

XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

Posmodernidad y pasado en el cine argentino posdictatorial.

Gonzalo Assusa.

Cita:

Gonzalo Assusa (2009). *Posmodernidad y pasado en el cine argentino posdictatorial*. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-062/214>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Posmodernidad y pasado en el cine argentino posdictatorial

Gonzalo Assusa

Estudiante de Lic. en Sociología

UNVM – IAPCS

gon_assusa@hotmail.com

Introducción

La muerte de una persona es una *tragedia*. La de un millón de personas, una *estadística*.

J. Stalin

Creo que la pregunta que debemos realizarnos es la siguiente: ¿Cómo se pasa de la «estadística» a la «tragedia»? El interrogante atraviesa de raíz los últimos veinticinco años de nuestra historia. No existe manera de realizar este pasaje si no es en forma de *mediación*. La realidad traumática del

secuestro, la desaparición, el robo de bebés y el disciplinamiento y desestructuración colectiva de toda una sociedad, no cabe en una imagen, no puede ser mostrado directamente, por ningún texto, ninguna foto, ningún film. Esta resistencia de la realidad a ser encuadrada, filmada, distribuida y exhibida sólo pudo ser doblegada en forma sumamente precaria por la «mediación cultural». El *dispositivo de memoria* que hoy comienza a consolidarse y diversificarse no puede pensarse si no es a partir de una genealogía cultural de su conflictiva conformación.

El cine –como así también parte de la literatura testimonial, y en menor medida la fotografía- es uno de los principales protagonistas de esta génesis. A partir de 1983 (con algunos puntuales pero no menores antecedentes), el advenimiento de la democracia fue acompañado por una voluntad cinematográfica por formar –podríamos decir, desde nuestro rol de intérpretes históricos- una mirada sobre la dictadura, sobre sus prácticas, causas y consecuencias, que en gran medida configuraba las condiciones de posibilidad de edificación y reconstrucción de las identidades políticas que, durante el Proceso iniciado en 1976, fueron profundamente fragmentadas, cuando no, directamente “aniquiladas”.

Las próximas líneas intentarán, en forma breve y exploratoria, comenzar a definir las preguntas que permitan ingresar a las *formas* que fue adquiriendo la multiplicidad de memorias que apareció en las imágenes cinematográficas de los ochenta, para luego compararlas con algunas de las manifestaciones de un movimiento de renovación estética que viene teniendo lugar en la última década del cine nacional, cuya heterogénea realidad ha sido homologada por la crítica con el nombre de *nuevo cine argentino*.

El pasado no es simplemente un referente al que se enfoca con la cámara. Implica una estrategia, una operación a partir del cual se trae al espacio visual algo que *ya no está*, pero sobre todo (en este caso), se «presentifica» una ausencia que no puede hacerse presente (una realidad traumática, *inrepresentable*). La elección de cómo realizar esta operación, no es inocente ni “exclusivamente” estética, sino que constituye un acto político esencial.

La «historia» en la cultura posmoderna

En su texto *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1984) Fredric Jameson intenta aprehender conceptualmente lo que inicialmente se le aparece como “la ideología posmoderna de una multiplicidad sin centro ni norma” a partir de dos ideas centrales (JAMESON, F. 2005): la del posmodernismo como pauta cultural dominante y la del lugar estructural de la “innovación estética” en la versión semiotizada del capitalismo tardío.

El autor sostiene que existe en la producción cultural contemporánea, ante el eclipse de estilo (concepto modernista), una *vuelta hacia el pasado*, aunque con características absolutamente novedosas. Esta “mirada cultural sobre el pasado” ya no puede realizarse con una pretensión crítica. La forma del «pastiche» fagocita a la de la parodia, constituyendo una práctica de mimesis neutra y vacía que pone al pasado histórico entre paréntesis. El problema aquí es que, desde la caracterización de la contemporaneidad como una “sociedad de las imágenes”, lo único que se referencia en esta mirada es una historia *pop*, cuya pura presencia es «textual», y donde desaparece cualquier referencia a la realidad. Esta es la última forma de la reificación mercantil, o si se quiere, desde una perspectiva lucaksiana, la forma que adquiere la cosificación de la conciencia en un capitalismo cuyo principal soporte son los signos, la virtualidad. El pastiche, así, puede pensarse como una “cita muerta” a un pasado autorreferencial (un círculo vicioso de intertextualidad), y ya no como un señalamiento de un pasado (historia) que permanece, de alguna forma, vivo en el presente (GRÜNER, E. 2001, 247).

Tal como lo plantea el autor, “Pero esta nueva e hipnótica moda estética nace como un síntoma sofisticado de la liquidación de la historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo [...] la totalidad de una situación en la que somos cada vez menos capaces de modelar representaciones de nuestra propia experiencia presente” (JAMESON, F. 2005, 52). El problema aquí señalado es que ya no hay *representación* de un pasado histórico, sino de las *ideas y estereotipos* sobre el mismo: la producción cultural se vuelca a proyectar las imágenes mentales del espíritu colectivo objetivo sobre ese pasado. En este sentido, la pasividad consumidora del bien cultural de la historia repercute en un efecto especular en donde el «presente histórico» se mantiene distante de la reconstrucción del pasado, se sostiene conservado, paralizado, eternizado: de esta manera puede comprenderse el paradigma del «fin de la historia».

La principal consecuencia política de esta forma de representación del pasado, que es una *tauto*-representación de representaciones, es que ante la pérdida de una distancia (pues ya no hay ni

quiera *referencia*) con respecto a la «realidad», no hay posibilidades de impugnación crítica que puedan inscribirse en lo real, en la historia.

Los *lugares* de la Memoria

Estamos en condiciones de formular ahora un segundo interrogante: ¿Podemos utilizar la categoría de «posmoderno» para abordar estas imágenes –cuyo referente privilegiado fue la dictadura instaurada en 1976-, reconstruidas en este análisis como una continuidad de un «dispositivo común de memoria»?

Creo pueden encontrarse, en una mirada global, una serie de relaciones de intertextualidad, de regularidades discursivas, de comunidad de estrategias, que harían pensar en la constitución de ciertos *lugares comunes* sobre cómo referenciar el pasado en el cine argentino.

1) Está la idea de que puede representarse el pasado (dictadura) como *alteridad* antagónica del presente (democracia) a partir de estrategias que evidencian una curiosa similitud. Películas como *La Historia Oficial* (1984), *En retirada* (1983), *Asesinato en el Senado de la Nación* (1984) o *Camila* (1984) debieron recurrir a una forma narrativa vinculada a presentar un personaje que funcionara como signo aglutinador de todo aquello que en el sentido común pueda aparecer vinculado al “autoritarismo”: violencia, monopolio de la palabra, pretensión de lugar legítimo natural o naturalizado en un orden también natural o naturalizado, machismo, misoginia, ejercicio de poder sobre los más débiles, e incluso, en no pocos casos, locura, irracionalidad, pasionalidad extrema, celos, posesividad, etc.

Por otra parte, este cine se hizo cargo de la responsabilidad/capacidad del arte para decir aquello que no podía ser verbalizado: 2) La mayoría de estos filmes evidencia la necesidad de mostrar el horror en escenas de tortura en forma directa o alegórica, una obsesión por una referencia a la imagen que, justamente, no puede articularse en el relato social.

El primer problema que aparece aquí es el del lugar de la *fuera* que surge como contrapartida al horror y al autoritarismo, esto es, la habilitación de un imaginario sobre la «democracia» que aparecía colmado, exclusivamente, por las reglas *formales* de convivencia, del derecho, la constitución y el modelo del “contrato”; un vaciamiento que despojaba al signo democrático de cualquier connotación propiamente de contenido. En las imágenes, así como en el discurso

académico y político de la época, puede observarse un triunfo de la concepción de la *democracia formal* como democracia propiamente dicha.

Segundo problema: tanto los ámbitos privados en donde muchas veces toma lugar la historia, como los componentes irracionales que motivan la violencia, la tortura, el autoritarismo en acción, no permiten dar cuenta de la sistematicidad del ejercicio de la violencia, los componentes político-ideológicos de la represión, el carácter global y planificado de la tortura, partes de un proyecto político-económico de disciplinamiento de los sectores intelectuales y populares, por no decir de toda la sociedad civil.

El punto de disrupción fundamental aquí es que el paso desde el momento particular hacia el colectivo, es decir, la operación metonímica que permite al cine producir memorias culturales, que permite mediar el paso de la *data* a lo *trágico*, se deja a voluntad del espectador [esto es, fuera del texto fílmico en sí]. Pero incluso para el más dispuesto observador, la operación se le presenta sumamente dificultosa: ¿Cuáles son los vínculos entre el personaje de Roberto y el régimen en la película de Puenzo? ¿Dónde se encontraba “el militante político” en el relato? ¿Había sido finalmente aniquilado por el régimen, o convenientemente silenciado, ignorado por la cámara?; si en la película de Juan Carlos Desanzo “el Oso” tortura a su mujer y mata a su amante por celos ¿cómo puede hacerse accesible la comprensión de su rol en una organización compleja y efectiva de secuestro, tortura y muerte con fines ineludiblemente políticos?; pero sobre todo ¿cómo se logra el distanciamiento analítico entre las “prácticas autoritarias” y los “personajes demoníacos”?

Claro está, hubo casos diferentes: 3) en *No habrá más penas ni olvido* (1983) o en *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera, la violencia (en el primer caso «la guerra») se inscribe en un registro clara e inmediatamente colectivo, o (en el segundo, «la tortura») se ejerce por un grupo de personajes que, por operación de desplazamiento, ocupan el lugar de la presencia omnipotente y sistemática del régimen dictatorial. Ahora bien, esta innovación formal se ve opacada por un contenido conservador: o bien se muestra de tal manera el *conflicto* como núcleo irreductible en la sociedad que termina por asociárselo a un momento de caos y anarquía indeseable para la “estabilidad institucional” anhelada en la época; o bien se propone una forma de mostrar erotizada y obscena al extremo, apelando a golpes bajos, a la estructura de sentimientos del espectador, de tal manera que el resultado de la película es la generación de un malestar inmovilizador. Aquí aparece una estructura que es propia de los dispositivos de memoria: la de señalar aquello que no debe olvidarse, sobre todo porque *puede volver a pasar* (GRÜNER, E. 2001). Este reenvío de la memoria

(con contenidos amenazantes o valorativamente negativos) hacia el futuro (amenaza), implica una proyección inmovilizadora obsesionada con el problema del *orden*.

¿No son estas las estructuras que Jameson señalaba acerca de la norma hegemónica posmoderna?

Primer vínculo: la memoria que estas imágenes constituyeron (y no sólo reflejaron, sino que profundamente produjeron) es una reconstrucción histórica que no permite a los sujetos siquiera pensar la sistematicidad de ciertas prácticas, no le permite (o no le ayuda a) formarse representaciones sobre la totalidad social. Pues bien, ¿no es, el imaginario de los ochenta, una clara manifestación de esta *cosificación* desprovista, en su concepción, de política agónica y de momentos colectivos?

Segundo vínculo: estas imágenes, y la forma de disponer de la historia o de su pasado reciente, no fueron capaces de problematizar su propio presente, y no sólo reprodujeron sus significaciones dominantes (la democracia formal, el institucionalismo político, la concertación, la obsesión por la estabilidad), sino que produjeron un imaginario en el cual este presente aparecía inmaculado (efecto especular) y difícilmente atravesado por ese pasado que se traía a colación.

La cinematografía de los ochenta no sólo *presenta* lugares comunes, sino que su dominante se constituye *sobre* los mismos: de las imágenes mentales del sentido común nutre sus imágenes, a la vez que contribuye a formar un cúmulo de relatos y representaciones comunes que tienen un lugar privilegiado en la memoria cultural posdictatorial.

Las “nuevas” memorias

El documental *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, aparece como caso paradigmático de las *nuevas* formas de contar y mostrar (haciendo cine), que pasadas dos décadas, siguen tomando de referente aquel pasado traumático de la dictadura. Sin embargo, en estos casos aparece un nuevo entramado de relaciones entre la estructura narrativa, el referente histórico y los datos biográficos de los realizadores.

En nuestra argumentación, estas son las dimensiones relevantes de la película:

1) La narración se ve articulada a partir de una «*estructura subjetiva*». La forma en la cual la película va contando su historia intenta desplazarse (de forma bastante evidente) del lugar del documental objetivo, contextualizado, concatenado causalmente. No puede trazarse en

el relato una línea de ascendencia hacia la verdad (como sí podría hacerse en *La Historia Oficial*) sino que la historia misma muestra un proceso de búsqueda de la propia identidad, acción muchas veces obstaculizada, llena de silencios, fragmentos y fisuras. Abandonada la pretensión de verdad, el film de Carri intenta más bien representar una *experiencia perceptiva* (ALONSO, M. 2007) -asumiendo como constitutivas del film las “imperfecciones de la memoria”-, pero que en sí misma excede su propia vivencia personal y forma parte de una memoria colectiva (si bien la autora se queja en el film de la explicación política que los testimoniantes realizan de la vida y la desaparición de sus padres). La narración cinematográfica se ubica en la tensión entre la particularidad de la experiencia de la directora, y el carácter colectivo de su papel como espectadora y participante de la memoria social.

2) Mientras que los lugares comunes de las películas que antes se analizaron tendían hacia una disposición a mostrar el núcleo traumático del horror (el primer plano del rostro del torturado y del torturador), la película de Carri realiza un importante salto cualitativo: hace hincapié no sólo en el momento de la desaparición, sino en la «ausencia» misma de los sujetos (RUFFINELLI, J. 2007). De esta forma, el relato subraya la falta, pudiendo pasar a la historia de las consecuencias políticas vigentes, esto es, a la historia del *pasado aún vivo* actualmente (en oposición a elaborar fetichistamente el hecho histórico mismo como objeto de mirada inmediato).

3) A partir de una serie de imágenes y estrategias, *Los rubios* tensiona no sólo la distinción entre documental y ficción (una actriz representa a la directora, se utilizan animaciones de playmobil para representar la visión lúdica de la niña directora al momento del secuestro de sus padres, se incluye en la película el proceso de rodaje mismo, etc.), sino el problema de la realidad/representación, en donde si bien se continúa operando sobre “textos” (tal como lo piensa Jameson), la directora trata sobre todo de deconstruir su propia representación sobre el pasado, rehabilitando la diferencia constitutiva pasado/presente, sin eternizar ni sacralizar ni uno ni otro (pues el presente aparece como momento de reconstrucción *activa*). Estas narraciones operan en oposición a lo que antes decíamos: intentan que no se olvide el *presente*, en la evocación al pasado.

“Si la memoria es el puntal de los discursos institucionales, *Los rubios* la aborda desde sus zonas equívocas, ficcionales, y nos la ofrece como un mosaico de versiones improbables” (ALONSO, M. 2007). La película establece cierta continuidad con lo que veníamos observando: es una

representación que reflexiona sobre representaciones (círculo de la intertextualidad). Pero a la vez, transgrede la norma: presentifica radicalmente las imágenes, no intenta mostrar «lo previo a la falta» sino el hecho de *la falta en sí* misma, reconociendo el carácter fragmentado, situado y particular de todo relato. Paradójicamente, el lugar aquí escogido para resistir contra la *posmoderna* puesta entre paréntesis del pasado histórico es el [típicamente *moderno*] lugar del «sujeto».

¿Islas o Resistencias?

El análisis [predominantemente textual] que aquí apenas propongo debería ser completado por un abordaje crítico del vínculo que puede establecerse entre la reconfiguración de la producción cultural de la historia (o de la historicidad) y las innovaciones técnicas en estos ámbitos. Deberíamos, a partir de aquí, realizarnos nuevas preguntas acerca de las consecuencias políticas de este juego de narrativas, profundamente atravesadas por las posibilidades de apropiaciones de la historia devenida en bien cultural.

La digitalización, por mencionar uno de los procesos más importantes, contribuyó en mucho a abaratar los costos de producción y en multiplicar las producciones y los discursos (de la misma forma que influyó en este desarrollo el surgimiento de nuevas instituciones como la Universidad del Cine o la reestructuración de las antiguas, como el INCAA). Por otra parte, en el ámbito del consumo, la estructura también ha sido revolucionada debido a que estos bienes culturales ven dinamizada su circulación a partir de su disponibilidad gratuita en Internet.

Tal como lo pensó Jameson, el «posmodernismo» aparece como la lógica cultural dominante (no absoluta, no única, sino hegemónica). Así, la referencia a un sentido común sobre el pasado, un círculo de intertextualidad, y una distancia inmaculada del presente en el cine de los ochenta no habla de “complicidad” ni de “intencionalidades” de los autores, sino de una profunda penetración y sobredeterminación de esta lógica en la conformación de la historia como bien cultural y en su distribución masiva (recordemos, muchos de estos films son tomados como modelos discursivos en las escuelas del país).

En el mismo sentido, no sería justo calificar a algunas expresiones del nuevo cine argentino como “más de lo mismo”. Desde un lugar que reconoce el papel de sujeto en la conformación del objeto a filmar, que incluye la experiencia y la incompletitud como parte esencial del relato, que problematiza las *representaciones* de la realidad, y actualiza el pasado en su dimensión constitutiva del

presente, por ejemplo, *Los rubios* retoma cierta pretensión crítica, y si bien reniega de los cánones oficiales de explicación política, consigue [re]politizar el pasado sin perder un importante componente “afectivo”.¹

Sin embargo, dicha innovación tecnológica (la que posibilita, por otra parte, la emergencia de estos «contra-discursos») quedaría muchas veces sobredeterminada por algunas de las normas culturales y económicas hegemónicas, lo cual pone en duda su carácter reconfigurador de los contenidos históricos de la cultura. En consonancia con el abaratamiento productivo, los ámbitos de exhibición predominantes de los films del nuevo cine argentino son, cuando no gratuitos, considerablemente más baratos que los ámbitos de circulación comercial. Pero, aunque parezca a la vez paradójico y obvio, el público que consume estos bienes culturales proviene, fundamentalmente, de sectores eruditos o intelectuales de clase media. Por esto es que podemos plantear que las posibilidades de universalización y multiplicación discursiva abiertas por la revolución tecnológico-informacional constituyen *formas* que siguen siendo constreñidas y reorientadas por mecanismos que trascienden el mero ámbito técnico (si es que algo así existe), y que, según podemos observar en un primer acercamiento a los públicos que consumen estos films, son subordinados a clasificaciones y divisiones que reproducen la imagen del orden social vigente.

La multiplicación de configuraciones de la historia y el pasado (que es también una *multiplicación técnica*) no cambia el hecho de que muchas de las disposiciones más politizadas o presentificadas (en el cine) sigan siendo propiedad de [o apropiadas por] los selectos y pequeños sectores intelectualmente calificados en el campo cultural.

Si la «forma» de la producción cinematográfica fue modificada a partir de los adelantos «técnicos», y así, nuevos «contenidos» fueron articulados en el relato social, no puede decirse lo mismo (tan enfáticamente) sobre la «forma» del consumo, que parece no haberse modificado de manera estructural. De ser cierta, esta idea nos vuelve sobre las anteriores afirmaciones: ¿cuánto de cierto hay en que la historia fue reconfigurada en tanto bien cultural a partir del surgimiento de nuevas tecnologías? *¿para quiénes se subvierten las reglas de la cultura con el desarrollo de la técnica?*

¹ Cabe señalar que sigue resultando problemática la ausencia de “mapas cognitivos de la totalidad”, como señala Jameson.

Bibliografía

- o ALONSO, M.: "Los rubios: otra forma, otra mirada" en SARTORA, J. Y RIVAL, S. (2007): *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería.
- o APREA, G. (2004): "La memoria visual del genocidio" en YOEL, G. (comp.): *Pensar el cine 1: Imagen, Ética y filosofía*, Buenos Aires: Manantial.
- o APREA, G. (2007): "El cine político como memoria de la dictadura" en SARTORA, J. Y RIVAL, S. (2007): *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería.
- o GRÜNER, E. (2001): *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires: Norma.
- o JAMESON, F. (2005): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires: Paidós.
- o JELIN, E. (2002): *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- o KRIEGER, C.: "La experiencia del documental subjetivo en Argentina" en MOORE, M. J. y WOLKOWICZ, P. (2007): *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires: Librería.
- o PELLER, D. (2008): "Fredric Jameson. Cine y estética geopolítica" en *Kilómetro 111*, número 7, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- o RUFFINELLI, J.: "De los otros al nosotros. Familia fracturada, vision política y documental personal" en SARTORA, J. Y RIVAL, S. (2007): *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería.