. Dans le cas particulier de l'Argentine du XXI^{ème} siècle faisant face à l'avalanche migratoire de diverses nationalités, cette opération devait réussir pour garantir la construction d'une identité sous laquelle pouvaient être représentés tous les citoyens qui arrivaient marqués par une identité culturelle propre à leur quête d'opportunités pour un nouveau monde. Mais, en même temps, elle devait réussir aussi pour tous ces *argentins purs* d'origine créole, déjà enracinés dans le territoire qui se conféraient la responsabilité de construire une patrie.

Ainsi, se dessinait ce paysage sociologique de l'Argentine moderne définie comme un creuset de races par les discours réformistes de l'époque (si l'on prend comme exemple paradigmatique le discours de Ricardo Rojas). Aussi, là-bas, comme dans beaucoup d'autres territoires colonisés, la construction d'une identité nationale passerait pour un complexe processus de narration historique, avec pour conséquence l'omission de l'histoire de l'autre. Une histoire dans laquelle l'autre

est femme, dans laquelle l'autre est un indien natif, dans laquelle l'autre est un homosexuel ou est, simplement, un dissident de l'idéologie institutionnelle. Ce sera le cas de l'histoire des disparues durant la dictature militaire entre 1976 et 1983. Depuis ce point de vue, nous pouvons dire que l'Argentine construit un modèle de narration nationale, basée sur l'idéologie libérale conservatrice, inspiré par le mouvement général d'indépendance du XIX^{ème} siècle. Ce modèle est transmis par une classe créole, créant un lien inévitable entre le récit institutionnel et le récit subalterne lequel s'écrit toujours en fonction de différentes contingences historiques.

Dans le cadre de cette perspective que l'on présente maintenant de manière consciemment générale, et dont la problématique sera développée tout au long de notre recherche, l'analyse des objectifs qu'accomplissent les textes artistiques sera capitale pour comprendre la construction de l'imaginaire symbolique de la nation. Spécialement, la fonction du cinématographe qui, cela est dû à son caractère populaire, deviendra, dès les premières décades du XX^{ème} siècle et en particulier à partir de l'apparition du sonore à la fin des années 20, l'un des éléments les plus utiles à la construction de ce récit national argentin.

Nous pouvons affirmer ainsi que le cinéma s'avère être un instrument spécialement utile à la configuration d'un discours sur la nation, et cela pour deux motifs principaux: le grand impact social qu'il a en tant que moyen de communication de masses, et la nature polysémique de l'image audiovisuelle. On pourrait comprendre ainsi, grâce à son caractère populaire, combien le cinéma, tout au long du XX^{ème} siècle, aura eu un pouvoir immense dans la consécration de certaines images mythiques associées à une identité nationale, bien plus grand que celui qui détiennent d'autres textes comme la littérature, les journaux, la musique ou les arts plastiques.

De ce point de vue, il est compréhensible que la question de l'identité nationale et de la construction d'une image et d'un passé mythique fussent une préoccupation pour certains des grands penseurs de l'Argentine, conscients du

caractère culturel extrêmement hétérogène du pays. Prenons Borges comme exemple paradigmatique. Borges mythe et Borges producteur d'une mythologie argentine. C'est lui, et ce n'est pas par hasard, qui dit qu'à cette ville [Buenos Aires] « il manque des fantômes ». Et ces fantômes ne seraient rien d'autres que les fantômes d'un passé qui n'existe pas encore, mais qui existerait grâce aux processus de construction d'un temps antérieur et mythique. Ces fantômes soutiendraient que la nation argentine existait avant les argentins. La mémoire de l'Argentine les précéderait, et son paysage naturel les représenterait comme éléments distinctifs au reste des autres nations. Dans cette quête de la spécificité, dans cette quête du distinctif, de la marque g enuine de l'argentinité, se confondent les discours de l'histoire, de la sociologie et de la littérature.

La question de l'identité nationale se présente depuis cette perspective comme un problème de construction discursive. Cette problématique, aucune nation ni aucune histoire n'en est exempte –qu'elle que soit sa localisation, tel que l'explique BHABHA (1990) dans son texte déjà classique *Nation and Narration*. Il pose la question de l'identité nationale depuis sa position périphérique. De même, un auteur comme Beatriz Sarlo signale, avec sagacité, les problèmes d'identité nationale qui se présentent à la modernité argentine, si on la compare à d'autres modernités. Depuis cette perspective périphérique, la construction d'un espace mythique sur la nation argentine dans les arts bascule entre le mythe id ealis e du gaucho créole et la voracité d'une capitale industrialisée émergeant de manière vertigineuse. Là s' expose encore une fois la grande dichotomie, établie par Sarmiento (1845), qui déchire l'histoire du discours sur la nation argentine: l'opposition entre civilisation et barbarie.

La nature h eterog ene d'un pays en constante évolution culturelle comme l'Argentine n'a pas  echapp e aux grands noms des lettres nationales. Quand SARLO (2007) oppose la pensée de Borges à l'imaginaire id ealis e du gaucho - dans l'une des oeuvres clés pour comprendre la poétique de ce mythe là, le *Segundo sombra* de Güiraldes -, il dit que « l'espace imaginaire des lisières

semble peu affecté par l'immigration, par le mélange culturel et linguistique. Dans ce débat, on retrouve, comme d'habitude, la question de l'argentinité, une nature qui permet et légitime les mélanges: fondement et condition des croisements culturels valides»⁹³. De cette façon nous pouvons mieux comprendre pourquoi la construction d'un discours sur l'argentinité se fait sur les bases de la construction d'un récit mythique.

Depuis la perspective d'un pays préoccupé par la consolidation des bases d'une spécificité culturelle face à une modernité qui le relègue à la périphérie, et face à l'explosion de la diversité culturelle qui conforment ses habitants, on peut donc comprendre que le cinéma devienne une pièce clé dans la construction du récit national. Ce large genre qui a été dénommé cinéma populaire, obtiendra une importance capitale dans la première moitié du XXème siècle en Argentine en tant que dispositif de production du discours identitaire de l'argentinité. Nous commencerons alors notre travail de recherche par une approche des expressions populaires de la dénommée époque d'or du cinéma argentin, laquelle a produit un genre d'inspiration créole aussi connu sous le nom de *Drame rural folklorique* (selon un auteur comme Ana Laura Lusnich (2007)) en matérialisant explicitement cette dialectique propre du XXème siècle argentin entre le mythe du rural et celui de l'urbain. Une dialectique qui bascule entre imaginaire mythique d'une Pampa paisible et gène et impitoyable croissance urbaine de Buenos Aires. Ainsi s'illustre cette particulière modernité qui a lieu au sein du XXème siècle argentin.

Ces genres populaires non seulement ont contribué à la consolidation d'une industrie cinématographique nationale, mais ils nous aident à comprendre les opérations de production (et de reproduction) de l'imaginaire collectif sur lequel s'est construit le discours national. Si l'on prête attention aux goûts du public populaire, au profil des héros et des vilains tels qu'on les convoquait dans le cinéma créole, on peut comprendre aisément la place importante qu'occupait La pampa dans l'imaginaire national. Ainsi, loin du scrupuleux récit positiviste de

93 Ma traduction

l'histoire, La pampa fonctionnait déjà comme une construction symbolique au service de l'argentinité. Une fois que l'on aura analysé la manière de construire un récit national dans le cinéma d'un point de vue institutionnel, et proche du modèle des grands récits de la modernité -dans le sens où l'expose LYOTARD (1987)-, on pourra comprendre comment se produit la brisure de ce modèle de représentation dans le cinéma argentin contemporain.

Dans le crépuscule du XXème siècle - période déterminante pour comprendre la façon dont s'est forgé le concept d'identité nationale en Argentine- seulement une décennie avant la célébration en 2010 du second centenaire de la révolution de mai, il s'est produit en Argentine un phénomène culturel sans précédents : l'émergence d'un groupe de cinéastes englobé sous l'étiquette du NCA.

Ces cinéastes non seulement proposent un changement par rapport aux systèmes de production existants, non seulement marquent l'époque d'une nouvelle esthétique, non seulement interpellent un cinéma installé dans le moule d'un Mode de représentation institutionnelle⁹⁴, mais aussi mettent-ils en question la notion d'identité nationale. Bien qu'ils le fassent des manières très différentes, suivant plusieurs stratégies et en dépit de certaines divergences entre eux, tous partagent ce point commun: interpellent les questions fondatrices de l'argentinité depuis leur position de cinéaste.

Le NCA se présente ainsi à nos yeux comme le symptôme d'une problématique beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît à la première lecture. Un symptôme qui révèle, parmi d'autres choses, les diverses opérations symboliques qui se produisent durant la construction et la circulation des discours sur la mémoire et sur l'identité nationales (une fois celle-ci ayant dépassée le stade de la transition vers un système démocratique).

Le cinéma, depuis cette perspective, se présente comme un double document

94 On prend ce concept de Noël Burch qui l'a exposé dans son oeuvre séminale *La lucarne de l'infini* (1995) dans laquelle il définit le modèle de représentation cinématographique institutionnalisé par Hollywood dans un contexte capitaliste contre un modèle de représentation primitive. Désormais, M.R.I.

témoignant de sa propre genèse, mais sert aussi comme témoignage de son temps. Cette nouvelle vague constitue donc un champ de travail optimal en ce qu'elle réalise un exercice important d'autocritique par rapport au concept de nation qui avait opéré dans des différents moments de l'histoire de l'Argentine. Il faut tenir compte en plus, que le NCA surgit dans un contexte historique, économique et social spécialement agité pour le pays, lequel vivait la fin d'un projet néolibéral promu par Carlos Ménem (1989-1999) qui exploita la crise de 2001 et noya le pays dans la plus grande dépression économique de ces dernières décades.

Cette situation définira le regard d'une nouvelle génération de cinéastes, immédiatement postérieure à celle qui a souffert de la dictature la plus sanguinolente du XX^{ème} siècle argentin, soit huit années, de 1976 à 1983, sous la domination d'une assemblée militaire dirigée par le Général Videla. Une génération qui a grandi avec les fantômes de 30.000 disparues, victimes du terrorisme d'état, une génération ayant supporté le poids d'un grand mensonge néolibéral, une génération élevée sous l'ombre d'une politique de l'oubli, politique insoutenable qui ne reproduira que le regard d'un pays dépourvu de futur. Face à ce contexte, on pourra dire que le NCA interpelle certains symboles constitutifs de l'identité nationale, tels que la notion de mémoire collective, la question de la dictature, les images du folklore et la reproduction de paysages qui, tout au long du XX^{ème} siècle, avaient popularisé certains textes, autant littéraires que cinématographiques, symboles sans équivoque de l'argentinité.

Ainsi, on peut comprendre que, depuis un contexte historique comme celui-ci, la culture prend une place particulièrement délicate, qui révèle la façon dont changent les processus de construction symbolique du discours sur la nation au cours du temps. À ce propos, nous pourrions nous demander avec BHABHA (1990), quelle est la place de la culture, non seulement depuis un point de vue géographique qui polarise la position locale face à la globale, mais aussi dans un propre système discursif qui aiderait à comprendre quelle place occupent les discours culturels dans la construction d'un récit sur la nation.

Ce processus infini de construction d'un récit sur la nation pourrait être analysé depuis des domaines très différents. Notre intention au long de ce travail sera d'analyser comment le cinéma articule ce processus de construction discursif étant donné les événements historiques, sociaux, politiques et esthétiques apparus à des moments donnés. Ainsi, en gardant toujours une perspective historique, qui nous permet d'observer la façon dont le cinéma a participé dans la construction d'un récit sur l'identité nationale argentine depuis le premier centenaire de l'indépendance de la nation jusqu'à l'éclosion du NCA, notre intention sera donc d'analyser certains éléments à travers lesquels le cinéma contemporain construit le récit mythique de l'argentinité.

On abordera ainsi l'histoire comme récit en construction, et non comme discours clôturé. Un récit qui forme son articulation par-delà les événements et le discours légitimé par les institutions. Depuis cette perspective, notre travail sera basé principalement sur l'analyse rhétorique des discours filmiques qui interpellent le discours institutionnel de l'histoire en produisant une série de lectures particulières et différentes de ce que propose le discours officiel. Ainsi, on se retrouve face à certaines questions essentielles pour aborder une étude comparée entre l'histoire, la théorie filmique et l'analyse de différents discours tels que les catégories de l'archive, du document, la valeur de témoignage ou la catégorie de vérité dans le documentaire.

De cette façon, on jettera un regard vers l'histoire du cinéma argentin tout en focalisant sur les concepts d'identité et de mémoire et la façon dont ils ont dérivé vers un modèle de représentation de l'argentinité. Pour ceci, nous nous arrêterons sur des points d'inflexion historiques comme la représentation des disparues pendant la dictature du général Videla, dû à la place définitive qu'ils occupent dans tous les aspects de la société argentine contemporaine. Puis, nous étudierons la construction d'un espace mythique, celui de La pampa, comme marque essentielle de l'argentinité. Ainsi, notre recherche sera abordée depuis une perspective politique, en considérant les paramètres historiques et sociaux qui délimitent la

conjoncture dans laquelle ont été produit ces films. Notre but sera de retrouver le signe idéologique propre à l'identité nationale argentine. Autrement dit, la considération du cinéma comme symptôme d'une problématique politique.

Pour aboutir à ce travail, il sera donc nécessaire de commencer par offrir un bref parcours historique à travers le cinéma qui a contribué à la construction de cette identité nationale, particulièrement à travers certains genres historiques populaires comme le cinéma d'inspiration créole. Ainsi, nous analyseront le contexte historique et social dans lequel a commencé à se produire les politiques mémorielles après la période de réorganisation nationale. Partant de cette position historique, on pourra comprendre la manière suivant laquelle les cinémas précédents ont pu influencer le cinéma produit en Argentine de nos jours. Ainsi que la façon avec laquelle ceux-ci ont déterminé la construction d'un discours sur l'identité nationale. Il sera aussi nécessaire de comprendre le contexte d'où a surgi le NCA, groupe dans lequel on a l'habitude d'inclure la réalisatrice qui constitue l'objet d'étude principale de cette thèse : Albertina Carri. Pour tout cela, il nous sera nécessaire d'articuler de façon précise les concepts d'identité, de mémoire et de nation, avec toutes les particularités que cela suppose dans un pays et dans un moment historique comme l'Argentine au tournant du siècle. Et, bien sûr, nous étudierons la façon dont le cinéma contemporain les a articulés pour construire un regard autre sur l'argentinité. Autrement dit, ce que nous essayerons d'aborder sera une recherche dans laquelle le cinéma d'Albertina Carri ne serait pas simplement un document de travail thématique, mais le symptôme de questions plus larges reliées aux processus économiques, politiques, historiques et sociaux qu'a connus ce pays à un moment déterminé de son histoire.

2. Le mythe de l'argentinité

2.1. Le récit mythique de la nation

Comme nous venons de l'indiquer, dans sa célèbre conférence « Qu'est-ce qu'une nation? », Ernest Renan a expliqué qu'une nation se définit de la même manière par le souvenir que par l'oubli. En conséquence, si la mémoire fonctionne comme un concept unificateur pour les membres d'une nation, on pourrait dire que la mémoire nationale est toujours collective, puisqu'elle est fondée sur des récits qui ont rencontré un consensus autour du groupe. Peu importe si cette mémoire à laquelle on fait référence est la mémoire sur laquelle le discours officiel de l'histoire s'est basé, ou cette mémoire que soutient la mythologie populaire. La mémoire fonctionne dans les deux cas comme un espace commun dans lequel une communauté nationale peut se sentir légitimée en tant que telle.

La mémoire suppose donc une entité indispensable dans la configuration du concept de nation. Depuis cette perspective, on pourra dire que la mémoire fonctionne comme une structure qui articule le discours officiel de l'histoire d'un pays. Mais aussi, la mémoire acquiert une dimension essentielle sous la forme de récits à caractère mythique que l'on retrouve dans l'imaginaire populaire. Dû à cette double dimension entre discours officielle de l'Histoire et discours populaires, la mémoire constitue l'un des concepts les plus complexes à analyser en regard avec le concept de nation. De plus, la manière dont s'articulent la mémoire populaire et l'Histoire officielle présente certaines particularités si on la relie précisément à la construction d'une identité nationale argentine.

L'idée selon laquelle le concept d'État-nation s'est fondé à l'époque de l'illustration, sera la colonne vertébrale des processus d'indépendance de l'Argentine, ainsi que du reste des pays latino-américains, sous les idées libertaires de la modernité assumées par les classes créoles dominantes. De cette manière, la

quête d'une indépendance par rapport à la couronne espagnole reposait principalement sur une délimitation territoriale, économique et politique. C'est là, dans les frontières, dans les traités, concernant les taxes douanières, que les grandes figures indépendantistes ont cherché à marquer leur différence par rapport au pouvoir détenu auparavant par la métropole. Les processus d'indépendance nationale dans le contexte de la modernité, comme c'était le cas en Argentine, résolvent de manière relativement facile le problème de l'État-nation en tant qu'organisation économique, géographique et politique. Mais ils produisent de graves problèmes au niveau idéologique par rapport à la constitution d'un sentiment national.

Les nouveaux états-nations affrontent un peuple hétérogène (surgi d'une société créole) dont l'histoire était encore à écrire. Néanmoins, il serait une erreur de croire que la problématique de l'identité nationale est à mettre en question exclusivement dans ces pays «récemment créés». On ne pourra pas dire que la fondation d'une nationalité française, espagnole ou grecque soit plus légitime que n'importe quelle nouvelle nationalité surgie après les processus révolutionnaires de l'Amérique latine; Même s'il est convenu d'insister sur le fait que celles ci se confrontent à des conjonctures différentes, basées principalement sur des processus de légitimation des mémoires historiques et des mythes fondateurs de chacune d'entre elles. Aucun pays n'existe de façon naturelle ou ancestrale. Ils sont tous le fruit d'une construction et ils se soutiennent sur la création des récits mythiques qui nourrissent aussi bien les discours officiels que les discours populaires, en configurant ainsi un imaginaire collectif.

Comment l'explique NORA (1986:20) précisément, dans sa critique du discours de Renan, la définition du concept de nation ne peut pas être réduit à une question territoriale, mais à la dimension symbolique que lui octroie un groupe humain

“La nation n'est pas seulement un concept juridique, pas seulement une unité territoriale et un vouloir-vivre en commun, pas même seulement ce “riche legs de

souvenirs” et ce “plébiscite de tous les jours” dont parlait Renan; c'est une organisation symbolique du groupe humain, dont il s'agit de retrouver les repères et d'éclairer les circuits”.

Comme on peut l'observer, la définition apportée par Nora souligne certains éléments importants pour comprendre à quel point la nation n'est pas une valeur naturelle et préalable, mais le fruit d'une construction symbolique d'un groupe humain et, à partir de là, toute la difficulté de son étude se trouverait dans l'éclairage des opérations réalisées pour sa constitution.

La dimension symbolique du collectif qui veut se définir en tant que nation constituera vite un élément indispensable à la discussion sur le propre terme de nation dans le cadre de la postmodernité. Faisant attention à la perspective qui analyse les variations du concept de nation face aux différentes contingences historiques, des auteurs comme ANDERSON (1993) ont approfondi, dans la dimension symbolique d'un groupe qui veut s'identifier sous un même signe national, tout en cherchant des origines de la mémoire et des traces communes, des traces spécifiques et distinctives d'autres groupes qui leurs permettent de se constituer en tant que nation.

Ainsi, le critique, aborde l'étude de certains mécanismes de représentation et de reconnaissance du nationalisme au long de l'histoire, et selon différentes latitudes, pour offrir une perspective générale de la thèse que l'on développera ici. Souvenons nous que le concept de nation n'est pas universel et préalable à la construction des pays, mais une construction discursive issue des intérêts politiques, économiques et historiques. Le concept de nation se révèle depuis ce point de vue, donc comme une construction discursive sanctionnée par une communauté - reprenant ainsi la catégorie symbolique à laquelle fait référence Nora - et qui pourra être analysée depuis une double dimension : à la fois depuis le discours officiel de l'Histoire, et depuis les discours populaires. D'après ANDERSON (1993:25), cette dimension symbolique existe d'autant plus qu' «(...) elle s'imagine comme une communauté parce que, indépendamment de l'inégalité

et de l'exploitation qui, en effet, peut se prévaloir dans chaque cas, la nation est toujours conçue comme une camaraderie profonde, horizontale. En dernière instance, c'est cette camaraderie qui a permis, pendant les deux derniers siècles qu'autant de personnes tuent et, surtout, soient prêtes à mourir par des idées tellement limitées.

Ce sera GELLNER (1988:70) qui insistera à nouveau sur ce refus du mythe historique d'une nation ancestrale, antérieure à n'importe quel genre d'organisation « On doit refuser ce mythe. Les nations ne sont pas quelque chose de naturel, ne constituent pas une version politique de la théorie des classes naturelles; et les états- nation n'ont pas été l'évident destin fatal des groupes ethniques ou culturels ». Par là, GELLNER nous avertit des différentes contingences par lesquelles ce concept de nation est soumis tout au long de l'histoire.

Partant de la conviction selon laquelle la nation n'est pas une entité naturelle, préalable et éternelle comme le prétendent certaines définitions du terme à partir de la modernité, tel que l'explique ANDERSON (1993), ou à l'époque préindustrielle, comme l'indique GELLNER (1988), on pourra dire alors, que le concept de nation est basé -autant dans ses discours officiels que dans son imaginaire populaire- sur des mythes fondateurs de natures diverses.

Le discours officiel de l'Histoire, basé selon une idéologie positiviste qui relate la chronique des événements importants pour l'unité de la nation, la récréation d'une mémoire collective ancestrale et antérieure aux membres de la communauté, la mythologie générée autour de certains héros ou vilains, la revendication des limites territoriales, des événements communs, des contes, des musiques, des images populaires ou d'une langue, ne sont que quelques éléments qui, sous un prisme mythologique constituent le sédiment de l'idée de nation partagée par une communauté. Une analyse d'un point de vue discursif de ces éléments nous montrera qu'effectivement, le récit de la nation répond à un schème constructif beaucoup plus proche de la logique du mythe que de celle d'une science positiviste. Autrement dit, on révélerait la nation comme un artifice discursif, et

non comme un élément naturel.

Ainsi, et malgré le fait qu'on puisse considérer la nation comme une construction discursive mythique, qui contiendrait en elle ses corrélats sur une mémoire, une géographie, des héros ou des vilains etc. on devrait préciser que les définitions qu'utilise GELLNER pour travailler sur le terme de nation, malgré que ces définitions puissent être trop larges, trop générales, elles contiennent des allusions importantes à la dimension culturelle pouvant être très utiles à notre recherche. La nation, selon GELLNER (1988:20) peut répondre à plusieurs définitions.

«1. Deux hommes sont d'une même nation si et seulement s'ils partagent la même culture, comprenant par culture un système d'idées et de signes, d'associations et de règles de conduite et de communication. 2. Deux hommes sont d'une même nation si et seulement s'ils se reconnaissent comme appartenant à une même nation. Autrement dit, les nations font l'homme; les nations sont les fondations des convictions, fidélités et solidarités des hommes. Une simple catégorie d'individus (par exemple, les occupants d'un territoire déterminé ou ceux qui parlent un langage donné) arrivent à être une nation si et quand les membres de la catégorie se reconnaissent, mutuellement et fermement, certains devoirs et droits en vertu de sa commune qualité de membres. C'est cette reconnaissance de celui qui lui est proche comme individu de sa classe qui le convertira en nation, et non pas les autres attributs communs, n'importe lesquels qu'ils puissent être, qui distingueront cette catégorie de ceux qui n'en sont pas membre.»⁹⁵.

Ce qui nous intéresse dans la définition de Gellner, c'est bien qu'elle envisage la nécessité d'une culture homogénéisatrice qui puisse accueillir deux hommes qui veuillent partager le même sentiment de nation et que, comme chez Anderson, ces deux hommes revendiquent la collectivité en tant qu'élément indispensable du même. Le fait que cet auteur souligne l'importance de la dimension culturelle dans l'élaboration d'un récit national, nous permet de comprendre pourquoi les textes

95 Ma traduction

artistiques sont essentiels pour comprendre la manière dont se construit et circule un imaginaire collectif à l'intérieur d'une communauté nationale.

Cette observation aura une importance particulière dans les pays récemment créés, comme l'Argentine, qui compte sur une grande masse migratoire de provenances diverses. On pourra comprendre ainsi que les nouveaux États-nations surgis de la modernité puissent rencontrer des problèmes pour justifier une culture homogénéisatrice. C'est pour cela que, dans la construction d'un récit sur le patrimoine culturel d'une nation, les allusions à une mémoire préalable (une *histoire* en commun), occupent une place aussi importante dans le territoire symbolique. En définitive: une nation (en tant que récit) demande une série d'éléments narratifs face auxquels deux hommes qui veulent partager une même culture pourront se reconnaître comme semblable.

Ce rapport entre la reconnaissance d'une histoire et d'une culture communes aurait une relation directe avec un discours politique. De ce point de vue, une analyse des textes audiovisuels pourra nous aider à comprendre la manière dont s'est construit un discours sur la nation depuis une perspective idéologique. Nous pouvons dire avec GELLNER (1988:80) «C'est dans ces conditions, et seulement ainsi, que l'on peut définir les nations suivant la volonté et la culture et, en réalité, la convergence de toutes les deux avec des unités politiques. Sous ces conditions l'homme veut être politiquement unit à ceux, et seulement à ceux, qui partagent sa culture. C'est le cas quand les états veulent mener leurs frontières jusqu'aux limites qui définissent sa culture et la protéger et l'imposer grâce aux frontières marqués par son pouvoir. La fusion de la volonté, de la culture et de l'état dévient une norme, et il n'est pas fréquent de voir faillir une telle norme.»⁹⁶.

Le consensus collectif sur lequel repose ce qui doit être rappelé et ce qui doit être oublié ne se produit pas, selon cette pensée, de façon naturelle. Il est le fruit d'intérêts et aussi un générateur de conflits. En effet, la manière dont la mémoire historique d'un pays sélectionne ce qu'elle veut remémorer ou ignorer de ce qu'elle

96 Ma traduction.

considère inadéquat constituera une partie importante du processus de construction d'un discours sur sa propre identité. En définitive, on pourrait affirmer qu'on ne peut pas discuter du concept de nation sans compter sur le concept de mémoire. Sans envisager ce dont on a décidé de se souvenir et ce qui est resté relégué à l'oubli, les motifs pour lesquels l'on opère cette distinction. Motifs qui répondent, presque toujours, à des intérêts idéologiques et à une conjoncture politique.

Le récit mythique de la nation se constitue donc sur les piliers basiques de l'identité et de la mémoire. Ce récit doit d'ailleurs permettre que les membres de la communauté qui intègrent cette nation puissent se reconnaître en lui, puissent se sentir représentés. Comme nous l'avons déjà dit: semblables entre eux et différents des autres. Le récit, donc, a besoin d'une stratégie discursive suffisamment convaincante pour tisser la complexe trame d'une mémoire commune, pour homogénéiser les différences qui existaient à l'intérieur de la communauté, et pour réguler de l'intérieur les structures qui établissent les enjeux de pouvoir. Les textes artistiques, et tout particulièrement le cinéma, compte tenu de sa nature populaire, joueront, on le verra, un rôle vitale dans ce processus.

3. Le problème des référents comment argument de vérité

Si, tel que nous sommes en train de l'expliquer, la nation est une construction discursive et non pas une catégorie naturelle, alors nous devrions aborder la problématique depuis un point de vue d'analyste du discours. Autrement dit, si l'on est prêt à considérer la nation comme un récit, on devrait aborder son analyse en nous posant comme question ce qu'elle porte comme référent.

De notre point de vue, le référent du récit de la nation n'existe pas comme entité indépendante, ancestrale et extérieure à son propre discours. Le référent sur lequel on construit le discours de la nation est relatif et soumis aux contingences politiques, sociales et historiques. Si l'on prend comme exemple le cas de l'Argentine -bien qu'à notre avis, cet approche pourra servir pour aborder n'importe quel autre cas - le référent sur lequel a été construit le récit de la nation n'a cessé de changer tout au long de son histoire en fonction des différentes circonstances et intérêts politiques particuliers.

Pour illustrer le cas concret de l'Argentine à ce sujet, on pourrait citer comme aspect significatif la différence dans la façon dont on faisait allusion à l'espace pampéen dans les années immédiatement postérieures à sa déclaration d'indépendance en 1816. Quand *le sauvage* représentait un danger pour le discours institutionnel et qu'il lui fallait absorber une telle figure du sauvage pour constituer un discours sur l'indépendance nationale et convertir La pampa en espace mythique dans lequel une identité nationale spécifique trouverait sa légitimité. Seulement, en prenant la déjà classique dichotomie sarmentienne⁹⁷ entre civilisation et barbarie dans une première étape nationale et la manière de la représenter dans l'histoire de sa littérature, on pourrait comprendre la manière dont on construit et dont on fait circuler un discours sur l'identité nationale.

Ainsi et malgré qu'on puisse accepter de considérer la notion d'identité

97 On fait allusion ici à l'opposition qui articulerait Domingo Faustino Sarmiento dans son oeuvre *Facundo ou Civilización y barbarie en las pampas argentinas* en 1845.

nationale à l'intérieur du cadre du récit mythique, on devrait envisager quelques unes des difficultés qu'implique l'utilisation de ce terme. Comment pourrait-on définir la notion de récit dans un tel contexte? Que veut-on dire quand on aborde la question de la nation en ces termes rhétoriques?

Il n'est pas de notre intention ici de redéfinir le concept de récit – lequel compte déjà assez de définitions dans l'histoire sans qu'aucune d'entre elles n'ait été acceptées de manière universelle, soit dit en passant -mais il sera sûrement opportun de souligner l'idée qui nous intéresse particulièrement: la différence entre le référent d'un discours et ce que se donne au sens populaire comme « faits réels ». Cette problématique - qui oppose le référent à la narration- se retrouve à l'intérieur de n'importe quel discours. Mais, si on travaille la question de l'identité nationale, cette tension trouve son point de fracture essentiel à l'intérieur du discours institutionnel de l'histoire.

A partir du moment où l'académie de l'histoire encadrerait son discours selon une tradition positiviste, afin de se légitimer en tant que science (et non en tant que littérature), le problème qui se pose entre la construction d'un discours historique et ses référents réels doit se lire en termes de vérité. De cette manière, l'Histoire légitime son propre discours, soutenant l'idée que la chronique atteste de la véracité des faits, lesquels doivent dès lors rester hors de toute soupçon.

De ce point de vue, ce qui est écrit dans l'histoire aura non seulement eu lieu de façon indiscutable, mais occupera une place privilégiée à l'intérieur du grand récit historique, afin de mieux exister encore. Bien que cette affirmation puisse sembler évidente, elle ne l'est pas. D'ailleurs, elle nous donnera la clé pour comprendre le caractère artificiel du discours de l'Histoire d'une nation. Une fois que l'on aura questionné le référent de l'Histoire comme un argument de vérité, envisagé la façon dont la réalité se donne à comprendre en termes absolus, on pourra alors être d'accord avec l'idée selon laquelle le discours officiel de l'histoire n'est qu'un des récits possibles.

Cette problématique implique une différence qui pourra nous aider à

comprendre pourquoi nous considérons qu'entre le récit de l'histoire institutionnelle et les autres récits, il n'existe aucune différence essentielle depuis un point de vue discursif. Pour cela, nous reverrons à l'Étude de Gabriel Sevilla (2010:76) dédiée à cette problématique où il avertit «qu'il est indispensable qu'il existe une médiation symbolique (entre le récit et les faits réels) et, malgré l'apparente évidence de la demande, on doit rappeler cela à tous les moments et souligner ses implications».

Aucun fait extra linguistique ne constitue un discours en lui même, ni narratif ni d'un quelconque autre genre, puisque les lectures que l'on peut tirer de ce fait ne sont pas inscrites dans sa matérialité. C'est le discours qui construit d'une certaine façon un objet qui, d'autre part, n'a pas une raison d'exister. Autrement dit, le seul fait constatable dans une récit est le propre discours narratif qui le constitue. Selon que celui-ci s'inscrive ou non dans une réalité extralinguistique - soit ce que l'on a l'habitude de nommer *faits réels*-, il s'agira d'une circonstance accidentelle et extrinsèque, non nécessaire ou consubstantielle. Le récit est un fait en soit, symbolique et autonome, constructeur d'une image référentielle, mais indépendant de toute supposée prédétermination extralinguistique. Indépendante donc de celui qui, traditionnellement, a été nommé comme son référent. Autrement dit, le référent du récit de nation n'existe pas de manière indépendante, naturelle et indiscutable, il est l'un des objectifs principaux du discours de l'institution»

Avec cette mise en question sur le référent, comme constitutif du récit d'une nation, ce qui nous sommes en train de dire en réalité, c'est que ce récit a un but très ciblé: celui de construire un espace symbolique nommé nation. Si l'on considère donc la nation comme la narration d'un récit mythique, et non comme le discours positiviste qui a voulu construire l'histoire institutionnelle à partir de la modernité (tel que l'explique Pierre Nora dans son texte *Présent, nation, mémoire* (2011)), on comprendra pourquoi il a été nécessaire de légitimer ce récit sur la base de référents imaginaires, suivant des figures légendaires qui se convertissent en éléments constitutifs de l'identité nationale.

De ce point de vue, on pourrait comprendre que le récit d'identité nationale fasse usage d'un espace symbolique, lequel permettrait les processus d'identification que doivent expérimenter les membres d'une communauté pour se sentir représentés. De cette manière, l'opération narrative qui construit le discours d'une nation fait souvent appel à des images facilement décodables par une vaste majorité, des images qui tendent à créer un espace symbolique homogénéisant⁹⁸».

Un espace dans lequel les fractures internes des membres de la communauté s'effacent, un espace suffisamment large pour que tout le monde y rente, mais aussi suffisamment limpide pour qu'il n'y a pas de place pour le doute quant à ce qui est dedans et ce qui est dehors. Un espace mythique, qui utilise pour sa construction des images qui renvoient à un imaginaire collectif, identifiable, antérieur et qui se présente comme un concept naturellement donné.

98 Ma traduction.

4. Nation, récit et mythologie

Ainsi, on pourra dire que le concept de nation fonctionne comme un espace textuel dans lequel se reconnaît un groupe déterminé, qui prend comme référent une série de mythes constitutifs pour construire un discours homogénéisant. La dimension mythologique du récit de la nation n'est importante que pour comprendre la manière dont les discours populaires assument et reproduisent une certaine idée d'identité nationale, mais qui nourrit aussi les discours officiels des institutions politiques, historiques ou artistiques -comme on le verra plus tard dans des cas concrets de la littérature et du cinéma.

Selon BHABHA (1990), la construction d'un discours sur la nation ne peut pas être compris sans considérer la dimension mythologique et, bien sûr, sans tout un tissu culturel sur lequel lui même, il s'introduit: "Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind's eye. Such an image of the nation -or narration- might seem impossibly romantic and excessively metaphorical, but it is from those traditions of political thought and literary language that the nation emerges as a powerful historical idea in the west."

En effet, tous les récits de la nation sont basés sur des mythes constitutifs qui articulent parfaitement quelques-uns des éléments que l'on vient d'énumérer (un espace commun, une mémoire populaire, des personnages, des héros, des dates, des batailles). Certains parmi ces mythes se basent sur une rigoureuse étude abordée par l'histoire à vocation positiviste - c'est-à-dire, basée sur des documents qui fonctionnent comme preuves irréfutables que ce que raconte le mythe a bien eu lieu dans la réalité. Tandis que d'autres sont relégués à un imaginaire collectif, issu d'une littérature culte ou d'une littérature populaire, ou issu d'autres formes de textes artistiques comme le cinéma, sur lequel nous reviendrons plus tard.

Dans le cas du récit sur la nation argentine, ce qui a été dénommé *imaginaire gauchesque* a été utilisé comment l'un des mythes constitutifs du sentiment

d'identité nationale, accomplissant ainsi certaines des principales fonctions de ces discours mythiques. À savoir: légitimer une identité commune, définir un paysage légendaire, construire une figure héroïque comme celle du gaucho, nourrir un temps mémoriel antérieur à la constitution du pays, établir les bases de certaines traditions etc. En définitive: légitimer une politique d'occupation territoriale et politique à travers un imaginaire rural qui se présente comme un fait naturel et non comme une construction discursive.

Ce genre de récits mythologiques fait doublement allusion à une mémoire ancestrale des peuples et à une identité qui existerait de manière indépendante au propre récit de la nation. Autrement dit, ce que nous avons défini auparavant comme « faits réels » en rapport avec un discours. Ce qu'un auteur comme Bhabha deconstruit à travers une analyse du concept d'identité nationale en termes narratologiques. Une analyse que dénonce le vide que l'histoire des identités nationales exerce sur certaines collectivités. Chez Bhabha, sa dénonciation désigne des pays à la colonisation relativement récente, comme l'Inde, bien que sa pensée puisse être adaptée aux pays latino-américains. L'Argentine, comme beaucoup de pays d'Amérique du sud, a souffert d'un processus de transformation identitaire très complexe (comme tenue que ces pays d'Amérique du sud ont aussi souffert d'abord d'une conquête à l'aube de la modernité, puis se sont constitués durant la période industrielle comme pays accueillant diverses vagues migratoires). Néanmoins, différents référents mythologiques fonctionnent de la même manière afin de légitimer un discours sur l'histoire de la nation dans des latitudes très différentes.

Les particularités qui présentent la plus part des territoires décolonisés ne les écartent pas de l'opération discursive qui construit n'importe quel récit de la nation sur les bases d'un discours mythique, qu'il soit prononcé par l'ancienne métropole ou par un nouveau territoire défini comme État-nation. L'opération discursive sur laquelle se constitue l'un comme l'autre des récits sur la nation reste la même. Dans le cas de la construction d'un discours sur l'identité argentine, ainsi que dans

le cas de beaucoup d'États-nations qui se sont émancipés de la couronne espagnole dans le continent américain tout au long du XIX siècle, l'idée de nation se base sur une idéologie libérale conservatrice soutenue par une oligarchie créole inspirée par des mouvements nationalistes de l'Europe des Lumières, ainsi que par l'indépendance des EE.UU.

La façon dont ANDERSON (1993: 81) envisage les processus d'indépendance hispano-américaine est très claire à ce sujet: « Pourquoi précisément les communautés créoles ont-elles conçu à une époque aussi précoce l'idée de leur nationalité, bien plus tôt que la plupart de l'Europe? Pourquoi est-ce le fait de telles provinces coloniales, qui normalement accueillaient des grandes populations d'opprimés qui ne parlaient pas l'espagnol, d'avoir consciemment redéfini ces populations comme co-nationales? Et concevoir l'Espagne, à laquelle ils étaient reliés, comme un ennemi étranger? Pourquoi l'Empire hispano-américain, qui avait persisté tranquillement durant presque trois siècles, a été soudainement fragmenté en 18 États différents?»⁹⁹

En effet, ce ne sont pas les natifs de ce territoire qui ont défini le concept d'argentinité, ce ne sont pas eux qui ont écrit l'histoire de la nation, qui ont choisi ses politiques, mais les dirigeants d'une classe créole qui cherchait davantage son indépendance vis-à-vis de l'Empire que la définition d'une essence de l'Argentine. Pour cela, en plus de légaliser l'occupation territoriale des frontières et l'indépendance administrative face à la métropole, ils devaient légitimer une identité spécifique et différenciée. Ils devaient légitimer une histoire, une mémoire, le récit d'une nation.

99 Ma traduction.

5. Les vrais argentins: didactique de l'argentinité

«Seuls les 'vrais' argentins peuvent donner à Buenos Aires ces fantômes dont elle manque. À la ville assiégée par les fantômes émergents du changement, Borges lui offre une mythologie d'un temps passé et un espace littéraire de projection universelle¹⁰⁰» (SARLO, 43). Tel que l'indique la critique argentine, Borges propose avec ce désir une problématique qui commence à se sentir à travers les différents strates sociaux de l'Argentine de début du XXème siècle. Qu'est-ce que cela signifie d'être un «vrai argentin»? Est-ce que ceux qui peuplaient le territoire jusqu'à ce moment-là ne l'étaient pas? Pourquoi envisage-t-on la question de l'identité nationale en termes de danger, à partir de ce moment là? Comment affronte-t-on la tâche d'avoir à créer des argentins?

Comme nous l'avons déjà indiqué, la question de l'identité nationale est sujette aux différentes contingences historiques mise en discussion à chaque grand tournant. Dans le cas du discours de l'argentinité, le premier point d'inflexion déterminant pourra être situé autour de la célébration du premier centenaire de la nation, en 1910. Souvenons nous qu'en plus, à ce moment-là et dans les décades qui suivront, l'Argentine deviendra une grande puissance mondiale, en particulier dans l'industrie agricole.

Une puissance capable d'attirer des émigrants du monde entier, qui cherchaient dans le nouveau monde, les opportunités qu'ils ne trouvaient pas dans leurs pays d'origine. Souvenons-nous que d'après ARCHETTI (2003:3) «En 1914 près d'un tiers des presque huit million d'habitants - chiffre du troisième recensement montrera qui avait plus que quadruplé par rapport au premier recensement de 1869- était né à l'extérieur, la plus part en Italie (39,4%) et en Espagne (35,2%). Les immigrants russes, principalement juifs qui avaient fuit la persécution ethnique et politique de l'Empire Russe, formaient le troisième groupe (4,1%). Des syriens et des libanais (2,7%) étaient aussi arrivés, laissant derrière eux un autre

100 Ma traduction.

empire oppresseur, l'empire Ottoman.

Les immigrants procédaient aussi de la France, de l'Allemagne, du Danemark et de l'Autro-Hongrie (principalement des serbo-croates et des personnes originaires de la région de Firuli) (Solberg 1970:38). Les anglais formaient une minorité puissante. Il est important de signaler, aussi, qu'au moins un quart de la population se constituait de descendants des immigrants des deux générations antérieures. De cette manière le XXème siècle commence en Argentine avec une amalgame d'émigrants de diverses nationalités agglutiné surtout dans la ville de Buenos Aires¹⁰¹».

Le défis pour construire une identité nationale qui comprend autant de citoyens d'origines et religions très diverses était grand, étant donné que beaucoup d'entre eux étaient analphabètes et, par conséquence, l'un des principaux instruments de représentation utilisés par les puristes, la langue, pouvait être sérieusement menacée -une langue qui, évidemment, avait évolué sous des influence italienne, anglaise ou française, suivant des éléments apportés par les immigrants. Il est compréhensible donc, que le concept d'argentinité s'introduise à un moment où le pays souffre d'importantes transformations économiques et sociales. L'Argentine de début du XXème siècle se trouve en pleine période d'expansion économique et de développement de sa structure industrielle, surtout dans sa capitale fédérale, transformant Buenos Aires en une des villes les plus prometteuses au monde. Soumis à ce processus, le pays se retrouve face à une avalanche d'immigrants -dont beaucoup ne parlaient pas l'espagnol- venus d'origines très différentes et qui apportaient déjà une forte charge identitaire. L'absence de vrais argentines que Borges dénonçait s'avère une préoccupation pour une certaine classe intellectuelle et politique qui craignait que l'identité

101 L'Argentine prend la deuxième place entre les nations qui ont reçu le plus grande nombre d'immigrants européens depuis la moitié du XIXème siècle jusqu'aux années 1950 comme l'indique SARLO (2003:17) reprenant LATTES, Alfredo r. et SAUTU, Ruth, et son travail sur l'immigration, le changement démographique et le développement industriel dans l'Argentine, Cuadernos del CENEP, N°5, Buenos Aires, 1978, pps 2-3. Ma traduction.

construite sur le parcours historique de 100 ans puisse être évidée.

Ce nouveau panorama social qui encadre le pays dans le premier centenaire de son indépendance définit en plus un autre type de consommation des biens culturels tel que l'explique SARLO (1998:3): « Quoi qu'il en soit, il y avait Nation. Les argentins s'identifiaient avec une série de propositions qui portait en elle beaucoup de mythologie mais la faisait aussi avec une certaine efficacité à rassembler face à l'Europe de l'après guerre, L'Argentine étant un pays d'abondance, où l'on mangeait comment nulle autre part ailleurs dans le monde; face au reste de l'Amérique Latine, c'était un pays de la classe ouvrière industrielle, des classes moyennes cultivées, où la consommation des journaux et des livres était la plus haute; le pays de la pleine alphabétisation et du plein emploi¹⁰².

Le récit auquel s'affronte l'Argentine face à l'avalanche d'immigrants de différentes origines est, peut être, celui qui marque sa distance par rapport à la formation de l'idée de nation dans d'autres pays latino-américains. Tel qu'elle le décrit MARANGHELLO (1999: 26).

«La matrice 'Argentine' a commencé à se construire une fois l'État centralisé, à la moitié du siècle passé, mais avec une définition historique et culturelle différente de celle d'autres pays: ce devait être une nation ouverte 'à tous les hommes de bonne volonté' sans distinction de culture, de credo ou de race. Et l'État argentin a connu un grand succès dans cette compulsion nationaliste et son adoption par les mouvements populaires et la création de 'causes nationales' (Beagle, Malvinas, etc). Ce succès ne procédait pas de la simple coercition mais d'une complexe conjonction d'aspects économiques, sociaux et politiques.

Le fait que à l'époque du premier centenaire de l'indépendance de la nation, on décide d'appliquer une politique d'immigration inclusive répond principalement à des questions économiques. Mais elles obligent aussi à faire fonctionner certaines politiques sociales. Au vu de cela, on pourra dire que les institutions se confrontent à un défi qu'elles envisagent depuis une double opération; d'abord une

opération d'homogénéisation (avec le but de générer un discours sur l'identité nationale capable d'appeler au plus grand nombre possible d'*hommes de bonne volonté*) et une deuxième opération, didactique, d'argentinité (avec pour objectif d'apprendre à une nation en plein développement ce que c'est qu'être argentin).

5.1. De l'argentinité comme processus inclusif

Si une particularité s'avère spécialement intéressante pour notre recherche quant à la construction du mythe de l'argentinité en rapport à la production de textes artistiques, c'est bien la politique inclusive que les institutions ont décidé de mener à bout face à l'immigration massive des premières années du XX^{ème} siècle. Mais, en quoi consiste ce processus d'inclusion?

On ne doit pas oublier que l'arrivée d'une immigration d'origine culturelle très diverse pouvait être vue par certains secteurs nationalistes comme une menace à la pureté d'une patrie qui avait commencé à se scinder entre ce grand centre qu'est Buenos Aires et le reste du pays. La capitale et la province. La ville et la campagne. La civilisation et la barbarie.

Ainsi que le rappelle MARANGHELLO (1999): «Dans ce problématisation, l'immigration, le scientiphisme, et le cosmopolitisme sont caractérisés comme causes principales de la 'désintégration nationale comme celle de l'être argentin' contestant la consigne binaire positiviste 'civilisation-barbarie' en la remplaçant par 'culture-civilisation (qui inclus la barbarie parce qu'elle la génère)¹⁰³».

L'immigration non seulement a dégradé le genre d'argentin ordinaire, elle a aussi amené avec elle la haine de classe, la déformation linguistique, la stigmatisation de l'espagnol et de la religion catholique, et le questionnement des hiérarchies sociales, les valeurs, habitudes, et sentiments de l'âme ou de l'esprit national. Cette problématisation s'est rapidement dispersée dans la prolifération de discours nationalistes et conservateurs durant les décades allant de 1930 à 1950, en faisant apparaître des variantes de la matrice originelle qui se disputaient sur «ce qu'il faut faire» pour restaurer l'identité nationale traditionnelle tout en assumant des formes clairement politiques dans leurs pratiques discursives.

De plus, face à une fragmentation culturelle naissante, les institutions ont décidé de plaider pour cette proposition de bonnes intentions qui a été le texte de

103 Ma traduction.

la déclaration d'indépendance argentine dans laquelle le pays se propose comme territoire ouvert à «tous les hommes de bonne volonté»¹⁰⁴.

De ce point de vue, il est logique qu'on parle d'un processus d'homogénéisation culturelle quand l'on aborde le développement du discours sur l'identité argentine depuis ses origines jusqu'à la célébration du premier centenaire de la nation. Ce processus serait mené à bout de la même manière par les institutions politiques (à travers l'école publique, principalement) ainsi que par les institutions culturelles (littérature, cinéma etc.), et économiques (la période d'industrialisation et de modernisation de l'aire urbaine qui détermine la configuration d'une grande classe moyenne argentine). MARRONE (2003: 29) explique les incidences entre la structure politique, économique et sociale dans la formation d'une identité nationale homogène dans la transition du pays vers une industrialisation, quand il dit que « À la fin du XIX^{ème} siècle l'incorporation de l'Argentine au marché mondial accélère le processus de formation de l'État moderne. Le but primordial était d'unifier ses habitants sous un drapeau commun et ainsi légitimer son gouvernement. Pour réussir, parmi d'autres mesures le pouvoir central promouvait la création d'un sentiment d'appartenance et de destin commun. À l'école, à la milice, à la rue et aussi au cinéma: on cherche par tous les moyens à constituer des rituels, enseignant la conviction d'être «argentins et argentines» dans un contexte d'avalanche migratoire, où les usages, les capitaux, les habitudes et les biens étrangers moderniseraient la vie du «grande village».¹⁰⁵

L'un des problèmes majeurs face auxquels se trouve l'homogénéisation de la nationalité argentine autour du premier centenaire de la nation est la constitution d'un castillan spécifique. Dans un port franc comme celui de Buenos Aires du début de XX^{ème} siècle, l'arrivée d'immigrants de toute l'Europe supposera le problème d'une appartenance en laquelle s'homogénéisera le sentiment national. Lequel passe par l'utilisation d'une langue qui était en train de se déchirer entre

104 Ma traduction.

105 Ma traduction.

puristes et réformateurs.

Nonobstant, ce problème d'homogénéisation culturelle n'est que la première étape des politiques d'inclusion menées à leur but par les institutions. La deuxième consistera en une didactique de l'argentinité, ou comment apprendre aux nouveaux membres de la nation à *être argentins*. En ce qui concerne cet objectif, les politiques institutionnelles formulés principalement depuis l'académie, ne seront pas suffisantes. Le rôle des discours produits dans le domaine de la culture sera essentiel pour accomplir la forge de l'esprit national, spécialement le cinéma, qui pouvait toucher un public ayant moins d'habileté culturelle.

Le cinéma accomplira un rôle indispensable, compte tenu de la question de la langue méconnue par beaucoup des nouveaux argentins. Avec l'apparition du sonore à au début des années 30, une grande masse d'immigrants qui ne dominaient pas l'espagnol ou qui le parlaient mais qui n'étaient pas capables de le lire et de l'écrire, ont eu accès aux salles cinématographiques où étaient soudain projetés des films sans un texte (cartons, intertitres) pour en expliquer les scénarios.

Comme on a pu l'observer, nombreux sont les auteurs qui insistent dans le caractère performatif de l'esprit national argentin. C'est pour cela qu'il est tellement important de considérer tous les types de textes qui contribuent à la diffusion d'un discours sur l'identité argentine, et pas seulement ceux émis par l'institution. Les textes artistiques, spécialement littéraires et cinématographiques (étant donné le contexte historique dans lequel se produit cette didactique de l'être argentin) seront aussi responsables d'avoir eu à former à une argentinité, autant d'un point de vue intellectuel que d'un point de vue plus populaire.

En effet, si l'on parle de construction du récit de la nation argentine, on ne doit pas oublier l'une des alliances importantes entre l'art et le nationalisme à ce moment là: les avant-gardes littéraires de Buenos Aires des premières décennies du XX^{ème} siècle. La question de l'identité nationale et la construction d'une mémoire commune dévient l'une des préoccupations principales de beaucoup d'écrivains qui cherchaient en une certaine mythologie la spécificité de leur propre

histoire littéraire. À ce sujet, on pourra citer l'un des noms les plus importants des lettres argentines pour comprendre à quel point se pose dans le domaine de l'art cette question de l'argentinité, non comme une valeur universellement acceptable mais comme problématique.

Pendant cette période, beaucoup d'écrivains s'accrochent à certains mythes constitutifs de la nation argentine, partent principalement d'une nostalgie créole basée sur le poème de José Hernández, *Martin Fierro*. Un bon échantillon de ceci sera le courant créé sous le nom de son héros, les *martinferristas*, qui donnera son nom à l'une des revues les plus importantes de l'histoire de la littérature argentine. Les écrivains de cette génération Borges, Bioy-Casares et postérieurement Cortázar -pour citer seulement quelques uns des noms les plus populaires- sont, selon SARLO (2003), les premiers auteurs argentins à se poser sérieusement la question de l'essence de la nation argentine.

Nonobstant, il faut remarquer que cette préoccupation révèle plus une problématique engendrée par le concept même d'identité argentine qu'une revendication nationaliste de la part de l'intellectualité de l'époque. La récupération d'une certaine mythologie créole, ainsi qu'une nouvelle perception autour du couple civilisation-barbarie va dans la direction d'une certaine tendance rénovatrice de la poétique littéraire.

Tel qu'elle l'explique SARLO (2003: 105), l'avant-garde littéraire PORTEÑA («de Buenos Aires») tend vers «le nouveau» et désigne cette proposition artistique politique et sociale comme un «créolisme urbain d'avant-garde». Une posture idéologique qui se tient toujours proche d'un certain discours institutionnalisé sur la question de l'identité nationale, mais qui assume certaines des contradictions qui existent à l'intérieur de cet énorme espace symbolique qu'est l'Argentine de l'époque.

Ainsi, Sarlo rappelle les mots d'Ibarra, quand il essaye de placer cette posture dans le complexe tissu culturel de l'Argentine d'avant-garde: «ce nationalisme artistique est, d'autre part, extrêmement moderne, -la seule chose, peut être,

moderne de nôtre esprit (...). Cette croissance nationaliste nationalisme des intellectuels est organisée et va former profondément nôtre jeunesse littéraire. Le grand apôtre du créolisme est, comme on ne l'ignore pas, Jorge Luis Borges: son créolisme, le seule parmi nous qui soit non déformé ni bavard, se réduit à la question du créolisme littéraire»¹⁰⁶ .

6. Le cinéma dans la construction de l'identité argentine depuis le début du centenaire jusqu'à la crise de 2001

6.1. Le cinéma comme symptôme de la problématique de l'argentinité. Récit, mythologie et mémoire

Une fois posées certaines des questions théoriques plus importantes pour aborder notre analyse, telles que les processus de construction d'un discours sur la nation et sur la mémoire historique, nous discuterons de la façon dont le cinéma articule ces concepts tout au long de l'Argentine du XX^{ème} siècle.

Cette brève perspective historique du cinéma argentin, basée sur certains des aspects dont le discours filmique du pays s'était emparé pour articuler -ou pour désarticuler, comme on va le voir chez le NCA- le concept l'argentinité nous permettra d'approfondir la problématique exposée tout au long de notre travail sur le rapport entre les textes artistiques et les discours officiels de l'histoire.

Ainsi, on devrait peut être se demander pourquoi l'on aborde une problématique aussi complexe comme celle de l'identité nationale à travers le cinéma. Ou, ce qui revient au même, pourquoi discuter de la façon dont on configure un récit de la nation en partant de textes provenant du domaine de la création artistique. Que nous dit un texte filmique au-delà du discours explicite qui s'inscrit dans le film? De quoi parle le cinéma quand il dialogue avec le monde?

VOLOSHINOV (1992:31) dit que «n'importe quel produit idéologique fait parti d'une réalité naturelle ou sociale non seulement comme un corps physique, un instrument de production ou un produit de consommation, mais en plus, à la différence des phénomènes énumérés, elle réfléchit et réfracte une autre réalité, celle qui est au-delà de sa matérialité»¹⁰⁷. De ce point de vue, on pourrait comprendre que la problématique qui se pose au cinéma à chaque moment de l'histoire va beaucoup plus loin que celle qui se pose d'une façon plus explicite

107 Ma traduction.

dans le scénario des films. Que la réalité va, effectivement, beaucoup plus loin que sa matérialité.

Pour nous, la manière dont le cinéma argentin a articulé au long de son histoire le discours sur l'identité nationale constitue une preuve évidente de la thèse de Voloshinov. Depuis cette perspective, nous insistons sur le fait que le cinéma en tant que texte artistique et en tant que produit culturel de masses, contribue de manière essentielle durant le XX^{ème} siècle à la configuration des identité(s) national(es). Ainsi, on pourra accepter que des discours comme l'histoire, la mémoire collective, et le propre concept de nation seront fortement conditionnés face à l'apparition d'un nouveau paradigme épistémologique marqué par le cinéma des premières décades du XX^{ème} siècle. En ce sens il est important de souligner que ce changement de paradigme et, plus concrètement, le changement dans la manière dont on aborde le rapport entre un référent réel et le récit qui le narre, changerait pour toujours à partir du moment où le cinéma se constitue comme discours, et non avant. Nous ne serions pas les premiers à dire que le cinéma (ainsi que sa principale base technologique, la photographie) changerait pour toujours les modes de représentation de la réalité. Bien que l'apparition du cinématographe date de la fin du XIX^{ème} siècle et que la première projection publique d'un film ait eu lieu en 1895, nous ne pouvons pas parler d'un changement substantiel de paradigme épistémologique jusqu'au moment où le cinéma se légitime comme un discours indépendant, avec un langage et des modes de représentation qui lui sont propres.

Cela n'aura lieu qu'à la fin de la première décennie du XX^{ème} siècle, quand le cinéma, en plus de se légitimer comme une pratique discursive, commence à préparer son chemin jusqu'à la constitution d'un système industriel. C'est là où les discours cinématographiques commencent à pénétrer dans la vie quotidienne de la population occidentale de manière massive, devenant ainsi la forme de narration populaire la plus importante du siècle passé. Son influence massive, ainsi que le très peu d'habileté culturelle qu'elle exigeait pour la consommation des films,

font du cinéma un instrument indispensable à la configuration d'un imaginaire populaire collectif.

On assiste ainsi à la génération d'espaces mythiques, de stars, de lieux communs et aussi, et de façon définitive: d'idéologies. Comment on le verra tout de suite, le pouvoir d'endoctrinement du cinéma n'est pas passé inaperçu aux yeux des dirigeants politiques durant les 100 ans de son histoire, spécialement dans le contexte des régimes dictatoriaux qui ont ravagé le monde pendant ce temps, bien que les dictateurs n'aient pas l'exclusivité d'avoir voulu utiliser la persuasion politique du cinéma. Le cinéma deviendra, depuis sa constitution comme produit de masse, dans les premières décades du XXème siècle, un instrument indispensable à la construction, circulation de n'importe quel discours politique.

Cette façon d'aborder les rapports entre discours cinématographique et construction d'une identité nationale nous permet d'analyser la configuration d'un imaginaire collectif de manière synchrone, dans un moment et un lieu précis de l'histoire pour comprendre comment opèrent les récits provenant de la sphère artistique sur des discours précis. Depuis cette perspective, le cinéma se révèle au long du XXème siècle comme un champ optimal pour l'articulation de discours tels que l'histoire, la mémoire, l'identité et la nation. Selon MARANGHELLO (1999:28) qui reprend la pensée d'Edgar Morin sur le rôle du cinéma dans la société du XXème siècle «son efficacité et le sens social du même sont à chercher alors dans les modes d'appropriation et de reconnaissance du cinéma chez les masses populaires».

En effet, à partir du XXème siècle, le cinéma se construit comme produit industriel d'une portée massive, et se révèle sa grande aptitude à construire un imaginaire collectif. Par conséquent, il dévient aussi un instrument indispensable pour les politiques internationales, des régimes comme ceux de Mussolini en Italie, Staline en la URSS, Hitler en Allemagne ou Franco en Espagne.

Il est ainsi compréhensible que le cinéma se soit érigé comme un des instruments les plus utiles pour réussir à ce qu'une énorme et diversifiée masse de

nouveaux argentins commencent à construire un imaginaire commun autour de ce que signifiait l'argentinité.

Pourtant, l'étude de la relation entre le cinéma et l'identité nationale au long du XX siècle en Argentine ne peut pas être abordée d'une manière linéaire et constante. Il est logique qu'à chaque moment historique, les opérations d'appropriation et de reconnaissance du public avec un certain discours sur la nation changent. On pourrait affirmer donc, avec WHITE (1992), que 'la réalité' de l'événement réside dans sa possibilité d'être raconté. Depuis cette perspective, la réalité d'un concept homogénéisateur et essentiel à la nation argentine à ce moment particulier passait par la construction des discours fictionnels (comprenant ici la littérature et, le cinéma). Autrement dit: le texte artistique se révélerait comme symptôme d'une problématique politique.

7. Cinéma et identité nationale en Argentine

Naturellement, le cinéma argentin participe aussi de manière indispensable à la configuration du concept d'argentinité depuis la célébration du premier centenaire de la révolution jusqu'à nos jours, si bien que, de notre point de vue, le rapport entre cinéma, mémoire et identité nationale argentine s'affiche en trois aspects que nous commenterons tout de suite: la construction d'un imaginaire créole, la représentation des disparus de la dictature de Videla et la déconstruction du concept de nation dans le dénommé NCA. Ce sont des aspects que l'on considère essentiels à notre proposition de recherche puisqu'ils exposent de manière incisive les rapports entre le discours officiel de l'histoire nationale et la construction d'imaginaires populaires. On pourrait dire alors, qu'à travers ces aspects concrets de la cinématographie argentine s'observe la manière dont ont été fabriqué un concept d'identité nationale, un discours sur l'histoire, certains lieux de mémoire etc. En résumé: un récit mythique de l'Argentine qui puisse circuler et être sanctionné par une ample communauté, ainsi que nous l'avons montré dans des chapitres antérieurs.

Le premier exemple, celui du cinéma d'inspiration créole, se présente comme un discours convenant aux pouvoirs publics, basé sur la création d'un espace mythique comme La pampa, et sur des héros comme le gaucho, et sur des valeurs morales comme le courage, tous ces éléments qui pouvaient soutenir un discours sur une prétendue mémoire commune à la nation (MARRONE, 2003). On pourra aussi dire que, dans ce contexte, le cinéma d'inspiration créole a contribué à la création d'un paysage national (comprendre le paysage dans le sens ample et large du terme et non seulement dans sa dimension géographique). Dans le deuxième cas, celui qui articule le récit sur la mémoire politique des disparues pendant la dictature et le concept d'argentinité, le discours filmique se présente comme une stratégie discursive pour reconstruire une mémoire nationale qui avait été rognée pendant le processus de réorganisation national. Et finalement, nous

commenterons ce qui s'est révélé comme l'un des phénomènes plus importants de l'histoire du cinéma national, le dénommée NCA qui mettra en question certains des aspects sur lesquels s'est construit le récit mythique de l'argentinité, autant au niveau esthétique qu'idéologique.

Ces aspects sont, évidemment, très différents entre eux, mais ils mettent en évidence les changements opérés dans la manière dont se produit un discours sur l'identité nationale, capable d'articuler le récit de l'histoire, de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, soulignant ainsi les différences historiques, politiques et culturelles qui déterminent chaque période (fortement marquée, dans le cas de l'Argentine, comme on l'a expliqué, par un processus de patrimonialisation commémorative des différents anniversaires de l'indépendance). Comme on le verra, ce n'est pas par hasard que se consolide là un genre cinématographique qui met en scène l'imaginaire créole de la littérature et les discours politiques officialistes du premier centenaire de la nation. Malgré qu'il soit difficile de préciser une date, dans la mesure où le cinéma d'inspiration créole s'est développé dès les premières décennies du XX^{ème} siècle jusqu'à sa deuxième moitié, on pourra délimiter sa grande incidence sociale entre les années 30, avec l'apparition du sonore, et les années 40 et 50, où il se consolide comme un modèle industriel. Dans cette même perspective qui analyse l'influence du cinéma dans la configuration d'une identité nationale, nous nous arrêterons aussi sur le commentaire des différentes manières de construire un discours sur les disparus pendant le processus de réorganisation militaire (ainsi que durant les années qui suivirent), années gouvernées idéologiquement par la *Théorie des deux démons*, articulation définitive pour comprendre la fracture sociale qui divise l'Argentine d'aujourd'hui. Dans ce sens, nous ne pouvons pas ignorer le phénomène cinématographique qui changera le cours de l'histoire du cinéma argentin à la fin de la décade des 90, le NCA, qui ne peut pas être étudié de façon isolé de son contexte économique et idéologique, tant il est marqué par la débâcle du projet néolibéraliste des dernières années du siècle. Sur la manière dont

s'articulent la mémoire, le récit, l'identité nationale dans ces trois moments du cinéma argentin, nous nous arrêterons tout de suite, en considérant le cinéma non comme un fait culturel issue de hasard historique, mais comme un authentique symptôme de son temps capable de révéler des problématique précises sur le concept de nation.

7.1. La fonction du cinéma dans la didactique de l'argentinéité

Le cinéma en Argentine, surtout dans les premières années du sonore et immédiatement après que ce soit produit l'opération de renforcement de l'identité nationale dans le premier centenaire, a accompli une importante fonction didactique dans les politiques inclusives de l'immigration, nous l'avons déjà expliqué. Un auteur comme Martin Barba parle « d'apprendre à être argentins » reprenant ainsi la célèbre thèse de WHITE (1992) dans laquelle l'auteur américain définit la fonction pédagogique de l'histoire à l'intérieur d'une communauté nationale.

MARANGHELLO (1999:28) va aussi dans ce sens quand il dit que « le public n'a pas accédé au cinéma pour rêver: il y est allée pour apprendre. À travers les interprètes, les genres et les modes, le récepteur s'est reconnu et s'est transformé, cette reconnaissance n'a pas été passive. Au-delà du caractère réactionnaire des événements ou des schématismes, le cinéma s'est connecté avec la faim des masses pour se faire socialement visibles. Et il a mis une voix et une image à l'identité nationale»¹⁰⁸

De ce point de vue, on devrait considérer aussi que la cinématographie argentine présente certaines particularités par rapport aux autres cinématographies de la région latino-américaine. La cinématographie argentine, avec la cinématographie mexicaine et brésilienne sont, sûrement, les seules qui puissent être considérées comme industrielles dans cette région. Le reste des cinématographies a passé par des moments très irréguliers au long de leurs histoires -peut être on devrait citer ici le cas du cinéma cubain qui, à cause des politiques imposés par la révolution, a eu un devenir particulier mais aussi significatif dans le panorama du cinéma d'Amérique du sud- et c'est seulement dans les dernières années qu'on assiste au phénomène des « cinémas émergents » - c'est le cas au Chili, au Venezuela ou au Pérou, où l'on commence à parler d'une

108 Ma traduction.

certaine industrialisation. Nonobstant, la triade Argentine, Mexique et Brésil continue d'être le seul cas où l'on peut suivre la trace d'une certaine production sérialisée.

Depuis cette perspective, il sera important de souligner que le cinéma argentin a vécu un vrai développement industriel qui lui a permis de produire certains genres qui ont popularisé le cinéma national chez les masses et que, comme on l'a expliqué antérieurement, ils ont eu beaucoup à voir avec la façon dont s'est forgé un esprit national coïncidant avec les politiques pédagogiques et identitaires développées à partir du premier centenaire de la révolution de Mai; Ce qui ne précède que de quelques années l'apparition d'un cinéma sonore qui contribuera, comme on le verra tout de suite, à élever de manière définitive le travail de pédagogie des «vrais argentins» que l'on avait déjà introduit alors que nous commentions la particulière modernité périphérique qui se développait en l'Argentine.

Dans cette perspective autour de laquelle s'articule la modulation du cinéma comme produit de consommation massive et comme création d'un imaginaire collectif national, on pourrait faire appel au concept «d'allégorie nationale» présenté par JAMESON (1986) dans lequel l'allégorie prend la forme d'une relation entre une image et une légende, ce que soutient notre thèse sur le caractère mythique du récit national. Ceux qui produisent ces modèles d'identité nationale sont des sujets nationaux déplacés (colons, créoles) qui cherchent une «particularité», une «pureté» là où elle n'est pas.

De ce point de vue, on pourra dire que la tradition des arts figuratifs sera déterminante pour comprendre la manière comment s'articulent l'identité et le concept de nation, et la façon dont cette articulation se représente pour que la plus grande partie de la communauté interpellée l'assume. Comme on l'a expliqué, le cinéma à partir de l'arrivée du sonore occupera une place privilégiée dans cette tâche pédagogique de l'identité nationale, par son impact populaire et par l'absence d'habiletés culturelles demandées aux spectateurs (par exemple,

l'alphabétisation).

La façon dont les textes artistiques articulent une idée particulière de nation en Argentine, comme on l'a vu, a été signalé par de nombreuses critiques et beaucoup de ces critiques coïncident avec l'idée que ces textes reproduisent les structures de pouvoir qui existaient déjà dans la société, avec l'objectif de se perpétuer dans l'histoire. Ceci étant, les classes qui ont construit l'État-nation argentin continuent à maintenir un pouvoir et s'approprient un discours d'identité nationale en fonction des circonstances et des conditions de chaque moment historique.

MARANGHELLO (1999: 25) soulignera l'opération discursive dans ces termes «par rapport à cette construction [celle de l'identité nationale à partir des textes artistiques], loin d'être consensuelle, elle a été reliée aux groupes qui détiennent le pouvoir et l'autorité pour s'ériger en 'gardiens' de la mémoire - ce processus passe alors par l'État, par les moyens de communication massive et par les intellectuels des différents groupes»¹⁰⁹.

On se retrouve ainsi à nouveau avec ce rapport inévitable en lequel se maintiennent le concept de nation et le discours de l'histoire. De ce point de vue, on sera d'accord avec l'historien argentin quand autant de discours politiques comme artistique reproduisent un certain récit sur l'identité nationale et accomplissent là un objectif très clair: la création de sujets historiques obéissants, tel que les décrit WHITE (1992). Des sujets qui, en assumant ces récits, reproduisent les mêmes structures de pouvoir que proposent les institutions en se basant sur l'existence d'une unité nationale.

Selon le critique américaine, la fonction pédagogique que accomplissent les discours institutionnels de l'histoire est orientée à la formation des sujets obéissants qui sont définis par lui de la façon suivant (WHITE, 1992: 107): «C'est évident que n'importe quelle société, pour soutenir les pratiques qui le permettent fonctionner dans l'intérêt de ses groupes dominants, doit imaginer des stratégies culturelles pour fomenter l'identification des sujets avec les système morale et

109 Ma traduction.

légal qui «autorise» les pratiques de cette société». Depuis cette perspective, un certain genre d'art, de littérature ou d'historiographie ne doit pas être conçu comment un instrument délibérément élaboré pour convaincre les membres d'une société de la vérité de certaines doctrines, pour les endoctriner dans certaines croyances de type économique et politique. Au contraire, l'élément idéologique de l'art, de la littérature ou de l'historiographie consiste en la projection d'un type de subjectivité que ses observateurs ou lecteurs doivent assumer pour l'expérimenter en tant qu'art, en tant que littérature ou historiographie. L'art et la littérature ont un effet apprivoiseur quand ils projettent comme possibles subjectivités pour ses consommateurs la figure du citoyen «fidèle de la loi» ; cela est son aspect moral, quel que soit le sujet et quel que soit le génie stylistique qu'il puisse manifester. La pornographie réussit son effet -autant l'excitation que le scandale- précisément par la projection du citoyen «fidèle à la loi» comme consommateur potentiel. De manière similaire, l'art et la littérature deviennent «révolutionnaire», et au moins socialement menaçants, non quand ils établissent des doctrines révolutionnaires spécifiques, ou quand ils décrivent des sujets révolutionnaires susceptibles de sympathie, mais précisément quand ils projettent -comme l'a fait Flaubert avec Madame Bovary- un sujet lecteur aliéné du système social dont le futur lecteur est lui aussi membre»¹¹⁰.

Et de la même manière, on pourrait comprendre les processus d'éducation populaire sur l'argentinité que nous commentons dans le chapitre précédent, ainsi que les manières de produire un discours historique sur les événements de la dictature du général Videla en Argentine. Dans ce sens, nous trouvons extrêmement utile la notion que propose ici White de sujets citoyens «fidèles à la loi» qui pouvait très bien être appliquée à ces «vrais argentins » qui devaient se conformer dans le projet de construction de l'esprit national de l'Argentine du premier centenaire, ou des citoyens défenseurs de la patrie que proclamait le régime militaire de Videla. Ainsi, nous croyons qu'il apparaît clairement combien

110 Ma traduction.

les cinémas populaires jouent, dans la perspective des politiques pédagogiques orientées à ce que se forge un esprit national, un rôle essentiel.

8. Albertina Carri et le NCA, une sorte de dialogue

La controverse provoquée au sujet de la nature du NCA comme mouvement a toujours été une constante du débat critique argentin. Effectivement, il reste très compliqué d'encadrer les jeunes cinéastes de la fin des années 90 sous une étiquette homogène qui ne compte pas sur une date précise de fondation ou sur un manifeste conjoint. Même pas avec une idée claire d'appartenance à un collectif.

Pourtant, le fait qu'il soit difficile de réaliser une taxonomie des cinéastes argentins ne signifie pas qu'on puisse ignorer le phénomène générationnel que suppose le NCA en tant que producteur d'un regard subversif face à certains discours institutionnalisés. Discours qui marqueraient au fer les premières années de la démocratie et qui maintiendront la valeur incontestable de cette démocratie jusqu'à l'effondrement du modèle néolibéraliste dont la mise en scène définitive sera la fuite du président de la Rúa en 2001. Parmi ces discours institutionnalisés que les jeunes cinéastes mettront en question ressortent, entre autres choses, le concept d'identité nationale unitaire qui avait circulé pendant les années du régime sous l'idée de patriotisme. Ce patriotisme recouvre le récit officiel de l'Histoire (avec majuscules) et le propre modèle cinématographique dont les sujets, l'esthétique et les structures de production seront subverties par le NCA. A cause, précisément, du caractère hétérogène et démembré de ce groupe, on ne peut pas parler d'une révision unitaire de ces concepts, même si certains éléments communs à certains films s'incluent dans ce cadre jusqu'à justifier le terme de phénomène générationnel.

Quelques-uns de ces éléments récurrents issus des films des jeunes cinéastes seraient la représentation de l'espace rural argentin, mais une représentation éloignée de l'image mythique de La pampa qu'on retrouverait dans le cinéma populaire. Mais encore la représentation des zones marginales de la capitale fédérale, le portrait des profils anti-héroïques incarnés par des jeunes, le déplacement de l'intérêt vers les personnages anonymes au détriment du portrait

des grands hommes, ou enfin le développement d'un certain réalisme éloigné d'une imposture dramatique qui était courante dans le cinéma classique argentin.

En résumé, on pourrait dire que le NCA suppose un renouvellement dans le cinéma national, d'un point de vue esthétique mais aussi politique. Renouvellement qui se fonde principalement sur un aspect qui a acquis une dimension particulièrement significative au sein de cette nouvelle génération: la révision de la mémoire individuelle et de la mémoire collective. Elle s'oppose à la chronique du Processus de réorganisation nationale, telle qu'elle avait été édifée par la génération précédente.

Comme le précise VIRGIL (2007: 127) « (...) la mémoire de la dictature comme identité commune argentine s'est configurée comme l'une des sphères publiques d'opposition pouvant défier encore les politiques de l'amnésie, du silence et de l'oubli. Opposée encore à l'obéissance et à une réconciliation sans justice telles qu'elles avaient été implantées par les régimes postdictatoriels. Une telle déconstruction nationale communautaire n'a pas cédé, ou si elle a cédé c'est seulement en partie, et le pouvoir a pu préserver l'autonomie publique considérable face à massification réimpulsée par la globalisation et les moyens de communication massifs. Massification qui, selon Andreas Hyssen, opère activement durant ces dix dernières années, se construisant depuis la post-idéologie de l'oubli des mémoires locales et des nations vécues¹¹¹ ».

On pourrait dire ainsi que la cinéaste qui incarne le mieux cette subversion que suppose le NCA face au discours institutionnalisé de la mémoire et de l'identité nationale argentine sera, de notre point de vue, Albertina Carri. Elle n'a pas seulement été considérée comme l'une des cinéastes les plus controversées de sa génération, mais encore a-t-elle été considérée comme une des réalisatrices les plus remarquables dans le débat contemporain sur la question de l'histoire et de la mémoire au cinéma, grâce à celui de ses films qui peut être considéré comme un des plus importants du cinéma argentin des dernières années: *Los rubios*.

111 Ma traduction.

Albertina Carri deviendra à partir de ce deuxième long-métrage, une des meilleures représentantes de cette génération d'enfants élevés sous les premiers gouvernements démocratiques qui réclame une voix et une vision propres face à tous ces discours dont cette génération a hérité. On pourrait dire donc, que le cinéma d'Albertina Carri non seulement prendra la parole d'un discours générationnel qui revendique sa propre manière de voir et de raconter le pays, une manière qui correspondrait à leur façon de vivre, principalement sur des questions relatives à la construction d'une mémoire et d'un imaginaire national communs.

Pourtant, bien que le cinéma de Carri s'inclue dans le cadre du NCA – ce ralliement est dû à un évident motif idéologique mais s'explique aussi par la question, plus conjoncturelle, de la façon dont sont produits ses films- la cinéaste met en question la catégorie collective de ce groupe. «Il y a des données réelles, des faits concrets, comme le fait que nous sommes tous plus ou moins d'une même génération, bien que le spectre soit assez large. Il est vrai aussi que la majorité de ces films, au moins les premiers, ont été faits suivant des concepts de mise en scène totalement différents des générations précédentes, parce qu'ils se faisaient sans argent, avec une caméra, entre 4 amis, des choses qui avant étaient impensables dans le cinéma argentin.

Alors dans ce sens oui, il est vrai que nous avons cohabité, mais je n'appellerais pas cela mouvement, parce qu'un mouvement devrait être esthétique, et celui-ci ne l'est pas réellement, il y a beaucoup de films et tous très différents les uns des autres. (...) ce que je trouve assez commun à cette génération, c'est ce que je nommerai un regard sur ce qu'on pourra désigner comme étant des histoires minimales, où l'on se concentre sur des personnages et des histoires plus petites» (MIRANDA, 2006:15)

En effet, s'il y a un élément indiscutable par rapport à l'existence d'un NCA ce serait la démarche d'un modèle de production indépendant de la manière dont fonctionnait l'industrie nationale jusqu'à ce moment. S'ajoute à cela un regard différent envers la réalité, représentatif de la vie que les cinéastes même devaient

vivre, dirigé sur des personnages, des espaces et des histoires marginales. Une perspective très différente de celle qui avait offert le cinéma argentin aux générations précédentes.

9. Mémoire, récit, identité nationale et cinéma. Une possible articulation en guise de conclusion

Une fois terminée l'analyse de la filmographie d'Albertina Carri comme exemple symptomatique de la manière dont le cinéma contemporain argentin met en question le concept d'identité nationale, nous pouvons nous permettre d'ébaucher une articulation des éléments commentés en guise de conclusion. Nonobstant, nous devons avertir d'abord que les notes que nous allons élaborer au long des prochains paragraphes et qui serviront comme conclusion à notre recherche devront être considérés comment des notes pour une discussion encore en développement, notre objet d'étude se présentant lui-même comme un objet non encore achevé, susceptible, donc de changements et ouvert à des nouvelles perspectives de débat.

Notre conclusion correspond alors, au dessin d'un possible itinéraire d'approche à une problématique qui ne peut pas se réduire à l'Argentine ni à Albertina Carri. Le sentiment d'une identité nationale, la transmission d'un discours historique, la construction d'une mémoire collective et la réinscription d'une mémoire individuelle dans le tissu social communautaire sont des problèmes qui affectent toutes les personnes, sous toutes les latitudes.

C'est pour cela que ce sujet s'avère, à nos yeux, comme une question intéressante, allant au-delà des limites que définissent le travail académique. C'est pour cela que nous croyons que les questions que nous nous sommes posés le long de ces pages sur le cas concret du cinéma argentin contemporain, pourraient être formulées dans d'autres contextes et être utiles à d'autres personnes. Au moins, cela aura été notre intention : partir d'un objet concret pour arriver à formuler une problématique qui soit utile en dehors des pages de cette thèse.

Pour réaliser notre recherche, nous partions de la ferme idée que la nation est soumise à différentes contingences historiques, tel qu'on l'a vue avec des théoriciens comme Gellner, Anderson ou Nora. L'identité nationale ne sera donc

qu'une construction rhétorique. Pure entéléchie. Une fois arrivés à ces conclusions sur le concept de nation et sur l'usage que les institutions ont fait de celui-ci, nous pouvons dire que ce processus de construction discursif sur l'identité et sur l'histoire des nations ne s'est pas produit de la même manière dans tous les pays.

Tel que l'a expliqué JAMESON (1986) le concept de nation sera revendiqué dans les pays du tiers-monde –il faut ici comprendre le concept de tiers-monde tel que lui même l'expose: soit comme une condition de subalternité relative par rapport à certains paramètres de développement économique et non comme un concept absolu, universel et invariable. Nous nous retrouvons ainsi face à une manière de poser la question très différente de la façon dont elle se formule dans les pays du premier monde, démontrant une fois de plus que les contingences historiques et géopolitiques conditionnent absolument la manière dont sont construits, distribués et reçus les discours sur la nation.

Prenons un exemple proche pour illustrer cette différence. Ce que dans le contexte d'un pays européen, disons l'Espagne, l'on pourra considérer comme une revendication nationaliste aux nuances fascistes (toutes les connotations que recouvre une revendication de la nationalité espagnole aujourd'hui par rapport à la dictature franquiste) ne porte pas les même implications dans un pays considéré tiers mondiste où la revendication du nationalisme s'associe à une lutte anti-impérialiste contre les forces colonialistes.

Ainsi, nous l'avons vu en Argentine la revendication d'une spécificité nationale a traversé les 200 années de son indépendance jusqu'à aboutir à la brisure absolue du grand récit de la patrie généré à l'aube du XXIème siècle. Tel qu'on l'a vu à travers notre perspective des différents moments de l'histoire du cinéma national qui démontrent à quel point les films répondaient à des intérêts et à des conjonctures très différentes.

Ainsi, nous pouvons comprendre pourquoi nous avons articulé la construction d'un discours national sur des domaines tels que l'histoire, le paysage ou

l'imaginaire mythologique quand, précisément, la histoire, le paysage et l'imaginaire mythologique se présentant comme des récits. C'est-à-dire, quand ils succombent à la structure d'un modèle de représentation particulier. En assumant l'objet de notre étude depuis un analyse discursive, nous avons essayé de démontrer que le concept de nation n'est jamais, un concept qui existe de façon naturelle et antérieur à la division territoriale des états. Depuis ce point de vue, l'identité nationale ne peut pas être considérée séparément de la mémoire et de l'imaginaire géographique et culturel. L'identité nationale ne peut être comprise séparément de son mythe.

9.1. La dictature comme fracture du concept d'identité nationale

Si, comme on l'a expliqué, la nation est un discours soumis à des contingences de l'histoire, on peut comprendre aussi que la fracture sociale provoquée par des graves événements politiques comme ce fut le cas avec la dictature militaire installée en Argentine entre 1976 et 1983, suppose une crise profonde des concepts de mémoire et d'identité nationale. Une crise qui ne portera pas les traces d'un regard nostalgique, mais qui fonctionnera comme un authentique ajustage de comptes avec l'Histoire, étant donné, comment on l'a vu, que cet ajustage de comptes a passé par diverses étapes depuis la fin du dénommée processus de Réorganisation nationale.

Compte tenu de l'impact social que ces événements ont eu dans la société argentine, on peut comprendre alors que le cinéma ait été l'un des principaux espaces dans lesquels on été formulé les doutes qui ont marqué tout un pays. Un espace qui se révélera comme optimal pour réaliser ce règlement de compte avec l'histoire étant donné la grande influence sociale que le cinéma a eu pendant une bonne partie du XXème siècle. Nonobstant la manière avec laquelle - parallèlement à la société- le cinéma a formulé ces questions, qui ne sera pas la même dans les années postérieures à la dictature que durant les années qui auront assisté à l'arrivée du XXIème siècle.

9.2. Le cinéma dans la construction d'un discours sur l'identité nationale

Comme nous l'avons expliqué, pour nous le cinéma ne peut être considéré comme un objet isolé mais comme le noeud dialogique d'un réseaux de conditionnements politiques, sociaux, économiques et artistiques. C'est pourquoi le dénommé NCA s'avère à nos yeux comme un cas optimal d'étude pour comprendre pourquoi la déconstruction d'un discours sur l'identité nationale indique un changement irréversible par rapport aux modèles de représentation audiovisuels. C'est pour cela qu'au long de notre analyse, nous avons élaboré une brève révision de la manière dont le cinéma argentin -dans sa version institutionnalisée- avait représenté un imaginaire national qui prétendait être spécifique, naturel et distinctif des autres nations.

Ainsi, nous avons fait une révision à travers quelques-uns des exemples les plus significatifs parmi les genres populaires du drame rural qui ont renforcé l'empreinte, au sein du peuple, d'un imaginaire d'inspiration créole, lequel ferait appel à une histoire en commun, à une conception de la race et à une terre légitimement conquise par le peuple argentin. Un imaginaire forgé au fer de cette conception tellurique de la terre qu'exposeraient les grands hommes de la nation, comme Rojas. Imaginaire qui a été utilisé par des discours institutionnels du pays pour la formation de ces sujets obéissants à l'histoire, tels que les définit Hayden White. Ou ce qui revient au même, pour la création, de générations en générations, de vrais argentins.

Nous assistions ainsi, à notre brève révision du genre cinématographique du drame rural folklorique argentin, à la configuration d'une figure héroïque comme le gaucho, d'un espace mythique comme La pampa et d'un culte voué au courage national. Des éléments indispensables pour devenir un bon et vrai argentin. Une stratégie pas loin des autres cinémas populaires qui existaient (et existent toujours) au service d'une idéologie nationaliste et légitimatrice de l'occupation face auxquelles le western s'avère être un exemple paradigmatique.

L'articulation d'un discours politique à travers le cinéma -ou l'articulation d'une histoire cinématographique à travers des courants politiques institutionnalisés -, ont donc constitué le moteur principal de notre recherche, en fuyant toujours vers une perspective académique du discours historique. Depuis cette perspective, nous avons donc fait un arrêt mérité chez les cinémas militants de la génération des années 60. Dans ce contexte, l'imaginaire de l'argentinité mise en scène dans une Pampa idéalisée par la lutte ouvrière dans une paysannerie toujours représentée par la figure du subalterne, occupait lui aussi un lieu privilégié. De là, l'interpellation au discours de l'Histoire sera énoncée comme une harangue politique, comme un cri militant qui prétend réveiller les consciences du peuple.

Malheureusement l'éclatement de la dictature a anéanti tout espoir dans ce sens postérieurement, le changement épistémologique qui se produira à la fin du XX^{em} siècle avec la crise des grands récits, non supposera non plus une restauration de cette voie politique. Nonobstant, les cinémas militants des années soixante en Argentine produiront un dialogue avec le cinéma contemporain inimaginable dans cet état précaire dans lequel ont conçue ses films pendant les années précédentes à la dictature militaire.

9.3. Le regard subversif *des enfants* face aux discours officiels de l'histoire

Avec ces prémisses marquées au fer dans l'histoire du cinéma et dans l'histoire des événements politiques de l'Argentine, le mouvement cinématographique que connaîtra le pays à la fin du XXème siècle avec l'éclat de la crise de 2001, ne pourra pas être qu'un mouvement subversif.

Comprenant dans ce contexte la subversion non comme le signe d'une opposition clandestine - n'oublions pas que dans le contexte argentin le terme subversif possède certaines connotations dont il est déjà très difficile de se dégager après la dictature- mais comme un mouvement de déconstruction des discours institutionnalisés. Dans ce mouvement qui met en scène une génération de jeunes qui sont nés dans les dernières années de la démocratie, la principale opération discursive consister en démonter les discours officiels de l'histoire, de la nation et de la pratique politique.

En effet, cette génération d'enfants ne se satisferait pas de l'énonciation d'une scandaleuse harangue politique. Son mouvement est beaucoup plus subtil, beaucoup plus sibyllin, beaucoup plus blessant. Cette génération d'enfants - tout du moins les membres de cette génération qui ont attiré notre attention et à qui sont dédiées ces pages - interpelle l'histoire apprise en utilisant son propre langage.

Prenant les mêmes référents - l'espace mythiques de La pampa, les événements de la dictature ou la figure héroïque du gaucho- mais en les désarticulant. En se demandant pourquoi les choses devaient être montrées dans cet ordre, sous cet aspect, et pour quelles raisons ils ne pourraient pas démonter la structure formelle qu'on leur avait apprise. Sera-t-il possible de reconstruire une jeune nation après ce qui s'est passé durant la dictature? Cela supposait-il une nouvelle façon de parler, un nouveau langage cinématographique irréversible? Existe-t-il une mémoire après l'histoire apprise? La poésie sera-t-elle possible

après l'ESMA¹¹²?

Comme nous l'avons évoqué tout au long de notre travail et comme nous l'ont déjà traité des nombreux auteurs, la question de la mémoire individuelle et son rapport avec le discours de l'histoire officiel sera l'un des axes principaux qui ont marqués le parcours intellectuel de l'Argentine depuis la restauration du régime démocratique en 1983. Sans passer à côté de cette réflexion à laquelle nous avons dédié une grande partie de notre recherche -d'un point de vue purement théorique et en considérant aussi ses conséquences cinématographiques- nous croyons que la problématique que révèle cette préoccupation générationnelle pour la récupération de la mémoire est beaucoup plus complexe. Ce qui a porté le nom de « boom de la mémoire » -dont l'éclosion en Argentine tourne autour de 1994 avec la création de l'association H.I.J.O.S.- ne s'est pas produit d'une manière homogène et n'indique pas toujours les mêmes préoccupations. Bien que nous sommes d'accord avec le fait qu'il existe un cadre générationnel déterminant. La génération des enfants s'interroge sur la mémoire de la dictature, Si. Elle s'interroge aussi sur l'histoire officielle. Mais, à nos yeux, la question profonde que posent les membres de cette génération face à la précédente, posant son discours comme subversif, est que cette génération interroge sur un mode de représentation son identité politique dans le monde où ils vivent. Ici et maintenant, avec toutes les implications que cela porte. Fuyant la nostalgie, fuyant des ordres et assumant la responsabilité que le présent leur impose.

112 L'ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) a été l'un des centres de détention les plus importants pendant la dictature. Aujourd'hui il est devenu le musée de la mémoire de de l'identité.

9.4. La question du documentaire dans la génération *des enfants*.

Ainsi, dans le groupe de cinéastes qui incarneraient quelques-unes de ces préoccupations générationnelles (parmi lesquels on inclura Albertina Carri) l'un des aspects qui nous avons étudié sera l'effacement des taxonomies classiques du cinéma. Cet effacement marque une limite entre les films de fiction et les documentaires, ce débordement aura d'importantes conséquences dans le contexte esthétique du NCA. Ce questionnement révélerait les tensions qui s'établissent entre un récit dont la stratégie discursive est la réalité, et l'autre dont la stratégie discursive est la fiction. L'intérêt de ces deux stratégies est ancien: faire en sorte que le spectateur croit que ce qui lui est raconté est objectivement vrai. Prétendant donc, que la vérité objective existe comme catégorie extérieure au propre discours.

Nôtre intention tout au long de ces pages a été de démontrer que la différence entre un film qui établit un pacte de vérité avec le spectateur (celui qui populairement est identifié comme documentaire) et un film qui établit un pacte de non vérité avec le spectateur (celui qui populairement est présenté comme fiction) repose sur un intérêt politique. Une différence que le cinéma contemporain, au moins ce cinéma qui essaye de se rebeller contre les structures établies, exploite jusqu'à son paroxysme avec l'intention de démontrer que la vérité n'existe pas. Que l'histoire, comme la mémoire, comme l'objectivité ou la nation sont des pures constructions, sujettes aux intérêts idéologiques du moment.

9.5. Albertina Carri comme exemple paradigmatique

Depuis cette perspective, nous avons essayé d'analyser le cinéma d'Albertina Carri comme un exemple paradigmatique de l'opération discursive qui déconstruira les modèles de représentation que le cinéma argentin aurait institutionnalisé au moment de construire un discours sur la mémoire et sur l'histoire de la nation. Dans le cas de Carri, cette position ne proposera pas, pourtant, une banale lutte des contraires, mais la réutilisation d'éléments déterminés qui fonctionnent sous un modèle que la cinéaste réinscrit dans ses films pour démontrer qu'aucun référent n'existe de manière indépendant, et que tout ce que l'on voit et tout ce que l'on pense est le fruit d'une construction.

Depuis cette optique, nous avons analysé attentivement celui qui continuera à être son film le plus polémique vis à vis de la question de la mémoire de la dictature, *Los rubios*. Elle y expose les tensions produites par la confrontation du discours du réel contre le discours de la fiction, du genre cinématographique documentaire contre n'importe quel genre de taxonomie. Nous avons reporté cette analyse sur des films qui exposent la façon artificieuse de représenter l'espace rural argentin comme s'il s'agissait d'un récit mythique, avec son héros, son vilain, son desert et sa propre échelle de valeurs.

Autant dans *La rabia* que dans *Urgent*, on assiste à la déconstruction des symboles de l'imaginaire créole, mais aussi à la déconstruction des symboles du cinéma militant rural, notamment dans la mise en scène que Carri fait des gauchos. Lesquels ont, chez elle, très peu à voir avec la figure du héros. Ils font désormais face à une nature hostile et violente qui se substitue aux habituelles estampes bucoliques avec lesquelles jusqu'ici le spectateur s'illusionnait. Et cela jusqu'à notre dernier objet d'analyse, un court-métrage, *Restos*, réalisé en 2010 dans le cadre d'une initiative institutionnelle, qui expose explicitement la problématique de l'identité nationale à travers le cinéma. Nous avons essayé ainsi de souligner, au long de notre analyse, combien la façon dont on subverti un

discours artistique –par exemple, le cinéma – est aussi une claire subversion politique.

Nous pouvons conclure ainsi que nôtre thèse se base sur la mise en évidence d'un modèle de représentation institutionnalisé, ainsi ici le modèle de représentation de l'imaginaire créole ou de la mémoire des disparues de la dictature. Tout modèle de représentation nationale est une manière de mettre en évidence le concept même d'identité.

BIBLIOGRAFÍA

Cine y Análisis del discurso

ALTHUSSER, LOUIS (1974). “Ideología y aparatos ideológicos de estado” en *Escritos*. Barcelona: Laia.

ANDERSON, BENEDICT (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de cultura.

BENJAMIN, WALTER (1972). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid: Taurus.

---(1973). *Tesis filosofía de la historia*. Madrid: Taurus.

---(1987). *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.

BENVENISTE, ÉMILE (1996). *Problèmes de linguistique générale*, París: Gallimard. Trad. *Problemas de lingüística general*. México: s.XXI.

BEVERLEY, JOHN (2002). “The Im/possibility of Politics: Subalternity, Modernity, Hegemony”. *The Latin American Subarten Studies Reader*. Ileana Rodríguez. Durham: Duke University Press. Págs. 47-63

BHABHA, HOMI (1990). *Nation and narration*. Nueva York: Routledge.

BRUZZI, STELLA (2006). *New Documentary*. Nueva York: Routledge.

BURCH, NOËL (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

CARMONA, RAMÓN (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.

- GELLNER, ERNEST (1988). *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza Universidad.
- GENETTE, GÉRARD (1998). *Nuevo discurso del relato*. Trad. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra.
- JAMESON, FREDRIC (1986). "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text* nº 15. Durham: Duke University Press.
- LOTMAN, IURI M. (1978). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- LYOTARD, FRANÇOIS (1987). *La condición postmoderna*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra.
- MARCHESE, ANGELO Y FORRADILLAS, JOAQUÍN (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- NICHOLS, BILL (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- PROPP, VLADIMIR. (1998). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- RENAN, ERNEST (1882) "Qu'est-ce qu'une nation? Disponible en <http://www.rutebeuf.com/textes/renan01.html>, consultado por última vez el 11/09/12.
- ROGER, ALAIN (2007). *Breve tratado sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SEVILLA, GABRIEL (2010). *Música y narrativa en el cine*. Tesis doctoral inédita con mención europea. Universitat de València. (Director: Jenaro Talens).
- SHOHAT, ELLA y STAMP, ROBERT (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de*

comunicación. Barcelona: Paidós.

TALENS, JENARO (1994). “Escritura contra simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica”. Valencia: Eutopías.

--- and ZUNZUNEGUI, SANTOS (1998). *Modes Of Representation In Spanish Cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

VOLOSHINOV, VALENTIN NIKOLAIEVICH (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.

Memoria

AGAMBEN, GIORGIO (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo sacer III)*. Valencia: Pre-textos.

DIDIER- HUBERMAN, GEORGES (2003). *Images malgré tout*. París: Gallimard.

HALLBACKS, MAURICE (1994). *Les cadres sociaux de la mémoire*. París: Albin.

--- (1967). *La mémoire collective*. Paris: Les Presses universitaires de France.

HOBSWABM, ERIC (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

HIRSCH, MARIANNE (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge (Mass): Harvard University Press.

NORA, PIERRE, (1986). *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard.

--- (2011). *Présente, nation, mémmoire*. París: Gallimard.

RICOEUR, PAUL (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Trotta.

TODOROV, TZVETAN (2002). *Memoria del mal, tentación del bien. Indagaciones sobre el s.XX*. Trad. Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Península.

WHITE, HAYDEN (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

YOUNG, JAMES (2000). *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven & London: Yale University Press.

Argentina

ALABARCES, PABLO (1997). “Fútbol y Patria: : la representación de lo nacional en el fútbol argentino” ponencia presentada en el XVIII Annual Meeting of the NASSS (North American Society for the Sociology of Sport). Toronto, Noviembre 1997.

ARCHETI, EDUARDO (2003). “El gaucho, el tango, primitivismo y poder en la formación de la identidad nacional argentina”, en *Mana* 9 (1), págs. 9-29, Río de Janeiro.

ARFUCH, LEONOR (2002). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Culturas libres.

BARBERO, MARTÍN (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.

BUNGE, CARLOS O.(1903). *Nuestra América*. Barcelona: Imprenta Henrich y Ca.

CABALLERO, RUFO (2003). *Cine latinoamericano 1991-2003. Un pez que huye*.

La Habana: Arcos.

CRENZEL, E. (2010). “Políticas de la memoria en Argentina. La historia del informe *nunca más*”, en *Papeles del CEIC*, vol. 2010/2, nº 61, CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva), Universidad del País Vasco. Disponible en <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/61.pdf>, consultado por última vez el 25/04/12.

CURTI, LEONOR (2007). “Síntomas e ideales del siglo XXI”, *Letra urbana*.
Artículo 205.

Disponible en <http://www.letraurbana.com/articulo/205>, consultado por última vez el 25/04/12.

LONGONI, ANA (2010). “Arte y política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches”, en *Aletheia*, volumen 1, nº 1, Octubre de 2010, Buenos Aires. Disponible en http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero_1/pdfs/Longoni-%20Aletheia%20vol%201.%20n1.pdf, consultado por última vez el 20/06/12.

FUNES, PATRICIA (2006). *Salvar la nación. intelectuales y cultura en los años 20 latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo.

GARCÍA, FANLO (2010). *Genealogía de la argentinidad*. Buenos Aires: Gran Aldea editores.

---”La argentinidad: un marco interpretativo” Polis nº 29. Publicado en línea el 06/04/12, disponible en <http://polis.revues.org/2053>, consultado por última vez el 22/04/12.

GERGICH, MARINA (2011). “Representación y construcción de la noción de identidad nacional. Un análisis del ciclo de telefilms 200 años de Canal 7”.

Universidad Nacional de Quilmes. Ponencia IV jornadas patagónicas. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/63299319/Gergich-Marina-Ponencia-IV-Jornadas-Patagonicas>, consultado por última vez el 19/07/12.

GUIRALDES, RICARDO (2000). *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Emece, Colección Memoria.

MOYANO, MARISA (2004). “La performatividad en los discursos fundacionales de la literatura nacional. La instauración de la 'identidad' y los 'huecos discursivos’”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Madrid: Universidad Complutense.

Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/performa>, consultado por última vez el 05/12/12

--- (2005). “Discurso, Nación e Identidad en la literatura decimonónica”, en *Estudios Literarios*, Universidad Nacional de Río Cuarto, Volumen 7

PRIETO, ADOLFO (1988). *El discurso criollista en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

RICARDO, ROJAS (1971). *La restauración nacionalista*. Buenos Aires: ed. A. Peña Lillo.

SARLO, BEATRIZ (1998). “Una comunidad llamada Nación”, en *Perfil*, Buenos Aires, 08/07/98, pág. 3.

— (2001). *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo Ed.

— (2003). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

— (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo Ed.

SARMIENTO, DOMINGO F. (1967). *Facundo. Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Espasa -Calpe, Colección Austral.

TRANCHINI, MELINA MERCEDES (1999). “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista”. *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Premios legislador José Hernández 1998. Buenos Aires: Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines.

--- (2005). “Cordilleras y exilios, la historia en el cine del centenario y en los años del cine nacionalista”, en VV.AA. *La imagen como vehículo de la identidad nacional*. Buenos Aires: INCAA . ed. Jorge Carman.

UNAMUNO, MIGUEL DE (1941). *Contra esto y aquello*. Buenos Aires: Espasa Calpe, Colección Austral.

VEZETTI, HUGO (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

--- (2007). ”Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social”, en *Argentina, el tiempo largo de la violencia política*. Disponible en <http://www.historizarelpasadovivo.cl/>, consultado por última vez el 13/05/12.

WAGNER, VALERIA (2007). “Unhostly Historical Discourses in Ariel Dorfman’s Heading South, Looking North: A Bilingual Journey and Albertina Carri’s film The Blonds”. *Discourse*. Spring and Fall 2005. Detroit, Michigan: Wayne State University Press. págs. 155-178.

Cine argentino

AGUILAR, GONZALO (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine*

argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

--- (2007). “Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura del presente”, en María José Moore y Paula Wolcowiz, eds.. *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.

ALONSO, MAURICIO (2007). “Los rubios. Otra forma, otra mirada”, en SARTORA, JOSEFINA y RIVAL, SILVINA. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería.

BIRRI, FERNANDO (1964). “El manifiesto de Santa Fé”. Santa Fé: Editorial Documento.

CACILDA REGO AND CAROLINA ROCHA eds. (2011). *New trends in Argentine and Brazilian Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.

FELDMAN, HERNÁN(2007). “La fractura de la imagen: crisis y comunidad en el último nuevo cine argentino”, en SARTORA, JOSEFINA y RIVAL, SILVINA. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería.

GETINO, OCTAVIO (1969). “Hacia un Tercer Cine”. Revista “Tricontinental”, n°. 13, Octubre 1969. OSPAAAL: La Habana.

--- y VELLEGGIA, SUSANA (2002). *El cine de las historias de la revolución*. México: Sec. De Educ.Púb., Dir. Gral. de Publicaciones y Medios.

GUERGUICH, MARINA (2011). “Representación y construcción de la noción de identidad nacional. Un análisis del ciclo de telefilms 200 años, de Canal 7”. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/63299319/Gergich-Marina-Ponencia-IV-Jornadas-Patagonicas>, consultado por última vez el 05/06/12.

KRIEGER, CLARA (2007). “La experiencia del documental subjetivo en Argentina”. en MARÍA JOSÉ MOORE, Y PAULA WOLCOWIZ, eds. *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.

LUSNICH, ANA LAURA (2007). *El drama social folclórico: el universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos

--- (2011). “Introducción”, en *El cine político y social en la Argentina entre 1969 y la actualidad. Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, Volumen II. Buenos Aires: Nueva Librería, págs. 23 – 42.

MARRONE, IRENE (2003). *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental del cine mudo argentino*. Buenos Aires: Ed. Biblos.

---y MOYANO WALKER, MERCEDES (2001). “Imaginarios contrapuestos en la filmografía del agro pampeano argentino (1)”, en *Mundo agrario. Revista de estudios rurales*, vol. 2 n° 3, segundo semestre de 2001. Universidad Nacional de la Plata: Centro de Estudios Histórico Rurales.

MESTMAN, MARIANO (2001). “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina)” en DOCA. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Disponible en <http://www.docacine.com.ar/articulos/metsman01.htm>, consultado por última vez el 20/06/12

MORICONI, LORENA (2005). “Memoria y testimonio. Tensiones y tendencias del documental argentino”, en LUSNICH, ANA LAURA. *Civilización y barbarie en el*

cine argentino. Buenos Aires: Biblos.

OUBIÑA, DAVID (2008). “Apuntes sobre la crítica de cine”, en *El ángel exterminador*. Año 2, nº 8. Disponible en <http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.8/apuntescritica.html>, consultado por última vez el 05/19/12.

PENA, JAIME (2009). *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino (1999-2008)*. Festival de cine Internacional de Las Palmas de Gran Canaria. Madrid: T&B Editores.

PEÑA MARTIN, FERNANDO (2003). *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constaini.

PIEDRAS, PABLO (2010). “Intercambios entre el cine documental y la historia argentina 1956-1974. Conformación de antagonismos y radicalización de los discursos”. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/43776245/Intercambios-entre-el-cine-documental-y-la-historia-argentina-1956-1974>, consultado por última vez el 12/071/12.

QUILEZ ESTEVE, LAIA (2010). *La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación*. Tesis realizada bajo la dirección de Josetxo Cerdán. Universidad Rovira i Virgili, Tarragona. Disponible en <http://tesis.com.es/documentos/representacion-dictadura-militar-cine-documental-argentino-segunda-generacion/>, consultado por última vez 12/09/12.

RICAGNO, ALEJANDRO (2000). Recogido en *Miradas: el cine argentino de los años 90*. Madrid: AEIC-Casa de América.

SARTORA, JOSEFINA y RIVAL, SILVINA (2007). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería

SOLANAS, F. y GETINO, O. (1973). “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine”. Folleto mimeografiado recogido en *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.

---SOLANAS, FERNANDO, <<http://www.pinosolanas.com>>, consultado por última vez el 11/07/12

VAREA, FERNANDO GABRIEL (2006). *El cine argentino durante la dictadura militar 1976/1983*. Rosario: Ed. Municipal de Rosario.

WOLF, SERGIO (1994). “Estética de la muerte”, en *Cine Argentino. La otra historia*. Wolf Comp.

Buenos Aires: Letra Buena .

Albertina Carri

AON, LUCÍA y GÓMEZ, LÍA (2012). Entrevista a Albertina Carri y Fernando Martín Peña: “Si hay significante, no hay pasado”, en *Question*, vol. 1, n° 34, La Plata, otoño 2012.

AMADO, ANA (2005). “Los rubios y la disolución de la escena de la memoria”, en *El Ojo que Piensa*, 5, Universidad de Guadalajara, México; Disponible en http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero05/cinejournal/05_losrubios.html, consultado por última vez el 14/07/12.

BONGERS, WOLFGANG (2010). “Archivo, Cine, Política: Imágenes Latentes, Restos y Espectros en Films Argentinos y Chilenos”, en *Aisthesis* n° 48. Santiago,

diciembre 2010. Disponible en:

<http://www.scielo.cl/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S071871812010000200005&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-7181. doi: 10.4067/S0718-71812010000200005, consultado por última vez el 14/07/12.

CARRI, ALBERTINA. “Las vasijas destrozadas”, en *Página12*. Publicado el 03/10/10. Disponible en

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/6511-1231-2010-10-03.html>, consultado por última vez el 14/07/12.

GARIBOTTO, VERÓNICA y GÓMEZ, ANTONIO (2006). “Más allá del “formato memoria”: la re-postulación del imaginario post-dictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri”, en *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. 3. n°2 Raleigh: North Carolina State University, Invierno de 2006. págs. 107-126.

MACÓN, CECILIA (2004). “Los rubios o del trauma como presencia”, en *Punto de Vista*, n° 80. Buenos Aires, Diciembre de 2004.

MARTÍN, KOHAN (2004). “La apariencia celebrada”, en *Punto de vista*, n° 74, Buenos Aires, Abril 2004.

MIRANDA, MARIA EUGENIA (2006). *Mujeres cineastas argentinas jóvenes*. Tesina de grado inédita (dirigida por Rosalía Cortés), Universidad de Rosario.

MORENO, MARÍA, “Esa rubia debilidad” publicado en *Radar*, suplemento cultural de *Página 12* 19/10/03. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-22.html>, consultado por última vez el 12/09/12.

NORIEGA, GUSTAVO (2009). *Los rubios*. Buenos Aires: Editorial Picnic.

PAGE, JOANNA (2005). “Memory and Mediation in *Los rubios*: A Contemporary Perspective on the Argentine Dictatorship”, en *New Cinemas*, vol. 3 n° 1, págs. 29-40.

PÉREZ, LLAÍN, ADRIÁN (2008). “Crítica de Urgente”. Disponible en <http://cinecropolis.com/estrenos/urgente.htm>, consultado por última vez el 19/07/12.

TREROTOLA, DIEGO (2008). “*Anger*. Animating Rage”. La Habana: Fipresci.

VIVIOLA, LIANA “El sexo según Albertina Carri”, Publicado el 11/06/08. *Rolling Stone* Argentina. Disponible en <http://www.rollingstone.com.ar/1020627>, consultado por última vez el 30/05/12.

Entrevistas a Albertina Carri

GARCÍA, LORENA (2003). “La ausencia es un agujero negro” publicada en *La Nación* el 23/04/03.

IRIBARREN, MARÍA (2006). “Carri y Banegas en un telefilm” publicada en *Clarín* el 19/11/06

IRIBARREN, MARÍA (2006). “Carri y Banegas en un telefilm” publicada en

Clarín el 19/11/06.

KAIRUZ, MARIANO (2008). “En el campo, las espinas” publicada en *Radar* el 04/05/08.

MOGONES, IDA (2009). En *El revisionista*. Publicada el 03/09/09. <http://elrevisionista.blogspot.fr/2009/09/cineastas-de-hoy-albertina-carri-todo.html>, consultado por última vez el 25/05/12.

MORENO, MARÍA (2003). “Esa rubia debilidad” publicada en *Radar* 19/10/03.

PINTO, IVAN (2009). “A propósito de La rabia” publicada en *La fuga*. Disponible en <http://www.lafuga.cl/entevista-a-albertina-carri/5>, consultado por última vez el 25/05/12.

RANZANI, OSCAR (2007). “El aborto, en una mirada 'Urgente'” publicado en *Página 12* el 26/06/07.

SOTO, MOIRA (2005). “Albertina Carri y el incesto” publicado en *Página 12* el 03/06/05.

---(2007). “Urgencias desatendidas” publicado en *Página 12* el 06/04/07.