

LOS RELATOS DE LA HISTORIA EN EL CINE ARGENTINO DEL BICENTENARIO

Luciana Aon y Lía Gómez
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

En el marco de los festejos del Bicentenario de la Revolución de Mayo en el año 2010 se realizan en Argentina distintas actividades vinculadas a la rememoración y conmemoración de la historia nacional. Desde el Estado, a través de sus organismos, de lo económico-tecnológico y desde los medios de comunicación se propulsa el debate –no siempre positivo, pero debate al fin– que luego es materializado en distintas propuestas expresivas. La música, el teatro, la murga, las representaciones artísticas de intervención espacial, la radio, la televisión, el cine son convocados para participar en distintas instancias de recuperación de esos doscientos años de historia, para narrarlos, para poner en escena algunos hitos, para construir discursos acerca de momentos más o menos precisos de ese tiempo y espacio: 200 años de la Patria.

La Secretaría de Cultura de la Nación junto a la Universidad de Tres de Febrero articula el proyecto *25 miradas: 200 minutos*, en el que veinticinco directores de cine argentino realizan cortometrajes sobre los temas del Bicentenario. El repaso de los nombres de la convocatoria, e incluso de los directores que no participaron por otros compromisos asumidos, da cuenta de la búsqueda de una diversidad temática y estética. Los cortos son dirigidos por cineastas de distintas generaciones vinculados tanto al cine comercial como al cine independiente de nuestro país.

Eduardo Grüner plantea al respecto que: “una fecha, una de esas llamadas ‘efemérides’ (un bicentenario, pongamos) no es tan sólo un hito en una historia lineal. No hay, para empezar, historia lineal. Las fechas –que son campos de batalla del ‘conflicto de las interpretaciones’, como bien saben los historiadores– son nudos (complejos, borroneados, intrincados) que condensan de manera ‘desigual y combinada’ historicidades heterogéneas, temporalidades diferentes, proyectos políticos, culturales y existenciales diversos y frecuentemente enfrentados” (2010).

El conflicto de las interpretaciones, de la que nos habla el autor de *El sitio de la mirada* (2002), es el territorio donde los jóvenes se posicionan para construir una visión del presente, que implica en los últimos años poner en tensión los discursos circulantes y los modos de circulación de la historia. Los distintos lenguajes artístico-comunicacionales se apropian de la posibilidad de fundar relatos sobre los procesos del Bicentenario argentino. Posibilidad que es dada, en el campo de lo político, lo mediático y lo económico.

En este trabajo nos proponemos analizar el proyecto *25 miradas, 200 minutos* a partir de los cortos: *Restos* (2010) de Albertina Carri y *Nueva Argirópolis* (2010) de Lucrecia Martel (1) y complejizar la mirada de la historia en los relatos cinematográficos.

1. Construyendo memoria con/desde la imagen

Entendemos a las imágenes cinematográficas como instrumentos de la memoria social y productos culturales de nuestro tiempo, reconociendo al lenguaje artístico con su dimensión de práctica socialmente significativa. De este modo, al pensar el cine como objeto, no sólo como soporte, sino lo audiovisual como lenguaje, nos preguntamos: ¿qué historia cuentan esos cortos sobre la Historia?, ¿"tratan" de hechos históricos? ¿Cómo constituyen sus narraciones? ¿Qué sentidos construyen? ¿Qué dicen esos cortos de la Historia pasada y cómo se instalan en la Historia, en el presente y para el futuro?

"Al revisar el pasado las obras de arte no repiten lo que fue, no reflejan lo que sucedió, construyen nuevos relatos y plantean nuevas preguntas" (2). Las películas no reflejan la realidad, la construyen y recrean. Por eso consideramos al cine como construcción de sentido permanente, es decir, como documento para la memoria histórica pasada, presente y futura. Los cortos, al mirar los doscientos años de la historia de la Patria se anclan como textos históricos, que recuperan el pasado, que lo sitúan en el presente; persistiendo hacia el futuro como relatos y narraciones de la Historia Argentina revisitada desde 2010.

El proyecto *25 miradas, 200 minutos* propone obras actuales que miran el pasado y se instalan como memoria hacia el futuro; se trata del "trabajo de memoria" (3) en tanto proceso social para interpretar y dar sentidos al pasado desde el presente. En términos de Andrea Huyssen se trata del "memory art", que "está ligado a la producción de obras de arte que se concentran en algún pasado" (4).

La actividad de producir imágenes es la labor de las cineastas aquí analizadas. Albertina Carri y Lucrecia Martel, dos directoras –sin ánimos de un cruce feminista– que ponen en escena una imagen de lo real que complejiza el universo cotidiano, dando al espectador no un texto acabado sino inconexo, abierto a la posibilidad de fundar sentidos propios completando las visibilidades que sus films marcan.

Lucrecia Martel tiene tres largometrajes en su haber, *La ciénaga* (2001), *La Niña Santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008); Albertina Carri, cuatro películas renombradas por la crítica nacional e internacional, *No quiero volver a casa* (2000), *Los rubios* (2003), *Géminis* (2005) y *La Rabia* (2008). Ambas producen sus historias en un mismo período. El principio del milenio las encuentra narrando, contando experiencias individuales y colectivas, transformado sus vivencias en relato social, y a su vez los relatos sociales en propios. En ese marco nos situamos para hablar de *Restos* (2010) y *Nueva Argirópolis* (2010). No vamos a tomar los

largometrajes de las cineastas como universo de análisis pero sí tenerlos presentes a la hora de intentar interpretar aquello que observamos en los cortometrajes.

Consideramos que la construcción de la memoria social es un proceso siempre activo e inacabado, en transformación y disputa.

“La memoria es una política. La memoria es un territorio de conflictos. La memoria nunca es ingenua, nunca es neutral, nunca es objetiva. La memoria no es un retorno a lo ya acontecido. No es un dispositivo objetivo. No es una mera acumulación de información. No es un problema cuantitativo. (...) La memoria es entonces, un campo de batalla, es un lugar de conflicto, es un lugar bélico, y es un lugar también donde se dicen muchas verdades contaminadas por demasiadas mentiras” (5).

Podemos decir, que el cine es un “lugar de memoria” (6) en un sentido doble. Por un lado, es un lenguaje que expresa como documento las representaciones de una época, un lugar donde las narraciones del pasado crean y recrean sus sentidos en la lucha por la hegemonía. Pero pensar la memoria a través del cine implica además dar cuenta de la condición técnica que el dispositivo fílmico adquiere.

“Más allá de la memoria como actividad, estos objetos (los films) pertenecen a una suerte de memoria maquina puesta en acto, extendida en una cierta dimensión de recorte de espacio y de tiempo. Lanzados al mundo, esos muy singulares objetos replantean viejos interrogantes –y abren otros nuevos– sobre el pasado y el presente, la mimesis y el relato, el espectáculo y la escritura, la imagen y el pensamiento” (7).

Analizar los relatos de la historia en el cine es ponerlos en escena para que signifiquen y circulen, para que se transformen y transmuten los sentidos sobre el Bicentenario. Y la operación de proyectar esos relatos en función de un tiempo y un espacio solo es posible gracias al dispositivo técnico que lo permite.

Tenemos entonces dos sentidos de la memoria en los objetos fílmicos, por un lado, su condición de soporte, que posibilite recrear un fragmento de espacio-tiempo determinado independientemente –o sí– del momento en el que fue realizado el recorte. Y por el otro, la condición de lenguaje de la memoria que requiere de una estética que implique una relación política de lo narrado con el curso del tiempo. El cine, siguiendo a Gérard Imbert (2010), tiene un nivel superficial (narrativo/expresivo) y un nivel profundo (semántico/simbólico). La conjunción de esos escalones da cuenta de los modos de construcción de la memoria como necesidad política del arte.

Una política de la memoria requiere de una conciencia clara sobre esta dualidad de la imagen, como soporte y como lenguaje, que permita concebirla en términos estéticos como una puesta en forma de la circulación de los imaginarios.

2. Ficciones de la memoria: Carri y Martel, historias de lo que fue, memorias de lo que podría ser

Albertina Carri y Lucrecia Martel forman parte de la generación de cineastas que la crítica denominó Nuevo Cine Argentino en los 90, a partir de las primeras *Historias Breves* (1995) y películas como *Rapado* (Martín Rejtman, 1992) o *Pizza, Birra, Faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997). En ese proceso de cambio en el cine nacional donde pasamos del lenguaje discursivo, moralista y de denuncia de los años 80 –necesario por cierto– a un cine que vuelve a tomar las riendas fundadas en los 60 para pensar los procesos nacionales en las bases de lo cotidiano, el lenguaje y las relaciones sociales.

Muchos son los debates y publicaciones en torno a este cine contemporáneo, algunos dando cuenta de su potencialidad, otros cuestionando su falta de politicidad en las imágenes. En la revista *Kilómetro 111*, Silvia Schwarzböck nos dice: “Un programa estético –aun cuando pueda no tener carácter de manifiesto y consistir en una serie de principios no escritos– nunca logra evitar el parecido con un programa político (...) siempre expresa una conciencia epocal, aunque no un proyecto todavía plasmado” (8). Conciencia que da cuenta de una mirada crítica, analítica e inquisidora sobre los modos de relatar lo cotidiano y la memoria social.

Restos (Carri) tiene una estructura circular. Empieza y cierra con las imágenes de un hombre, desnudo, en el bosque; y la reflexión en torno a qué significa “acumular imágenes”. “¿Acumular imágenes es resistir?” se pregunta Carri en la voz de Analía Couceyro (9) con textos de Marta Dylan. No da respuesta al interrogante pero da indicios de que tiene una posición tomada, de que el problema no es el resguardo de los recuerdos, sino la puesta en circulación de esos saberes –en este caso fílmicos– para que adquieran sentido y se comuniquen.

El corto de Carri ya se posiciona desde el nombre: *Restos*. Hay algo que estuvo ahí que dejó algo, hay un vestigio de aquello que fue que hoy se transforma en resto. *Restos* de una generación arrasada. *Restos* de una cinematografía perdida. *Restos* de los padres de la cineasta que fueron desaparecidos por el terrorismo de estado de los años 70.

De este modo Carri vuelve a preguntarse por la construcción de la memoria, por las huellas de la represión, por cómo seguir adelante sin esa historia anterior, sin las generaciones previas, sin aquellos que marcan el camino. En *Los Rubios* la pregunta era cómo construir la propia identidad en ausencia de la referencia primaria, los padres. Aquí, cómo hacer cine sin tener disponibles esas películas necesarias “para desglosar la huella por la que seguir andando”.

Además, Carri nuevamente apela a la reflexión sobre la forma. *Los rubios* se forja como un documental ficcionalizado, un documental reflexivo (10), un documental personal: la película rompe la continuidad, evidencia el montaje, la puesta en escena estilizada, la actuación-dirección, y destaca así la representación no como reflejo del mundo sino como construcción.

El corto que filma para el proyecto *25 miradas, 200 minutos* es una ficción que, sin embargo, intenta emular en el cuerpo central del relato, una estructura documental.

“No es ficción, ni tampoco documental, es un ensayo (...) a partir de una cantidad de películas desaparecidas durante la dictadura hice una reflexión sobre ese período, la memoria y lo que significa heredar ese vacío de imágenes” (11). Las imágenes muestran copias de películas, apiladas, mal guardadas, dañadas mientras el relato cuenta cómo se han perdido las películas del cine militante de los años 60 y 70 y el sentido que ese cine tenía para sus protagonistas. No hay en el corto imágenes de archivo, pues, para la directora esas películas no están en el dominio público reforzando la idea que se narra desde la voz en off: “Quedaron perdidas, desaparecidas ellas también”.

Martel, por su parte, propone una *Nueva Argirópolis* retomando el nombre que Domingo Faustino Sarmiento le había otorgado al Estado imaginario que se había propuesto uniendo a todas las provincias de América del Sur. Pero Martel propone una “nueva” Argirópolis, es decir, la estructura que implica pensar una identidad híbrida formada por los cruces culturales de América pero no solo en términos económicos sino socioculturales, no pensando en el progreso industrial y al modelo de Europa, sino el progreso en términos de conciencia de la identidad propia y un modelo que parta desde allí.

Lucrecia Martel tiene una debilidad por los sonidos del habla, por los saberes que se transmiten oralmente. Su cine es auditivo y *Nueva Argirópolis* no escapa a esta caracterización. El sonido del agua como una marca fuerte en su filmografía recorre las tomas de este corto, que podemos decir, en una primera capa de sentido, narra la historia de hombres y mujeres de la tierra, que intentan cruzar el río Paraná y son interceptados por la Gendarmería Nacional. No se sabe bien de dónde provienen esos seres que llegan remando unos botes de botellas de plástico. Pero la estructura del film da cuenta, en una segunda capa, de que no son ni de aquí ni de allá, somos nosotros. Es nuestra historia haciendo eco en el presente, nuestros pueblos originarios que se manifiestan en el río frente a la autoridad Estatal representada por la Aduana y los hombres de la Fuerza Nacional.

“¿Que habrá pasado? Todos los que hablamos en wichi, pilagá, quom, toba, guaraní, somos todos pobres. ¿Que habrá pasado? ¿Seremos todos tontos? ¿Ignorantes?” dice uno de los protagonistas de la historia. El problema para la cineasta es la construcción compleja de la realidad argentina, identidad que se forja en las luchas de clases y de razas –si consideramos la diferencia racial– desigual que impone una mirada sobre el territorio que es el pasado más profundo y doloroso que tenemos hoy en día.

Como Carri, que plantea el silenciamiento de esas cintas que no se proyectan, Martel entiende el silencio de esas voces que no se comprenden porque, inclusive, su idioma fue borrado como huella. Carri trabaja sobre la imagen de lo fílmico, Martel pone en tensión la oralidad del pasado y su modo de reproducción con las nuevas tecnologías. Así, en una

escena del cortometraje, una anciana –de esas que reconocemos con la sabiduría de los años y de sus convicciones– habla en su idioma original (mezcla de wichi, quom y guaraní) a las generaciones futuras mediante la pantalla de una plataforma interactiva –YouTube–. De este modo hay una recuperación de las herramientas brindadas por la tecnología, como posibilidad de echar luz sobre la materialidad de la lengua como comunicación. Los niños que observan la pantalla poco entienden, salvo la más pequeña, que comprende a la anciana porque ha sido criada con su abuela.

“Después de todo el esfuerzo que hizo la Nación... subamos a las balsas, llevemos al trono a la noble igualdad” susurra el lenguaje que se acalla, mientras los cuerpos son examinados como objetos inanimados en la dependencia de Gendarmería. Como experimento científico, como muchas veces nuestros antepasados fueron contruidos.

Ambas directoras se posicionan desde el presente para construir una visión crítica sobre los modos del discurso histórico. En este sentido podemos decir que la cuestión política está dada por la búsqueda de la visibilidad y el reconocimiento cultural de los procesos sociales en la Argentina.

El problema de Carri es qué sucede con la materialidad de la memoria, cuáles son las políticas de conservación, de difusión y de aprensión de lo que contienen los rollos de fílmico agrupados en un pasillo mojado. El interrogante de Martel está ligado a la complejidad de pensar una identidad nacional, que fue forjada en el “crisol de razas” pero en el avasallamiento de esa hibridación. El problema de los pueblos originarios está planteado no solo como cuestión del territorio, costumbres y vivencias, sino como problema histórico de cómo esos saberes conservados en la memoria y transmitidos oralmente se han ido perdiendo incluso para ellos mismos.

Ambos cortometrajes muestran una estrategia de pensamiento, hacen visible una idea sobre el país que se funda no en certeza, sino en preguntas, en cuestiones no saldadas. Pensar los doscientos años de la historia implica, no realizar un recorrido nominativo por fechas, actos y aconteceres, sino intentar comprender su curso complejizando las relaciones que hoy en día fundan esta Argentina. Son textos (fílmicos) subjetivos, que involucran a sus realizadoras tanto dentro como fuera de la imagen. Dato no menor, si damos cuenta de la totalidad del proyecto *25 miradas, 200 minutos*. Cada uno de los cortometrajes que lo integran son una visión propia del realizador sobre algún acontecimiento de los doscientos años, son una elección sobre lo narrable, son una lectura de las condiciones político sociales que permiten contar una Argentina en uno u otro término.

3. Apuntes inconclusos para pensar la Argentina del Bicentenario

Los cortos de Carri y Martel recuperan una historia que es parte de la Historia de la Argentina. Carri, en pleno debate por la reglamentación de la Cinemateca y Archivo de la

Imagen Nacional (CINAIN), se pregunta sobre el archivo audiovisual del país; por la memoria de las imágenes, y las imágenes como memoria del mismo modo que los cineastas de los 60 y 70 pensaron el cine como arma. El trabajo de Martel, por su parte, imagina la utópica creación de una nueva sociedad, sus costumbres y su lenguaje. Los cortos hurgan en el pasado desde una mirada personal, absolutamente moderna, que puede leerse en continuidad con sus películas, con sus formas temáticas y estilísticas, y por lo tanto los sentidos se construyen desde el montaje, no en la linealidad ni en la continuidad.

Ponemos a dialogar a *Restos* con *Nueva Argirópolis* para pensar los relatos de la historia que las realizadoras nos proponen como problema, tanto en términos históricos como comunicacionales, es decir, del compromiso de la imagen como lenguaje del mundo para narrar y almacenar visiones encontradas que permitan una culturización provocando la comprensión de procesos que nos admitan problematizar el presente para construir el futuro. *Nueva Argirópolis* termina con el plano de unos hombres pertenecientes a la Gendarmería que sigilosamente vigilan el río al acecho de algo que los amenaza. *Restos* da fin al relato con un hombre desnudo en un bosque. Ambos cortos dan cuenta de esa relación del hombre con la Historia, con lo social y con lo natural que los condiciona. Y así, retomando a Ricardo Forster, los relatos no son un retorno a los hechos del pasado tal cual sucedieron sino que son narraciones que construyen una identidad, un país, un Estado.

Cuando hablamos sobre memoria, cargamos con el peso de lo que la palabra significa en el imaginario argentino, desde las voces mutiladas, arrasadas, aniquiladas de la Campaña del Desierto, las desapariciones forzadas del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional y las políticas neoliberales que destruyeron al país en la década del 90.

El cine, como soporte y como lenguaje, posibilita la conservación y creación de esas voces e imágenes para poblar el territorio de las conciencias. Carri y Martel manifiestan en el cine una propuesta crítica para reflexionar sobre los discursos históricos. La primera preguntando y pidiendo que se visibilicen esas imágenes, que en los años 60 y 70 constituían un modo de protesta, pero sobre todo de denuncia de los procesos infames en Latinoamérica (Glauber Rocha, Espinosa, Getino, Solanas); la segunda dándonos la posibilidad de escuchar, aunque no de comprender –y allí radica la provocación– aquella lengua que nos problematiza desde el habla, lo que Carri pone en tensión desde la decisión de tampoco hacer visible lo que reclama.

El problema para estas directoras reside en lo complejo del lenguaje de la memoria y los modos en que las imágenes (orales, visuales, táctiles, olfativas) constituyen el soporte para los debates perceptuales sobre la identidad nacional. Debate que está presente no solo en el proyecto *25 miradas, 200 minutos*, sino en el complejo mundo del cine que se juega en la falsa disyuntiva entre el arte y el entretenimiento.

Porque como plantea Forster: “Si la memoria sólo se convierte en un espectáculo mediático (...), literalmente la memoria queda arrojada a la devastación y al olvido, porque es una mercancía cultural más, producto de una industria del espectáculo, que hoy ha descubierto que la memoria es un negocio fabuloso” (12).

Este proyecto esboza como desafío una mirada histórica, la posibilidad de construir desde el cine sentidos estético-comunicacionales sobre el pasado. La imagen, como soporte y como lenguaje, constituye una política de la memoria, que en términos de Grüner (2002) es una política de la mirada. Pues la decisión sobre que se recuerda, cómo y cuándo no son sino visiones entre la memoria y el olvido. Los cortos de Carri y Martel, plantean preguntas contemporáneas, y se instalan hoy como relatos para la memoria futura. En algún tiempo no demasiado lejano estas serán las historias del Bicentenario.

Notas

- 1- Los cortos seleccionados responden a dos intereses: por un lado, nuestras investigaciones individuales en el marco del Doctorado en Comunicación de la FPyCS-UNLP/Argentina; por otro, la convicción de que ambos cortos permiten una mirada que revisa el pasado, cuestiona el presente, y construye sentidos desde una mirada personal/autoral de las directoras en continuidad con su obra.
- 2- Huyssen, 2002: 29.
- 3- Jelín, 2003.
- 4- Huyssen, 2002: 28.
- 5- Forster, 2002: 16.
- 6- Nora, 1984-1992.
- 7- Russo en Vallina, 2009: 165.
- 8- Schwarzböck, 2003: 11.
- 9- La actriz participa en todas películas de la directora. Y, particularmente en *Los rubios*, personifica a Albertina Carri.
- 10- Se retoma aquí la clasificación de modalidades de representación documental del norteamericano Bill Nichols.
- 11- Carri en Ranzani, 2010.
- 12- Forster, 2002: 17.

Bibliografía

- ANGUITA, Eduardo. “Del Bicentenario a Tecnópolis”. *Miradas al Sur*. 19 de mayo de 2011. Disponible en <http://sur.elargentino.com/notas/del-bicentenario-tecnopolis>.
- FORSTER, Ricardo. “La memoria como campo de batalla”. Revista *Puentes*. Año 2. 2002. Número 8.
- GRÜNER, Eduardo. “Fin de fiesta y bicentenarios varios”. Diario *Página/12*. “El país”. 30 de mayo de 2011. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-146663-2010-05-30.html>.
- GRÜNER, Eduardo *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma. 2002.

- HUYSEN, Andreas. "El arte puede plantear nuevas preguntas". Entrevista de Pablo Gianera. Revista *Puentes*. Año 2. 2002. Número 8.
- IMBERT Gérard. *Cine e imaginarios sociales*. Madrid. Cátedra signo e imagen. 2010.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI. 2002.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós. 1997.
- NORA, Pierre. *Les lieux de la mémoire*. París, Gallimard (1984-1992).
- RANZANI, Oscar. "Un mapa de la diversidad en imágenes". Diario *Página/12*. "Espectáculos". 17 de junio de 2010. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-18333-2010-06-17.html>.
- SCHWARZBÖCK, Silvia. "Más grande que la vida. Notas sobre el cine contemporáneo". Revista *Kilómetro 111*. Número 4. 2003.
- VALLINA, Cecilia. *Crítica del Testimonio. Ensayo sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario, Beatriz Viterbo. 2009.