



Eje Identidades imaginadas: Poéticas visuales y narraciones de la Nación en Latinoamérica

Coordinadores: Agustina Triquell, Sebastián Russo

De 9 a 17:30- Auditorio

- **Morales, Magda Hernández**, (Maestría en periodismo documental de la UNTREF): Mentir para decir la verdad. El uso de la función fabuladora en la (re)construcción de un pueblo.
- **Ocanto, David** (IDES-UNGS): Los “servicios de información” de la Hamilton Wright Organization en Venezuela, la construcción de una imagen moderna del país, 1952-1958
- **Portas, Danusa Depes**, (Programa Literatura, Cultura y Contemporaneidad, Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro): Imágenes Mi(g)rante – al estilo Tlön Uqbar
- **Sabán, Ximena Inés Murillo**, (Grupo REO (Representación entre Ojos) Facultad de Filosofía y Letras – U Grupo REO (Representación entre Ojos) Facultad de Filosofía y Letras – UBA): Néstor Kirchner: la(s) película(s). Debates entre lo artístico y la política
- **Scioscia, Alexis Hernán**, (E.T.Nª 4 “República del Líbano”. Licenciado en Historia): Miradas sobre la concepción visual de la República
- **Schuster, Graciela**, (Facultad de Filosofía y Letras (UBA): Las cualidades de figuración de la Nación en el sistema de producción de las obras visuales
- **Svetliza, Lic. Exequiel**, (IILAC-UNC-CONICET): Malvinas en el cine argentino: la problemática construcción del héroe
- **Zylberman, Lior**, (Centro de Estudios sobre Genocidio, UNTREF/Conicet): Utopía-Desencanto-Utopía: aproximaciones al ciclo en los documentales de la década de 1980.

Ximena Inés Murillo Sabán
Grupo REO (Representación entre Ojos) Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Licenciada y Profesora en Artes Combinadas
xmurillorampoldi@yahoo.com
Eje: Identidades imaginadas: Poéticas visuales y narraciones de la Nación en
Latinoamérica
Título:
Néstor Kirchner: la(s) película(s). Debates entre lo artístico y la política

En el año 2011 los productores Fernando Navarro, diputado nacional, y el publicista Jorge Devoto inician la producción del documental "Néstor Kirchner, la película" bajo la dirección del cineasta Adrián Caetano. Meses después el cineasta se desliga del proyecto y es convocada la cineasta Paula de Luque. En diferentes entrevistas el productor (Navarro) y el cineasta (Caetano) explican el alejamiento del proyecto por parte del último debido a la "incompatibilidad de enfoques y diferencias artísticas". El 23 de noviembre del 2012 se estrena simultáneamente en 120 salas del país la película de De Luque. Su pre estreno se realiza el 17 de noviembre (Día del Militante) en el Luna Park el cual es colmado por numerosos espectadores provenientes tanto del espacio político como del espacio artístico nacional. En abril del 2013 "aparece" en un sitio de internet el primer armado que el cineasta Adrian Caetano había realizado del documental. Rápidamente se viraliza en la red, los medios se hacen eco de su existencia y ante esto se reaviva la polémica alrededor de las causas del distanciamiento del director del proyecto. En diferentes medios de comunicación se difunde la noticia que afirma que la presidenta Cristina F. de Kirchner queda impactada cuando ve el trabajo de Caetano y sugiere que todos deberían ver la película. Navarro, su productor inicia las gestiones para que sea difundida por la televisión abierta, lo cual sucede el domingo 2 de junio del 2013. La semana anterior la televisión pública había exhibido el documental de Paula de Luque. Desde su viralización en la red hasta su emisión por la televisión abierta Adrián Caetano no dejó de afirmar en medios gráficos, radiales y televisivos que no estaba de acuerdo con la proyección ya que la película aun no estaba finalizada. Hasta aquí traté de reconstruir las circunstancias que podríamos llamar extra artísticas que me llevaron a tomar ambas películas como objetos de análisis para pensar las tensiones, los cruces que se establecen entre lo artístico y lo político, específicamente a partir del 2003. Focalizar en el conflicto que se genera a partir de suspender un proyecto y reformularlo con otra directora me permite identificar algunas pistas que lo artístico puede poner en relieve cuando se piensa en las acciones políticas,

específicamente en la construcción que un Estado, en este caso el kirchnerista, configura a través de su intervención en lo artístico. Comprendiendo lo ambicioso del proyecto presento en este trabajo un primer paso que se centra en la comparación entre ambas producciones. Esto obedece en principio a que entiendo que partiendo de las imágenes (término a problematizar) podremos arribar a teorías que las mismas contienen. Pensarlas como productoras de sentido, aunque parezca una verdad de perogrullo, y no como ejemplificadoras de teorías resultará más enriquecedor para encontrar las tensiones entre lo artístico y la política (mas adelante ahondaremos en esta distinción). En la actualidad el Estado argentino representado por diferentes instituciones valora, apoya y difunde de manera excepcional algunas ramas de lo artístico generando diferentes políticas al respecto. Dentro de las mismas la cinematografía ocupa un lugar de privilegio. Por un lado el Decreto presidencial 1528/12 declara como actividad industrial el trabajo de productoras de contenidos audiovisuales, digitales y cinematográficos para que puedan contar con los beneficios de cualquier industria, complementando la Ley de Cine. Por otro lado se gestionan el acondicionamiento de salas de cine con nuevos equipos digitales, se entrega a cada provincia un cine móvil para difundir el cine nacional, y a través de la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Ley 26.522) que incluye la creación de Radio y Televisión Argentina, se establece que cada canal de televisión abierta debe coproducir una película argentina por año. Sin embargo a partir de lo ocurrido con estos documentales encontramos que lo artístico y lo político entran en tensión cuando el Estado supone que lo artístico debe inferir una mirada homogénea y que la misma se logra a través de la reconstrucción de la realidad, que tiene como estilo al realismo para, de alguna manera, creer que éste la configura. Encuentran que el realismo ligado a un concepto de verosimilitud y de lo figurativo, evita la mediación y genera una cercanía con la realidad que le permitirá a los espectadores adquirir mayor conciencia sobre la sociedad. Está presente en esta concepción la idea de que el arte debe comunicar lo social de manera masiva, clara y eficaz. La primer pregunta entonces es la siguiente: ¿Podríamos considerar que la manera de representar a Néstor Kirchner por parte de I. Caetano no encuadra dentro de una concepción del arte como comunicador claro y eficaz y por ello ser una de las posibles causas que llevaron al diputado Navarro a cambiar el rumbo del proyecto?

Dos elementos propiamente artísticos incitaron mi atención: el primero es que ambas películas construyen una narración sobre el mismo personaje, el presidente Néstor

Kirchner y el segundo es que comparten el mismo material de archivo. Sin embargo, como es de imaginar, producen algo notablemente contrapuesto.

Para ordenar el análisis propongo recuperar en ambas producciones las respuestas a las siguientes preguntas.

- 1) ¿Cuáles son los procedimientos cinematográficos en base a los cuales sostienen el relato cada una de las películas?
- 2) ¿Cuáles son las características del personaje real, el presidente Néstor Kirchner, que buscan destacar? ¿Cómo quieren representarlo?
- 3) ¿A partir de qué representaciones se pueden distinguir las diferentes configuraciones de Nación que los relatos buscan resaltar?

El documental de Paula de Luque está construido a base de testimonios filmados tradicionalmente (cámara frontal, mirada a izquierda o derecha de cámara, primer plano) El testimonio que inicia y que cierra el documental es el de Máximo Kirchner, primogénito de Néstor Kirchner. De Luque, cuyo film anterior fue Juan y Eva, película sobre los inicios de la histórica pareja, elige construir una narración en la que se suceden e intercalan los testimonios de familiares muy cercanos (hijo, madre, hermanas, cuñada, suegra) y de ciudadanos argentinos. Cada uno de ellos cuenta una historia particular que los une a N. Kirchner y a partir de la cual el documental puede dar cuenta de las políticas públicas que como acciones de gobierno buscan dar respuesta a la sociedad. El primer testimonio de Máximo afirma que para Él Néstor era fundamentalmente su papá. Este relato enfatiza en lo familiar, en las emociones personales. Lo retoma su hermana, su madre, su cuñada, su suegra, pero también lo hacen, y esto es lo destacable, diferentes personajes anónimos para los cuales la intervención de N. Kirchner implicó un hito en sus vidas. Después de este primer testimonio se suceden planos fijos en primer plano y mirando frontalmente a cámara de los personajes que testimoniarán sobre N. Kirchner, intercalados con imágenes realentadas de niños jugando y saltando alegremente, riéndose, tomando la mamadera. Estos chicos son claramente pertenecientes a la clase popular. Aquellos personajes desconocidos y representados en 1er plano serán retomados 10 minutos después. En el medio desarrollará la crisis del 2001, la asunción de Kirchner mostradas con imágenes de archivo, y con la voz en off de N.K en su discurso de asunción en el 2003 en el que afirma: "Vengo a proponerles un sueño. (...) Reconstruir nuestra propia identidad como pueblo y como Nación". Planos detalles de flores, nubes, pasto seco, característico de la Patagonia argentina y la imagen de una ruta tomada desde un auto que se aleja, contando el sur, la Patagonia, el

lugar de procedencia, se intercalan con la asunción que termina en el balcón de la Casa Rosada, saludando al pueblo, imagen que se funde con otras de archivo de la Juventud Peronista en la asunción de Cámpora en el '73. Archivos de la época con música de Almendra terminan en su casamiento, seguido del testimonio de su madre. Otra vez el relato íntimo. Luego su primera acción contra el FMI es mostrado con un largo travelling por la casa Rosada con voz en off de algún funcionario que relata la negociación, el default, que la voz del propio NK repite mientras la imagen lo muestra caminando tranquilo.

Con cámara realentada (recurso repetido a lo largo del documental con mucha frecuencia) un joven baila breakdance. En off comienza a relatar como "fue rescatado" de la delincuencia gracias a Néstor Kirchner que le da trabajo a su madre. Diferentes testimonios de personajes que habíamos visto y que ahora cuentan su historia personal: desempleados que iban a migrar, abogados, vendedora de flores que es llamada a trabajar para Presidencia leyendo las cartas que la gente le envía a Kirchner, trabajador de fábrica quebrada y recuperada por sus trabajadores y finalmente un niño violinista al que el presidente le regalo su instrumento. Imágenes montadas rítmicamente siguiendo el violín y que finalizan con un montaje acelerado de numerosas imágenes del presidente, besando, abrazando, compartiendo diferentes situaciones con el pueblo argentino. En el medio, primer plano del joven bailarín de breakdance que afirma a cámara: "Me rescató social y culturalmente".

Como dije todos estos testimonios son ejemplos individualizados de políticas públicas: recuperación y creación de empresas públicas, cambio de políticas económicas, programas de inclusión educativa, nuevas políticas sociales y previsionales (Asignación Universal por hijo, recuperación del sistema estatal de jubilaciones, etc).

Es a través de cada uno de estos testimonios que De Luque reconstruye el proyecto de Nación sostenido por el kirchnerismo, que continúa a su vez una retórica del peronismo de los años 50. El kirchnerismo como modelo de Estado intervencionista, en su propia definición, nacional, popular, productivista, defensor de la producción industrial de carácter nacional, propulsor de política de empleo e inclusión social, propulsor de la educación pública en todos sus niveles, defensor de los derechos humanos con una política de memoria y justicia y fundamentalmente ampliador de los derechos sociales y civiles, es representado a través de las historias personales, íntimas e individuales. Néstor Kirchner es representado a través de los testimonios que de sus acciones dan cuenta tanto familiares como beneficiarios del modelo kirchnerista. Arriesgo que la

épica peronista recurre a los relatos individuales para a partir de ellos poder construir un relato de Nación. Pero estas individualidades son rescatadas de la masa, del anonimato del que también se vale pero solo como marco. Las imágenes del pueblo viviendo en numerosos actos a su líder están presentes, y remarcada su analogía con las imágenes del peronismo. El entusiasmo, la alegría son puestas en primer plano.

Podemos dividir las imágenes de archivo en 4 grupos: a) las familiares (en formato 8mm o súper 8mm); b) las que registran la militancia de juventud, alguna como intendente y como gobernador; c) aquellas registradas desde el 2003, como Presidente y desde el 2007 hasta su muerte; d) por último las imágenes que funcionan como archivo de época (tanto de los años 70, como de la dictadura, la recuperación de la democracia y las marchas por los desaparecidos, las de la crisis del 2001)

El primer grupo va a ser utilizado como refuerzo visual de los testimonios de sus familiares más cercanos. El segundo como muestra de los orígenes de sus valores e ideales ante los que el presente es mostrado como continuidad de los mismos. El tercer grupo da cuenta de los logros de su gestión y el cuarto grupo funciona como marco contextual.

Pero en ningún caso estas imágenes son presentadas por su valor intrínseco. Siempre refuerzan un testimonio oral, no son reforzadas por ellos. Las imágenes acompañan. Los testimonios son los que construyen la historia. El documental está construido con un porcentaje igualitario de imágenes recuperadas y con imágenes específicamente filmadas para la película (ya sean testimonios o paisajes del sur, o la ciudad de Buenos Aires) Pero insisto en que el peso está puesto en "como se cuenta a Néstor Kirchner" no en las imágenes que del mismo existen.

Néstor Kirchner presenta el mito del héroe que a pesar de los obstáculos (Ley de retenciones sobre el campo, ALCA, Ley de Medios, etc) logra su objetivo. No hay contradicciones, no hay dudas. Baja los cuadros de los represores en el Colegio Militar, pide perdón por parte del Estado por las atrocidades de la dictadura cuando en marzo del 2004 recupera el predio de la Ex Esma, le dice al presidente de los Estados Unidos George Bush, ante la cumbre de presidentes en Mar del Plata y ante la ONU en Nueva York, que Argentina no pedirá más dinero y que fueron las políticas neoliberales impulsadas por ellos las que llevaron al pueblo a la miseria, etc, etc. El héroe es construido por sus acciones a través de sus discursos y de los de aquellos que testimonian.

El héroe que viene del sur, conserva sus ideales y da la vida por el pueblo argentino que

lo recordará por sus acciones. Los diferentes personajes, ya no anónimos que testimoniaron están todos juntos en un plano general con movimientos de cámara realentados que son intercalados por primeros planos de los mismos, en un espacio interior sin fondo determinado, con el pelo al viento (ventilador) y terminan mirando el cielo. Toda una secuencia de planos estereotipados por el formato del video clip que apelan a la emoción del espectador. Por último la película termina con Máximo quien afirma a cámara que no cambiaría nada de la vida de su padre. La película está dedicada: "A las nuevas generaciones"

Si volvemos a la hipótesis de que la elección por parte del Estado ante lo artístico parece acercarse siempre al estilo realista, en cuanto estilo que configura de manera verosímil la realidad evitando la mediación, reproduciendo de manera fiel y exacta, no sería esta película la mejor opción. En términos artísticos no podría ser pensada como realista siempre y cuando no plantea una mirada imparcial y aséptica sobre la realidad sino por el contrario construye un relato épico en cuanto a la manera de mostrar a Néstor Kirchner, apela a los sentimientos acercándola incluso más al melodrama, aunque no exista una intriga con un conflicto de oposición entre el bien y el mal, bien podríamos decir que la idea de recompensa, de virtud que emerge triunfante puede ser rastreada en la película. Hay un otro villano, proveniente del neoliberalismo, de las grandes potencias, de un pasado en crisis que es derrotado por el personaje de Néstor Kirchner, el héroe. (El desarrollo de esta hipótesis se piensa para la segunda etapa de este trabajo) Pasemos a la película de Caetano.

Es imprescindible recordar que lo que vemos es un trabajo sin finalizar. Sin embargo sabiendo que este es el armado que se le mostró a los productores y que generó el conflicto entiendo que puedo encontrar en él la estructura principal de lo que Caetano quiso hacer. Comienza con un archivo del discurso de Néstor Kirchner en Rio Gallegos en abril de 1989. Todas las diferentes escenas del documental tienen sobreimpreso con letra que remite a la de una máquina de escribir la fecha y el lugar de registro. En esa primera escena un joven Néstor Kirchner asume públicamente sus diferencias con el gobierno menemista. Funde a través del viento con una gran bandera argentina flameando en primer plano. Sobre la misma se imprime la leyenda: Néstor Kirchner; Un documento de I. Adrian Caetano. A continuación archivo de Sta. Cruz en 1992. Kirchner camina dificultosamente en la nieve junto a sus funcionarios. Un periodista habla a cámara y cuenta que se encuentra con el Gobernador N. Kirchner recorriendo la zona de nevada. El material es el material en bruto de la entrevista. Se tropiezan y enredan con

los cables, Kirchner hace bromas, habla seriamente con los vecinos. Termina empujando un auto varado en la nieve.

Todo el documental está construido con imágenes de archivo. No hay material filmado para el mismo. Estas imágenes son escasamente intervenidas. La decisión de Caetano fue evidentemente "dejarlas hablar" por sí mismas. El montaje se apoya sobre todo en la banda sonora que trabaja en contrapunto constante con las imágenes de archivo. Por ejemplo después de los títulos que aparecen una vez finalizadas las escenas de Río Gallegos y de la asunción presidencial del 2003, cuando aparece una placa del noticiero cinematográfico de los años 50, Sucesos Argentinos. Estos noticieros "poseían una voz epistémica (oral o escrita) que explicaba la línea política del film a la vez que apelaba a desarrollar una didáctica para el ciudadano. Esa voz normativa explicaba la historia argentina de una manera simplista, siempre dicotómica, invitando al público a posicionarse en el espacio del "pueblo"(Krieger;2009). Caetano reconstruye esta voz con una locución similar a aquella pero con imágenes de Néstor Kirchner en diferentes acciones como presidente, viradas a blanco y negro y musicalidades de la misma manera que los noticieros de entonces. Otro ejemplo se da cuando explico la importancia de la ley de medios a través de la Zoncera Nro. 34 de Jauretche. Las imágenes tomadas del archivo de Caras y Caretas reproducen las zonceras con el mismo formato de Sucesos Argentinos. Las imágenes de archivos son acompañadas por discursos en off de Néstor Kirchner o de Cristina Kirchner. O son entrevistas realizadas al mismo. El personaje Néstor Kirchner se construye a sí mismo, a través de sus propias palabras, no es relatado por nadie. Un gran porcentaje de las imágenes de archivo corresponden a su etapa de intendente o de gobernador de Santa Cruz. Caetano enfatiza así los orígenes políticos de Kirchner. Incluso incorpora imágenes con Menem y con Duhalde que dan cuenta de las contradicciones que su llegada a la presidencia tenía. No es el personaje mítico y heroico presentado por De Luque. Es un personaje con contradicciones. Los momentos claves tanto de su presidencia como la de Cristina Kirchner son compartidas por ambos documentales. Cuando Caetano representa la bajada de cuadros de represores en el Colegio Militar lo hace con las imágenes de archivo en el lugar acompañadas con el sonido de las sentencias en los juicios a los represores. De Luque elige en cambio musicalizarlas partiendo del silencio e in crescendo una suerte de música de terror.

Caetano construye una proposición de Nación kirchnerista mas descarnada que incluye contradicciones y que a su vez trasgrede el tópico peronista.

Aquel realismo que al que en principio intuíamos estaba más ligada la película de De Luque, lo cual la había hecho merecedora de la protección kirchnerista, resultó mucho más cercano a la película de Caetano. Las imágenes crudas de Caetano, no apelan a los sentimientos por el contrario exigen un pensamiento que colabore a su decodificación. Solo en algunos casos el cineasta las manipula de manera más directa. Por ejemplo cuando parte de una foto fija con un primerísimo primer plano de los ojos de Néstor Kirchner y va abriendo el plano para que veamos su gesto, su cara, observando fijamente y con desafío a quien luego descubriremos: George Bush. También cuando Kirchner es nombrado presidente de la UNASUR se repiten una sucesión de imágenes de los presidentes latinoamericanos abrazados, dándose las manos, y se refuerza con planos detalles de sus manos, de su unión.

Aquellas políticas públicas que implicaron un cambio en la sociedad a partir del kirchnerismo como la Ley de Medios, o la votación por las retenciones al campo son presentadas con las votaciones que en el Congreso de la Nación se hicieron sobre las mismas. Pero la Ley de Matrimonio igualitario además de la votación es presentada con la imagen de dos hombres besándose apasionadamente. Estos dos personajes escapan de los estereotipos que sobre los homosexuales se han construido, especialmente en los medios audiovisuales. Son inmigrantes bolivianos homosexuales y de sectores vulnerables. Aquí las imágenes de Caetano se encuadran perfectamente dentro del estilo realista y esto seguramente alejó al proyecto heroico pensado por los productores. La película termina con la voz en off de Néstor Kirchner recitando el poema de Joaquín Areta, “Quisiera que me recuerden”. Mientras tanto sobre una pantalla la imagen pixelada de Néstor Kirchner hablándole a la multitud, su imagen mediatizada, su voz en directo, su imagen atravesada por banderas y cabezas que se interponen a la cámara que registra. Esta imagen final condensa la forma del documental. En él Kirchner le hablará al pueblo argentino y la imagen que de él tengamos será la que los medios audiovisuales fueron construyendo. Lo que a primera vista se puede ver y lo que requiere un mayor esfuerzo del espectador, todo está puesto en escena. Entiendo que en esa construcción formal que Caetano realiza está la pista en que lo artístico se tensiona con lo político. No haber apelado a los testimonios y dejar a las imágenes “mostrar” produce un desplazamiento y activa la mirada del espectador.

Para concluir este ensayo inicial basado en las dos películas arriesgo la siguiente hipótesis: en la película de Caetano, a pesar de lo que sus productores hayan interpretado, se construye una representación de la Nación que se aleja de una mirada

idealizada y mítica para focalizar en una Nación concreta, conflictiva, contradictoria que a partir de Néstor Kirchner sufrió profundas transformaciones.

Bibliografía:

- Kriger, Clara (2009): *Cine y peronismo: El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Mestman, Mariano (2013): *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba.
- Ranciere, Jacques (2011): *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Observatorio Social (2011): *Los servicios de comunicación audiovisual y su trascendencia en América Latina*, Síntesis Clave N° 70, Universidad Nacional de La Matanza.

Imágenes Mi(g)rante – al estilo Tlön Uqbar

Danusa Depes Portas¹

Las breves y estridentes palabras que van y vienen entre el poder y esas existencias insustanciales constituyen para éstas el único momento que les fue concedido; es ese instante lo que les ha proporcionado el pequeño brillo que les permitió atravesar el tiempo y situarse ante nosotros como un breve relámpago.

Michel Foucault

El hecho de que a lo largo del siglo XX surge un arte en el que la cuestión de la memoria se hace central, justifica la arte hoy presentarse como un archivo enorme de nuestro presente. La inversión del artista visual brasileña Rosângela Rennó nos interesa, ya que hace explícito este argumento en la forma de su **Archivo Universal**. El medio expresivo utilizado por Rennó en su trabajo es casi siempre la fotografía. Rara vez, sin embargo, las fotografías la artista. Prefiere atenerse al amplio inventario de imágenes ya existentes y *fincables*² en cualquier parte, investigando, en las más diversas maneras, sus posibles e inestables significados en la organización de la vida en común, sea en el ámbito del conflicto, sea del afecto. Hay presupuesto en este procedimiento no sólo el hecho de que fotografías son archivadas, sino también la intención de desvelar la ética que rige la producción y el uso de estas tantas imágenes. Sin la pretensión de certeza que el discurso científico reivindica - procediendo, antes, a su apertura a lo incierto -, ella elabora una *arqueología* y una *genealogía* de la fotografía, situándola en el marco de un sistema de saberes y valores que ancla formas de poder en la sociedad. Tal vez la principal estrategia para tanto sea presentar las fotografías que recoge en lugares distintos - y que escoge por diversos motivos - de una manera que causa extrañeza a quien las mira, incluso si son conocidas o banales:

¹ Es directora y guionista de cine. Realiza su tesis doctoral en el programa Literatura, Cultura y Contemporaneidad, Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro.

² R.A.E. Fincable – adj. ant. Restante

es cuando se vuelven opacas por este desplazamiento que estas imágenes pueden finalmente tener sus sentidos renovados. Valiéndose al principio de su carrera de las fotografías que más estaban disponibles para ella, Rennó se lanza a investigación del amplio *corpus* de imágenes producidas por otros - instituciones o individuos -, lo que otorga a su proyecto mayor potencia y foco.

Es preciso comenzar por el más extremo: el problema no es que las personas recuerden por imágenes, sino que sólo se acuerden de las imágenes. *What do picture want?* La indagación de W.J.T Mitchell nos inquieta y trabajos como los de Rosângela Rennó nos ocupan porque no sabemos qué hacer con ellos, ni lo que hacer de ellos. La cuestión se aplica al proyecto de la artista visual brasileña, que demuestra, con una precisión obstinada, las retóricas de las imágenes preexistentes, poniendo su propio discurso en evidencia, así como el *juego de las migraciones* a que están sujetas. La propuesta de este ensayo pues invita a la reflexión sobre las relaciones que entablamos con el tiempo y en el tiempo que llamamos de nuestro. En función de eso, el valor de contemporaneidad en él referido presupone no simplemente la pertenencia a un contexto cronológicamente delimitado, pero si una operación de lectura que problematice esa pertenencia, ese contexto y sus límites y referencias temporales.

La imagen hoy es una herramienta de desatención. Cuantas más imágenes conseguimos devorar, más imágenes acabamos olvidando. El resto va a la fosa común del olvido. Rosângela Rennó viene a revirar ese cementerio y sus muertos. Su gesto artístico rescata la posibilidad de una recuperación de restos fotográficos y busca un tenso reequilibrio de la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, alineándose a una historia de los oprimidos en la tradición de Walter Benjamin. Rennó mantiene fija la mirada en su tiempo, para en él percibir no las luces, sino los oscuros – algo que le concierne y no cesa de interpelarla, algo que, más que toda luz, se dirige directa y singularmente a ella. Eso equivale a decir que es también dividiendo e interpolando el tiempo, que ella está a la altura de transformarlo y de colocarlo en relación con otros tiempos, de, en él, leer de modo inédito la historia, de *citarlo* según su necesidad que no proviene de ninguna manera de su arbitrio, sino de una exigencia de respuesta.

El lugar de Rosângela Rennó en el arte se asegura por la contradicción de la construcción del estatuto poético de la fotografía y del espesor epistemológico del signo fotográfico. Comprender el dispositivo *fotografía* a partir de Rennó es una clave para el entendimiento del propio arte contemporáneo en su proceso de incorporación del medio fotográfico en la elaboración de un pensamiento en imágenes con vistas a una politización de la mirada. El *corpus* fotográfico de la artista ultrapasa la zona antropológica de la producción de la mirada, de los estándares del gusto o del estatus y del imaginario en la sociedad industrial y de consumo. Esos sistemas de representación son formados por instantáneas, imágenes de poses, álbumes de fotografía, fotos en diarios de personas exhibiendo fotografías, fotoperiodismo, obituarios, noticias basadas en fotografía, fondos de negativos de estudios y profesionales de fotos para documentos de identidad, de registros de efemérides familiares y de recuerdos turísticos. O son fotografías registradas en instituciones penales y archivos muertos. A partir de procesos cotidianos o domésticos de transmisión de imagen, Rennó monta sus códigos icónicos de recepción y de emisión de la fotografía dentro del régimen de visibilidad. Ese es su punto de partida y medida económica frente a un mundo marcado por el exceso de imágenes.

El método de Rosângela Rennó implica, por lo tanto, un re-direccionamiento del trabajo crítico de la retórica visual. La fotografía es un *lugar de trabajo* y, en cuanto tal, sólo podrá producir sentido y ser tomado como un lugar de conocimiento. Es difícil imaginar la producción de Rennó sin yuxtaponerla a algunos pensadores, su posicionamiento resiste al *mal d'archive*, proceso de poder ejercido en el registro de documentos en el archivo. La lógica de Rennó trata la crisis de la fotografía como producción social de olvido. El trabajo es un domicilio anti-amnésico. Su fervor archivista es irreducible a las pulsiones de muerte de la memoria consignada en la fotografía descartada (estado de muerte, el tiempo ausente, luto), pero se configura como pulsión de vida invertida en la posibilidad de conferir sentido nuevo y trascendente a la propia imagen fotográfica y removerla de su congelamiento de lo real. Dicho de otra manera: es imperativo para ella “arrancar siempre de los

dispositivos – de todos los dispositivos – la posibilidad de uso que los mismos capturan”, siguiendo lo dicho por Giorgio Agamben. (2007: 79)

Rosângela Rennó viene reuniendo un archivo de archivos, como si fuese él mismo el Archivo de Memorias o el propio Archivo Universal. Rennó ha trabajado con archivos recuperados, como una resucitación de archivos que socialmente estaban sepultados bajo el denso olvido. Los archivos laborales de la construcción de Brasília, utilizados en *Imemorial* (1994), o los archivos criminológicos de la Penitenciaría del Estado, localizada en el Complejo de Carandiru, en São Paulo, exigieron enorme esfuerzo de la artista para garantizar el acceso a la información pública y la exhumación de la Historia de los despojos de los archivos muertos oficiales. Esos acervos eran el definitivo archivo de estigmas oficiales y grupales, hasta que Rosângela Rennó buscase la afectividad, la poesía, la resistencia y la revuelta de los signos que pudiesen rescatar el *ser en escritura*. Cuanto más duermen, más esas fotos son activas en cuanto agentes de la amnesia. Archivar es, paradójicamente, una forma de volver irrecuperable, volver invisible. Al proponer un nuevo orden, la obra de Rennó se presenta como un enfrentamiento y una subversión de esa lógica perversa. La artista utiliza nuevas taxonomías y formas archivísticas para volver visible otra información, legible como retórica de la obliteración de la memoria. Ese tejido de archivos, armado con hilos de los más diferentes matices afectivos, psicológicos, políticos, económicos, culturales y sociales, deja entrever otra maniobra de obliteración que sería admitirse como memoria del Otro, siempre que se constituya en memoria del Otro reificado.

La obra de Rennó opera en el territorio del embate entre recordar y olvidar. El archivo, la ficha, el formato 3 x 4, la convención, son agentes de ese olvido en el campo social. Una fotografía está entregada al olvido no inocente – no por recalque individual, sino por su instrumentalización por un proyecto de *amnesia*. Frecuentemente su trabajo actúa como un trabajo de luto como en *Imemorial* (1994). El proyecto crea una transparencia a través de la cual se puede observar cómo opera la fábrica de opacidad y cómo los dominados se vuelven opacos a la mirada.

Imemorial

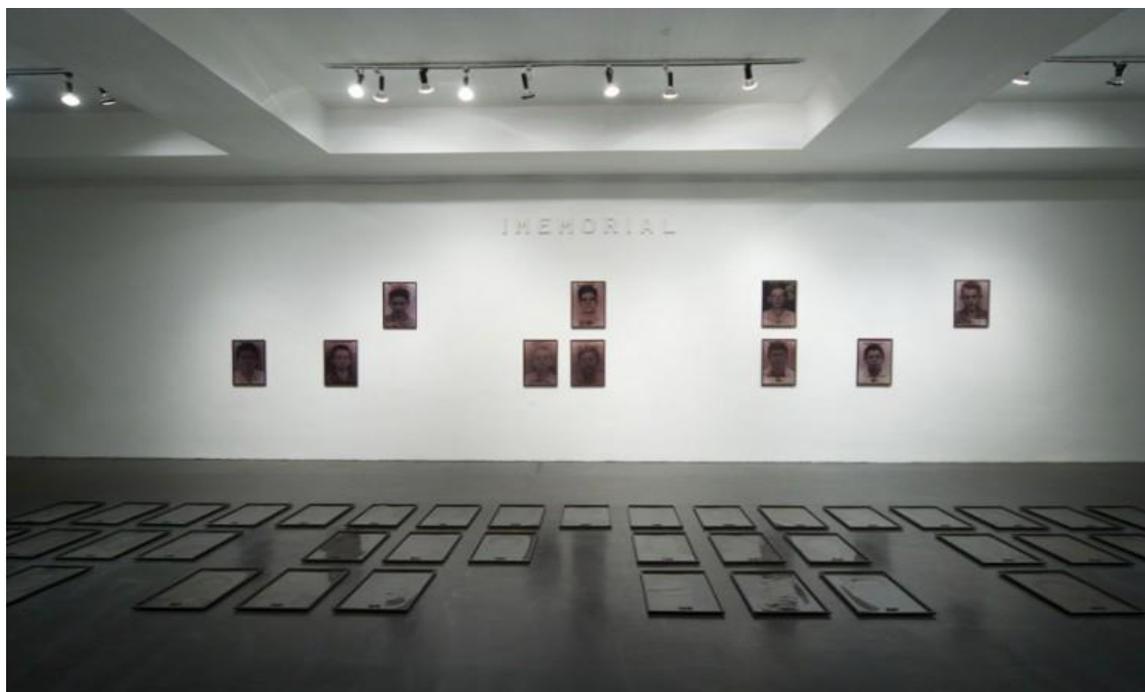


Nada escapa a la mirada de la artista, ni utopías ni ideologías. Si no hay ninguna historia heroica, tampoco ocurren historias autorizadas y apologéticas, en las cuales los argumentos de autoridad (o la misma autoridad) se sobrepongan al hecho. Aquí, Rennó está revisitando la función primacial de la fotografía: la producción de evidencias. El proyecto de Brasilia, con sus edificios monumentales del poder, se confronta con el masacre de obreros en la construcción de la ciudad: “el carácter de lo innumerable y de lo imponderable: Los muertos no fueron contados. Las personas morían muy jóvenes. Una cosa que me impresionó era que había muchos niños empleados”; declara la artista.

Ella usa historias que cuentan la masacre en las carpas de la obra y de decenas de trabajadores que murieron en el proceso de construcción de Brasilia y fueron enterrados en sus fundaciones. En los archivos, esos trabajadores fueron clasificados como “dispensados por motivo de muerte”. Como ejemplo del aviso de Walter Benjamin de que ni los muertos están a salvo cuando solamente los victoriosos cuentan la historia, el trabajo de Rennó auspicia la lucha sobre la propiedad de la memoria. La experiencia de ver está, por sí propia, sujeta a la fuerza del olvido, y la tarea de leer rastros es equivalente a apaciguarse con el pasado. Rastros de identidad fueron capturados en el momento anterior al desaparecimiento de esas personas, el reconocimiento de la diferencia extraída de las sombras de una historia suprimida. La instalación *Imemorial* representa un gesto redentor, la resurrección de los cuerpos caídos, de aquellos que se sacrificaron en la construcción del futuro.

Anotando el número de orden de los obreros comprobadamente fallecidos, desde 163 hasta más de 5.000, investigados en el Archivo Público del Distrito Federal, en el fichero de empleados de la empresa Novacap (constructora del gobierno), Rennó presenta la secuencia de los muertos por orden de entrada, como si retirase el rol de empleados a los muertos, casi volviendo al formato del archivo. “Transformo la persona en número sacado de la carpeta; rescato la idea de archivo, conservo el anonimato de las personas”, informa ella. Siendo así, la instalación *Imemorial* es un monumento fúnebre que celebra críticamente. Su carácter arquitectónico está indicado en la formulación de un espacio, al ocupar pared y piso. La formulación del espacio se da en el uso de la

pared y piso, casi como en una situación especular con la distribución de las fotografías y de los textos.



La ironía melancólica de Rennó, frente al levantamiento de monumentos apologeticos, es el título *Imemorial*, como el monumento a la capacidad de la mirada de resistir a la amnesia. Como si la muerte de los obreros, como estrellas colapsadas, concentrase una energía que emergiese en esas imágenes densas, oscuras, casi negras. Aquí, Rosângela Rennó devasta la amnesia. En la producción de Rosângela, obras como *Imemorial* atestan la disolución de los grandes relatos y de un punto de vista unitario de la Historia. *Imemorial*, con sus retratos oscuros de obreros muertos, es una constelación de agujeros negros.

La historicidad del lenguaje en esos cuerpos *fotográficos* se hace entre silencio, muerte, transparencias y espejo. La contingencia vulgar del congelamiento del tiempo, reiterada en las operaciones físicas sobre el cuerpo, apunta a una lógica también fuera de la imagen. Esa nueva muerte habitaría en una planicie, en un punto entre la circulación del símbolo y el consumo del signo. En el lugar donde la fotografía sería la gestión de la muerte (conforme Roland Barthes), fragmentos fotográficos, fragmentos temporales,

migajas del deseo reintegran una presencia, y pueden, finalmente, apuntar a la construcción de singularidad. La obra de Rosângela Rennó parece resolver la dimensión escatológica de esas fotografías: *images malgré tout*. Entre el destino de las últimas imágenes y la epifanía surge lo que resta del tiempo.

El encuentro con el poder, en el mismo momento en que las deja marcadas de infamia, arranca de la noche del silencio existencias humanas que, de lo contrario, no tendrían dejado ninguna señal de si mismo. Brillan apenas por un instante en el haz de luz que proyecta sobre ellas el poder; entretanto, en aquella instantánea fulguración, algo ultrapasa la subjetivación que los condena al oprobio, y queda señalado en los enunciados y visibilidades lacónicos del archivo como la señal luminosa de otra vida y de otra historia. Ciertamente las vidas infames aparecen apenas por haber sido citadas por el discurso del poder, así como sucede en las fotografías en que nos mira el rostro remoto y bien próximo de una desconocida, algo en aquella infamia exige el propio nombre, testigo de si mismo, más allá de cualquier expresión y de cualquier memoria. ¿De qué manera esas vidas están presentes en las anotaciones miopes que las legaron para siempre al archivo impiedoso de la infamia? ¿Por acaso se dirá por eso que ahí ellas encontraron expresión, que, aún de forma drásticamente abreviada, de algún modo nos fueron comunicadas, dadas a conocer? Al contrario, el gesto con el cual fueron fijadas parece sustraerlas para siempre de toda posible presentación, como si ellas apareciesen en el lenguaje apenas bajo la condición de continuar absolutamente in-expresadas. Ya era obvio que no pudiese tratarse de retratos ni de biografías; lo que une las vidas infames con las que registran no es una relación de representación o de simbolización, sino algo diferente y más esencial: ellas fueron “puestas en juego”, en ellas su libertad y su desventura fueron tachadas y decididas. Ellas están en el umbral de los registros en que fueron puestas en juego, o, en su ausencia, al darnos la espalda para siempre se ponen en los bordes de archivo de la infamia. Ella es sacada, nunca poseída, nunca representada, nunca dicha – por eso ella es el lugar posible, pero vacío, de una ética, de una *forma de vida*. Nuevas formas de vida que escapan a las condiciones y secuestros.

Al apropiarse de las imágenes del archivo, al exhibir esas imágenes junto a la colección del *Archivo Universal*, Rennó está conectando lo enterrado, lo no sincrónico, lo menor a las prácticas artísticas de la contemporaneidad. El Museo y el Archivo, como repositorios de una cierta memoria, son desenmascarados, al ser confrontados con la banalidad trágica de los relatos del *Archivo Universal*. El gesto artístico de Rennó al apropiarse del material de archivo de cierta manera libera ese material del *mal de archivo* y de la tendencia contemporánea de acumular memoria, en la medida en que apaga su textualidad documental y convierte el material de archivo en documento de ese borrado. En el acto de rescatar un evento del pasado la obra no devuelve su identidad histórica sino que evidencia y historializa su borrado. El arte de Rennó no se opone al sistema – la historia enseñó que es una tarea ignominiosa –, sino que, actuando efectivamente desde los sitios privilegiados del sistema, deja ver oblicuamente no la perversidad de ese sistema, sino uno de los mapas de su sombra.

El momento contemporáneo insiste en que los fragmentos de la memoria sean emancipados para que puedan dislocarse entre contextos diferenciados potenciando sentidos y visibilidades singulares. Siempre es importante arrancar de los dispositivos – de cualquier dispositivo – la posibilidad de uso que los mismos capturan. Es preciso desconfiar tanto de las imágenes cuanto de las palabras. Imágenes y palabras son tejidas en los discursos, formando redes de significación. El cineasta Harun Farocki afinado con Rosângela Rennó llama la atención: *Mavoie, c'est d'aller à la recherche d'un sensenseveli, de déblayer les décombres qui obstruent les images*. Es el arte de tratar *les entre-deux*.

Si Rosângela Rennó recurre tantas veces a las secuencias no es porque las vea como una forma capaz de reconciliar la instantaneidad de la fotografía con la continuidad del tiempo para narrar una historia. Es para mostrar por la fotografía que, aunque el tiempo y la experiencia nunca dejen de jugar juntos, ellos no pertenecen al mismo mundo. El tiempo puede muy bien traer cambios, el envejecimiento, la muerte, pero el pensamiento-emoción es más fuerte; él, solamente él, puede mostrar sus arrugas invisibles.

Bibliografía

Agamben, Giorgio 2002 (1996) *Moyes sans fins – notes sur la politique* (Paris: Éditions Payot & Rivages)

_____ 2009 (2008) *O que é contemporâneo? E outros ensaios* (São Paulo: Argos)

_____ 2007 (2005) *Profanações* (São Paulo: Boitempo)

Benjamin, Walter (1994) *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (São Paulo: Brasiliense) Vol. 1.

Didi-Huberman, Georges (2002) *L'image survivante. Histoire de L'Art et Teps de Fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Les 'Editions de Minuit)

Foucault, Michel 2006 (1994) *Ditos e Escritos* (São Paulo: Forense Universitária) Vol. 3, 4, 5

Herkenhoff, Paulo (1997) "Rennó ou a beleza e o dulçor do presente" en *Rosângela Rennó* (São Paulo: Edusp)

Mitchell, W.J.T. (2006) *What do picture want?* (Chicago & London: Chicago UP)

Rennó, Rosângela (2003) *O Arquivo Universal e outros arquivos* (São Paulo: Cosac & Naify)

Rouillé, André (2005) *La photographie: entre document et art contemporain* (Paris: Gallimard)

Malvinas en el cine argentino: la problemática construcción del héroe

Lic. Exequiel Svetliza

(IILAC-UNC-CONICET)

Cuando la junta militar encabezada por Leopoldo Fortunato Galtieri anunció el 2 de abril de 1982 que las fuerzas armadas habían recuperado las islas Malvinas, estaba anunciando la continuidad de un relato que había comenzado en 1833 cuando la usurpación británica del archipiélago convirtió a Malvinas en una causa nacional y popular. Apelando al gran poder simbólico sedimentado históricamente en la causa, la dictadura venía a reclamar un lugar en el gran relato de la nación¹. La participación de los militares en ese suceso histórico fue representada por el discurso hegemónico del Estado desde el relato mítico de la causa:

El mito no sería una narración falsa, ni una invención, ni tampoco una fabulación, aunque este sea el sentido con que se emplea la palabra en el lenguaje común, sino una manera de percibir la misma realidad, teñida por la ideología o por el afecto. Mientras que la historia sigue un código aparentemente “realista”, el mito responde a otro código, el de las representaciones imaginarias².

La narración del Estado – acompañada durante el transcurso de la guerra por la mayoría de los medios de comunicación masiva – apelaba al imaginario colectivo de Malvinas para construir una imagen de las fuerzas armadas en la que se configuraban como representantes de los más elevados valores patrióticos, redentoras de la causa nacional e impulsoras de una lucha antiimperialista contra una de las principales potencias coloniales. En consecuencia, durante la recuperación del archipiélago y el posterior desarrollo del conflicto bélico con Inglaterra, los comunicados oficiales y los medios se refirieron a los soldados argentinos como “nuestros héroes en las islas” y desplegaron un relato bélico que destacaba el coraje de las acciones en el frente de

¹ “En la base de la conformación de toda nación moderna - y también en la de la Argentina, se encuentra la constitución de un relato cuya función es homogeneizar, definir un nosotros y un ellos en un sistema de inclusión y exclusión, otorgar una identidad colectiva que opera en el horizonte del imaginario social, a través de un sistema simbólico: nombre, bandera, himno, escudo, panteón de héroes y de hitos. Una narración del origen y de lo porvenir: una tradición y un relato futuro. La eficacia de este relato consiste en que logrará disolver las diferencias internas, haciéndolas converger y coincidir en los valores de la unidad nacional”, Blanco, Oscar; Imperatore, Adriana; Kohan, Martín. *Trashumantes de neblinas, no las hemos de encontrar*, versión digital en: <http://golosinacanibal.blogspot.com/2008/12/trashumantes-de-neblina-no-las-hemos-de.html>.

² Erasquin, Estela. *Héroes de película: el mito de los héroes en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2008. p. 50.

batalla³, pero una vez firmada la rendición de las tropas nacionales, ese heroísmo fue rápidamente olvidado y, a los ojos de un pueblo que había confiado en la victoria como única posibilidad, los que combatieron en Malvinas no tardaron en transformarse en víctimas inocentes de una dictadura que los había utilizado en una aventura absurda. Al respecto, el historiador Federico Lorenz, al analizar la forma en que el conflicto bélico repercutió en la sociedad argentina, afirma: “La guerra y sus protagonistas oscilan entre dos extremos inaccesibles a la discusión: el limbo de las víctimas, o el Panteón atemporal de los héroes y mártires de la patria”.⁴

Esas representaciones de los soldados como héroes y como víctimas coexisten en las distintas ficciones cinematográficas de la guerra de 1982. El cine argentino, a través de distintos géneros ficcionales y testimoniales, hizo su propia relectura del suceso histórico y de la situación de sus protagonistas en el contexto de la postguerra. Los films se alejan del relato triunfalista que acompañó a la recuperación del archipiélago para proponer, en algunos casos, una visión crítica de la conducción militar del conflicto bélico, y en otras, una versión que permita rescatar la figura de aquellos que combatieron con valor en las islas. En este trabajo nos proponemos indagar algunas de las principales películas sobre la guerra de Malvinas para analizar cómo esas producciones plantean una configuración problemática de los combatientes, cuya representación oscila entre la victimización, la rebelión, la marginalización y un heroísmo que parece insuficiente para la construcción de una narración épica de la guerra.

Heroísmo antibelicista

Cuando Rodolfo Fogwill escribe la novela *Los Pichiciegos* aún antes de terminada la guerra por las islas Malvinas, no sólo inaugura la serie de relatos ficcionales sobre el conflicto bélico, sino que da cuenta de una imposibilidad: la de representar a la guerra de Malvinas como una gesta épica. Al representar a una comunidad subterránea de soldados desertores que han dejado de lado todos aquellos valores nacionales que encarna la causa Malvinas para preocuparse

³ Respecto al tratamiento de la guerra de 1982 por los principales medios de comunicación argentinos, resulta esclarecedor el artículo: Guembe, María Laura. “Fábrica de héroes” en *Ciencias Sociales*, revista de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA, número 80, abril de 2012. En su estudio, la investigadora analiza la forma en que la revista Gente construyó una representación heroica de las acciones de las fuerzas armadas argentinas en el conflicto bélico.

⁴ Lorenz, Federico. *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires, Edhasa, 2006; citado en Vitullo, Julieta. *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 2012. p. 27.

sólo de su supervivencia, Fogwill configura una narración paródica, corrosiva y anti-épica de Malvinas. El cine, en cambio, optará por un tono más dramático para poner en evidencia los padecimientos sufridos por los conscriptos durante el desarrollo del conflicto bélico. Si la literatura de Malvinas se inicia con una risa sarcástica, el cine de la guerra lo hace desde una mueca trágica.

La película *Los chicos de la guerra* (1984) dirigida por Bebe Kamin no sólo inicia la saga de relatos cinematográficos de la guerra de Malvinas, sino que es también una de las primeras obras del cine argentino que plantea una crítica explícita a la dictadura militar. El film está basado en los testimonios de ex combatientes reunidos por Daniel Kon en un libro que se publicó apenas unos meses después de terminado el conflicto bélico⁵. El trabajo de Kon busca retratar la emergencia de los ex combatientes como nuevos actores sociales en el período de transición entre el régimen militar y la restitución de la democracia. Apenas finalizada la guerra, la sociedad usó la denominación de “chicos de la guerra” para referirse a esos jóvenes clases 1962 y 1963 que participaron del conflicto bélico como parte del servicio militar obligatorio. Como sostiene la antropóloga Rosana Guber, esta expresión no hacía más que evidenciar el desconcierto de una sociedad que no supo – o no quiso – comprender lo que había sucedido en las islas: “La ausencia de una política oficial para la postguerra, sumada a la decepción, el desentendimiento masivo y el silencio, expresión de la perplejidad civil sobre lo ocurrido, contribuyeron a dejar a los ex soldados en un lugar indefinido de ‘chicos’ e ‘incapaces’, sin una respuesta orgánica por parte de los adultos que se hiciera cargo de ellos”.⁶

La película de Kamin narra la historia de tres jóvenes conscriptos de distintos estratos sociales que comparten la experiencia de la guerra. Las primeras escenas del film nos ubican en el momento de la rendición y nos muestran a los combatientes en el campo de batalla cavando una fosa para enterrar a los caídos. De esa imagen de la derrota, un flashback nos traslada a la infancia de uno de los protagonistas: en la escena se reproduce un acto escolar con su exaltación de los símbolos patrios. Esta representación pone de manifiesto la transmisión ritualizada de esa idea pretendidamente común de nación que se exagera con la recuperación de Malvinas. Es el Estado, a través de sus instituciones, el que construye ese imaginario colectivo donde se postula

⁵ Kon, Daniel. *Los Chicos de la guerra*. Buenos Aires: Círculo de lectores. La primera edición del libro es de 1982, editada por Editorial Galerna.

⁶ Guber, Rosana. *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. p. 121-122.

una identidad nacional homogénea y sin fisuras: “(...) la identidad nacional no surge espontáneamente ni es naturalmente consensual. El Estado, a través de sus aparatos (político, cultural, ideológico), va a imponerla con éxito, tanto más cuanto esa transmisión parece “normal”. El sentido de pertenencia, el sentimiento patriótico, se apoya en el orgullo de formar parte de un (ajeno) pasado glorioso sobre el que se ha construido un gran proyecto compartido”⁷.

En el film, la experiencia Malvinas resulta unificadora principalmente para esa generación de jóvenes que creció durante la dictadura y que fue enviada a luchar en la guerra. La violencia que atraviesa las relaciones sociales en el continente se traslada a las islas, ya que durante el conflicto bélico los soldados padecen las vejaciones y humillaciones de sus oficiales, que eran los integrantes de esas fuerzas armadas que habían torturado y desaparecido a miles de argentinos en el llamado proceso de reorganización nacional. En consecuencia, *Los chicos de la guerra* narra la continuidad entre la dictadura militar y el episodio de Malvinas, al representar las marcas de la violencia estatal en el cuerpo de los soldados. En una escena, Santiago, un conscripto correntino, desata a uno de sus compañeros que ha sido estaqueado por robar comida y se está congelando. Cuando el Capitán le pide explicaciones por su acto de insubordinación, Santiago responde: “(...) Yo, allá, mientras no había guerra nunca hice problemas... Los grados están bien... Yo siempre cumplí las órdenes... Pero acá somos todos iguales. Porque si a ustedes se les congelan los milicos ¿con qué van a pelearlos a los ingleses?”⁸. La idea de que, en Malvinas, todos son iguales porque enfrentan a un enemigo común es la que postula la representación de la Nación como una comunidad política imaginada. En palabras de Benedict Anderson: “Comunidad, puesto que en su seno, y a pesar de las desigualdades y la explotación de unos sobre otros, los miembros se imaginan como formando parte de un grupo con camaradería profunda y horizontal: es el sentimiento de fraternidad”⁹. La verticalidad y el despotismo que manifiestan las relaciones de poder dentro de las fuerzas armadas que llevan adelante la guerra, rompe con ese ideal de Nación y afirma la representación de los combatientes como víctimas de la dictadura. Esa camaradería horizontal se produce sólo entre conscriptos – la película insiste en esa unidad entre soldados procedentes de distintas clases sociales y diferentes latitudes del país - que parecen aglutinados

⁷ Erasquin, Estela. op. cit. p. 28.

⁸ Extracto del guión cinematográfico de *Los chicos de la guerra* en: Forn, Juan y otros. *La guerra de Malvinas. Argentina, 1982*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007. p.131.

⁹ Anderson, Benedict, citado en Erasquin, Estela. op. cit. p. 24.

en la lucha por conseguir comida y sobrevivir, no tanto a las tropas inglesas, sino a los jefes de su propio ejército.

Una representación similar puede observarse en la película *Iluminados por el fuego* (2005) dirigida por Tristán Bauer. Este film ha sido, sin dudas, la producción cinematográfica más difundida sobre la guerra de Malvinas. Al igual que la obra de Bebe Kamin, la película es el resultado de la ficcionalización de un relato testimonial, en este caso, la narración autobiográfica del soldado Edgardo Esteban¹⁰. El film se ubica en los años posteriores a la crisis de 2001 y narra la historia de Esteban Leguizamón, un ex combatiente que rememora la guerra de 1982 a partir del suicidio de Alberto Vargas, su compañero de trinchera. En la trama de la película, al igual que en *Los chicos de la guerra*, se repiten las escenas que representan el hambre, el miedo, los estaqueos y el autoritarismo de los oficiales del ejército en Malvinas. También se repite la escena de insubordinación del conscripto ante el despotismo de sus superiores¹¹. En este caso, el protagonista, Esteban Leguizamón, se niega a cumplir la orden de cagar los elementos personales de un oficial para ayudar a Vargas, que se encuentra herido en una pierna, a replegarse. El film, como sucede en la obra de Kamin, no hace una representación en la que se destaque el coraje de los soldados que protagonizaron las batallas contra el ejército inglés. No hay representación épica posible, ya que la derrota aparece como una consecuencia lógica de una conducción militar cobarde, preocupada más en castigar a sus propios soldados que en combatir a las fuerzas inglesas. En la versión cinematográfica, se excluyen los escasos actos de heroísmo bélico que Esteban narra en su relato autobiográfico, como el caso del cabo Dumas:

(...) al cabo no lo acobardaban las bombas. Lo vi manejando un obús y colaborando con los tiradores; se jugaba todo; corría a buscar los cajones con las municiones, atravesando áreas peligrosas. Realmente demostraba que tenía valor y que estaba en la guerra también para pelear. Su actitud contrastó con la de ciertos oficiales como Gilbert, que se hacían los machitos con los soldados pero cuando hubo que “poner los huevos”, no se les vio la cara.¹²

Como deja en claro el testimonio de Esteban, en la guerra participaron oficiales que actuaron con valentía ante circunstancias adversas y otros que reprodujeron en las islas el

¹⁰ Esteban, Edgardo. *Iluminados por el fuego. Confesiones de un soldado que combatió en Malvinas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

¹¹ He desarrollado más ampliamente las relaciones entre ambas películas en el trabajo: *La guerra inolvidable: el recuerdo de Malvinas en la literatura y el cine argentino*, publicado en la versión digital de las actas de las VI Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, año 2001.

¹² Esteban, Edgardo. op. cit. p. 57.

autoritarismo que caracterizó a las fuerzas armadas durante el proceso militar¹³. Sin embargo, son estos últimos los ocupan el espacio de la ficción en los films más representativos de la guerra. Estas ficciones han evitado la representación de Malvinas como una gesta épica para no caer en la reivindicación de aquellos militares que habían participado de los crímenes de la dictadura. Los protagonistas de estas películas son los conscriptos sometidos a una conducción militar inepta y despótica, de ahí que la representación de los ex combatientes como víctimas haya persistido como una imagen estereotipada de los soldados en el contexto de la postguerra. Si los soldados se configuran como sobrevivientes de su propio ejército ¿podemos entonces hablar de los protagonistas de estos relatos como héroes? Estas ficciones cinematográficas han optado por no hacer una representación belicista del suceso Malvinas. A tal punto, que el enemigo real - las fuerzas inglesas - está ausente o desempeña un rol absolutamente secundario en la narración. En este sentido, las películas se alejan del héroe arquetípico del cine bélico para configurar un heroísmo, si se quiere, antibelicista. Al no existir un modelo de héroe militar a seguir, los conscriptos no se destacan por sus virtudes guerreras, sino por otros valores como el compañerismo y la solidaridad que les permiten mantenerse con vida. A su vez, al destacar los actos de insubordinación y rebeldía, los soldados se diferencian de los militares que condujeron la guerra y lo que ellos representan: el terror de la dictadura. Esa actitud los aleja del rol pasivo en que los coloca la victimización y los redime de su patetismo exacerbado.

Heroísmo bélico

En claro contraste con las películas analizadas anteriormente, hay una serie de films en los cuales el relato se centra en las acciones bélicas y los protagonistas aparecen configurados como héroes porque encarnan aquellos valores esperables de un líder militar. Estas ficciones no parten de un pre-texto de tipo testimonial, aunque toman, en algunos casos, sucesos verificables del conflicto bélico. Se trata de producciones de bajo presupuesto que no han alcanzado la difusión ni la popularidad de otras obras. En el caso de *1982, estuvimos ahí* (2004), dirigida por Fernando

¹³ “(...) Es imposible generalizar sobre las relaciones ‘verticales’, es decir con sus superiores: hubo oficiales y suboficiales que se condujeron correctamente, y otros que no, repitiendo en esas condiciones extremas los mismos mecanismos vejatorios que durante el servicio militar obligatorio. Pero es posible decir que los ex soldados reconocen a quienes desde una posición superior compartieron sus penurias y escases, cuidando por sus subordinados, así como por el contrario condenan a los superiores que los dejaron librados a su suerte o sacaron ventaja de su mayor jerarquía.”, Lorenz, Federico. *Malvinas: una guerra argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2009. p. 145-146.

Acuña y César Turturro, el largometraje toma dos episodios muy significativos: el combate terrestre de Pradera del Ganso y el ataque aéreo al portaviones inglés *Invencible*. Este último representa uno de los sucesos bélicos más controvertidos de la guerra, ya que las versiones de uno y otro ejército no concuerdan y nunca se ha podido establecer si el buque fue efectivamente dañado o hundido. La trama cuenta la historia de un grupo de soldados que espera en las islas la llegada del enemigo. Luego de duros combates, las tropas inglesas arrasan con las posiciones argentinas en Pradera del Ganso y los pocos sobrevivientes tratan de escapar de los ataques británicos. Paralelamente, un grupo de oficiales aeronáuticos emprende una misión para hundir al *Invencible* en las costas de Malvinas. Una vez cumplida la misión, uno de los pilotos decide sobrevolar las islas para atacar al ejército inglés así los soldados argentinos pueden replegarse. Su avión es derribado, pero el piloto se eyecta y termina encontrándose en el suelo de las islas con los soldados que acaba de salvar.

En la película, la narración tiene como eje las acciones heroicas de los combatientes en Malvinas. En distintas escenas se representan situaciones en la que se destacan el compañerismo – un soldado que carga a su compañero herido por el campo de batalla arriesgando su propia vida – y la fe religiosa de los militares argentinos. En este caso, las relaciones de poder dentro de la fuerza son representadas desde una horizontalidad donde no se perciben diferenciaciones entre oficiales y conscriptos. No se representan escenas de abuso de autoridad, ni estaqueos ni torturas a los soldados de parte sus superiores. El film intenta construir una imagen de unidad en la que los combatientes aparecen unificados por el sentimiento patriótico de luchar juntos por una causa superior. Al elegir el episodio del ataque al portaviones *Invencible*, se pretende representar esa relación de fraternidad incluso entre integrantes de distintas fuerzas, ya que se trató de una misión en la que actuaron conjuntamente la armada y la fuerza aérea argentina¹⁴.

Una representación similar del heroísmo bélico puede encontrarse en el film *Cartas a Malvinas* (2009) dirigido por Rodrigo Fernández. La narración cinematográfica tiene la estructura de un relato enmarcado en el cual el padre de un oficial del ejército, el teniente Alberto Capriles, rememora la experiencia de su hijo en la guerra. En Malvinas, a Capriles le encomiendan la misión de trasladarse con sus hombres para conseguir la pieza de un radar que ha dejado de funcionar. Cumplir con éxito esa misión significa para el teniente la posibilidad de

¹⁴ Algunos historiadores han resaltado que durante la guerra de Malvinas se evidenciaron las diferencias que existían entre las tres armas. Al respecto véase: Lorenz, Federico. op. cit.

regresar al continente y visitar a su esposa que se encuentra gravemente enferma al borde de la muerte. Sin embargo, una vez que su misión ha terminado, el protagonista decide sumarse con sus soldados a una compañía que ha sido diezmada por las tropas inglesas. Esta compañía tiene una misión especial: entregar un saco de cartas destinadas a los soldados en el frente de batalla. La historia repite de alguna manera la representación que propone *1982, estuvimos ahí*: Un oficial del ejército que luego de cumplir con su deber, pone en riesgo su vida en una nueva y peligrosa misión. Sin embargo, el relato no se reduce a mostrar acciones bélicas heroicas, sino que además pone en escena el desarrollo de distintos conflictos humanos por los que atraviesan el teniente y sus soldados. En distintas escenas se representa la relación entre oficiales y conscriptos como una relación de tipo filial en la que los superiores asumen una imagen paternalista, por ejemplo cuando un cabo le lee una carta a un joven conscripto analfabeto, o cuando el teniente habla con uno de sus soldados que intenta suicidarse al enterarse que su hermano ha fallecido combatiendo en las islas.

Al analizar el rol de los héroes en el cine histórico nacional, Estela Erasquin señala que estos personajes han servido como modelos a seguir, ya que ellos encarnan los valores más elevados de la nación:

Por medio del cine, las historias nacionales, transmisoras de mitos heroicos, alientan la identificación de los miembros de la nación porque son esencialmente historias satisfactorias, protectoras. El relato mítico de los héroes cumple, en la sociedad, la función que Freud atribuyó a la 'historia familiar'. Los héroes son padres ideales, cuya imagen perdura, modificándose, a través de distintos relatos. La narración se reinventa cada vez que se cuenta.¹⁵

En este caso, si bien no puede hablarse de obras de cine histórico, ya que los personajes y los hechos son ficcionales, el relato cinematográfico cumple la misma función propedéutica. Al estar dispuestos a sacrificar sus vidas en el campo de batalla por la causa nacional, los oficiales se configuran como los héroes arquetípicos del gran relato de la nación.

Heroísmo olvidado

El documental *El héroe del Monte Dos Hermanas* (2010), dirigido por Rodrigo Vila, retrata el viaje del ex combatiente Oscar Poltronieri a las islas Malvinas 28 años después de la guerra. Poltronieri es el soldado que recibió la mayor condecoración por su actuación en el conflicto bélico de 1982 y el único en la historia argentina distinguido con la Cruz de la Nación

¹⁵ Erasquin, Estela. op. cit. p. 63.

Argentina al Valor Heroico en Combate. Durante la guerra, Poltronieri aguantó sólo en su puesto de combate los ataques del ejército inglés en el Monte Dos Hermanas y su acción heroica permitió la retirada del lugar de las tropas argentinas. En el documental, el protagonista vuelve a Malvinas para visitar las tumbas de sus compañeros caídos en combate y buscar el arma que utilizó en la batalla del Monte Dos Hermanas. La historia de Poltronieri se va construyendo a partir de su propio testimonio, a este relato se suman las voces de otros soldados que combatieron junto a él y de familiares de combatientes argentinos que perdieron la vida en esa batalla. La figura del protagonista se representa desde su pasado heroico como soldado, pero también desde un presente signado por la marginalidad y la pobreza. Así como en las películas más representativas de la guerra los conscriptos se representaban como víctimas de los militares que condujeron el conflicto bélico, Poltronieri se construye a sí mismo también como víctima, pero no de las fuerzas armadas, sino de la sociedad civil que no supo cómo reintegrar a los ex combatientes durante la postguerra. En otras palabras, Poltronieri es víctima del olvido.

El protagonista reúne aquellos valores que configuran al héroe épico: coraje, valentía y sacrificio. La experiencia Malvinas lo determina como sujeto: Poltronieri fue a combatir a las islas con 18 años y siendo analfabeto y, luego de haber luchado heroicamente, ha vuelto como héroe de guerra. A su regreso, luego de un fugaz reconocimiento del Estado y de los medios de comunicación, su figura entró en un cono de sombras, como sucedió con la mayoría de los ex combatientes. En una de las principales escenas de la película, Poltronieri llora arrodillado en el cementerio argentino de Darwin donde están sepultados sus compañeros caídos en batalla y se lamenta: “les voy a contar a mis hermanos que fuimos traicionados por nuestros propios argentinos”. Esa falta de reconocimiento por parte de la sociedad civil que acusa el protagonista es la que impide que Poltronieri termine de configurarse como héroe. Una vez más, el relato épico de Malvinas se representa como una imposibilidad.

La representación de Poltronieri como víctima se acentúa en un momento de su testimonio en que se quiebra emocionalmente y confiesa que ha intentado suicidarse. La vuelta a Malvinas y el reencuentro con sus compañeros caídos parece cerrar la trayectoria del héroe. En este sentido, el tema del regreso de los ex combatientes a las islas es un *leit motiv* que se repite en otras películas de la guerra. Al volver a Malvinas, los ex combatientes rememoran la experiencia traumática de la guerra para reintegrarse nuevamente a la sociedad. Poltronieri representa la

situación de marginalidad y olvido de los ex combatientes en el contexto de la postguerra, situación de la cual ni su condición de héroe de guerra logra redimirlo.

Bibliografía

- Blanco, Oscar; Imperatore, Adriana; Kohan, Martín. *Trashumantes de neblinas, no las hemos de encontrar*, versión digital en: <http://golosinacanibal.blogspot.com/2008/12/trashumantes-de-neblina-no-las-hemos-de.html>.
- Erasquin, Estela. *Héroes de película: el mito de los héroes en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2008.
- Guembe, María Laura. “Fábrica de héroes” en *Ciencias Sociales*, revista de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA, número 80, abril de 2012.
- Vitullo, Julieta. *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- Kon, Daniel. *Los Chicos de la guerra*. Buenos Aires: Círculo de lectores. La primera edición del libro es de 1982, editada por Editorial Galerna.
- Guber, Rosana. *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Forn, Juan y otros. *La guerra de Malvinas*. Argentina, 1982. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007.
- Esteban, Edgardo. *Illuminados por el fuego. Confesiones de un soldado que combatió en Malvinas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Svetliza, Exequiel. *La guerra inolvidable: el recuerdo de Malvinas en la literatura y el cine argentino*, publicado en la versión digital de las actas de las VI Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, año 2001.
- Lorenz, Federico. *Malvinas: una guerra argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2009.

III JORNADAS DE INVESTIGADORES EN FORMACIÓN DEL IDES

UTOPIA-DESENCANTO-UTOPIA:

APROXIMACIONES AL CICLO EN LOS DOCUMENTALES DE LA DÉCADA DE 1980.

Lior Zylberman*

Presentación

A partir de la lectura del ensayo *Utopía y desencanto* del escritor italiano Claudio Magris me propongo abordar en este trabajo, en forma sintética y esquemática, el mencionado par a partir de la revisión de una serie de documentales producidos en Argentina (o por argentinos) durante la década de 1980.

Ante todo, resulta importante remarcar que la pareja utopía y desencanto, en la manera en que Magris la presenta, permite comprenderla como un ciclo; como tal, podría ser visto como un círculo o como una onda que posee picos de “alta y baja” utopía como también de “alto y bajo” desencanto. Es esa onda, ese pico, el que desearía rastrear.

Por otro lado, me interesa centrarme en los documentales de la década de 1980 por razones concretas. Ante todo, sabemos que la producción de documentales en dicho período fue escasa, pero eso no significa nula: los pocos títulos todavía pueden permitirnos indagar y pensar cómo fueron los primeros años post dictatoriales y, sobre todo, qué se ansiaba de la recuperación democrática. Por lo tanto, esas producciones pueden ser vistas hoy tanto como registros visuales de aquel período y también como documentos, como termómetro del ciclo aludido, como imaginarios de las aspiraciones de aquel porvenir.

Los títulos a los que me referiré para indagar el ciclo serán *La República Perdida* (Miguel Pérez, 1983), *Cuarentena* (Carlos Echeverría, 1984), *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986), *A los compañeros la libertad* (Marcelo Cespedes y Carmen Guarini, 1987), *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), *La batalla de La Tablada* (Juan Eduardo Tedezco, 1989) y *DNI* (Luis Brunati, 1989).

Utopía y desencanto

La temática ha sido abordada desde diversas perspectivas en diferentes investigaciones, sobre todo aquellas relacionadas con la literatura o respecto a las revoluciones latinoamericanas del siglo XIX (Garramuño, 2009; Rojas, 2009; Scheines, 1993). Si bien en su ensayo Claudio Magris (2001) efectúa un recorrido filosófico y literario de estas nociones, sus reflexiones permiten alumbrar la indagación a los documentales.

* Centro de Estudios sobre Genocidio, UNTREF/Conicet

A partir de un diálogo redactado por el escritor romántico italiano Giacomo Leopardi, el *Diálogo entre un vendedor de calendarios y un transeúnte*, Magris señala que el autor pone de relieve la “estremecedora vanidad de esperar, a finales de cada año, un año más feliz que los anteriores, a los que también se esperó a su vez con la confianza de que traerían consigo una felicidad que sin embargo nunca trajeron”. Este diálogo no debe ser pensando como un “diagnóstico del mal de vivir” ya que Magris lo señala como exento del “pesimismo apocalíptico” de muchos autores contemporáneos, atentos a anunciar continuos desastres y en afirmar que la vida actual no es más que vacío, error y horror; estos son los autores que seguirían el *pathos* catastrófico. Así, Magris concibe tanto a la utopía como al desencanto como dos procesos necesarios y actuales.

Las utopías revolucionarias deben ser pensadas, en forma metafórica, como la levadura del pan; ello significa que para hacer pan este ingrediente es fundamental pero no el único necesario para obtener la pieza. En ese sentido, Magris no comprende la utopía como si su alcance fuera un estadio comtiano: el mundo no puede ser redimido de una vez para siempre, eso lleva a obligar a cada generación a empujar cual “Sísifo, su propia piedra, para evitar que ésta se le eche encima aplastándole”.

Pensando otro mito fundador, Magris señala que el destino del hombre se parece al de Moisés, que no alcanzó la Tierra Prometida y sin embargo no dejó de caminar en dirección a ella. Este movimiento constante hace que la utopía se encuentre necesariamente unida al desencanto, en tanto se comprenda a la utopía no como mera ilusión o imposibilidad sino “no rendirse a las cosas tal como son y luchar por las cosas tal como debieran ser”. Para Magris, la utopía da sentido a la vida, porque “exige, contra toda verosimilitud, que la vida tenga un sentido”. Como pareja, la utopía y el desencanto, antes que contraponerse, se sostienen y se corrigen recíprocamente.

Cada generación y cada individuo atraviesan por varios ciclos de utopía y desencanto en el transcurso de su vida. Podría sugerirse que uno de esos ciclos pueden ser pensados como de “gran utopía” en el sentido de la espera de la parusía, el retorno del Salvador. Pero la contracara del desencanto no se expresa en la salvación que no llega una vez, sino en que siempre está en camino, en un por-venir constante. Desencanto, en términos de Magris, significa saber que la parusía no tendrá lugar, que nuestros ojos no verán al Mesías, que el próximo año no estaremos en Jerusalén. Pero esto no resulta catastrófico, el desencanto no hace sino corregir a la utopía, reforzando su elemento fundamental: la esperanza¹.

Así, la esperanza proyectaría hacia el futuro la posibilidad de que el hombre se reconcilie con la historia y también con la naturaleza; esto es, en término de Magris, la plena posibilidad de las propias posibilidades del hombre.

¹ Otro italiano, Paolo Virno, expresa que el desencanto sugiere no necesariamente muerte o inacción sino desconfianza, desilusión, desengaño y, contraponiéndose a Magris, desesperanza (Virno en Garramuño, 2009: 56).

Si al finalizar cada año renovamos nuestras esperanzas, deseando que el próximo sea mejor, no hacemos sino evidenciar que el ciclo vuelve a comenzar. En nuestra cotidianeidad, luego del desencanto por lo incumplido durante el lapso transcurrido, la utopía se recrea, año a año, modificando a su vez el horizonte utópico al cual llegar. Es así que hoy podemos pensar cómo fueron vistos los picos de estos ciclos, qué prometía la utopía y hacia dónde se dirigía la atención desencantada.

Utopías en el documental argentino

La realización de *La República perdida* tuvo objetivos múltiples. Complementado con la edición del libro homónimo de Luis Gregorich publicado en 1983, el documental y el libro fueron ideas producidas por el dirigente radical Enrique Vanoli². En ellos, tal como se afirma en la introducción del documental, se proponía recuperar las imágenes que se estaban perdiendo, ya sea por el paso del tiempo o por la desidia; asociando a éstas con la memoria histórica, el documental se volvía así una suerte de metáfora de la memoria colectiva. Con una narración descriptiva, donde las imágenes se colocan con fuerza de verdad, la locución, en ocasiones, apela al *nosotros* para reforzar esta idea. Con ello, la operación de recuerdo se realiza en forma instantánea; las imágenes nos implican con un pasado en común y nos instan, a su vez, a imaginar un futuro conjunto.

En los tramos finales de *La República perdida* observamos la firma: agosto de 1983, momento en que coincide con la salida del libro al mercado. Pero no sólo su finalización ocurrió en los últimos meses de la dictadura, sino también su estreno, septiembre de aquel año; es decir, previo, a las elecciones presidenciales de octubre de 1983. Estrenada bajo amenazas de bombas y discusiones exaltadas, *La República perdida* presentaba imágenes que, quizá, eran vistas por primera vez, imágenes que desde su registro habían permanecido “perdidas” en los archivos. A pesar de la sucesión de golpes de estado, las exclusiones y prohibiciones sufridas por el pueblo que la película nos relata, esta película es la insignia de la utopía. Luego de la larga noche procesita, el final apela al registro contemporáneo de movilizaciones y la Plaza de Mayo colmada de manifestantes, del pueblo. Así, el film reactualiza a la Plaza como *topo*: ya no sólo como lugar de memoria, en el sentido de Pierre Nora, sino también como lugar político.

La utopía que predica la película no se trata de una revolucionaria sino que, en cierto sentido resulta más bien “restauradora”; no plantea un nuevo estadio sino recuperar lo perdido. Es por eso que *La República...* se vuelve como una lección de historia cuya moraleja es que sólo “la unión nacional basada en la verdad y la justicia podrá devolvernos la salud”: lo que perdimos, lo perdimos todos, afirma Juan Carlos Beltrán, el locutor del film. Finalizando sus dichos, y dando espacio a los dos demonios

² El libro fue un fenómeno editorial. Publicado en agosto de 1983, para fin de ese año ya había alcanzado su quinta re-edición. La publicación es el texto-base sobre el que se construyó el guión final de la película.

apela al trabajo de exorcismo que la sociedad debe comenzar: “lo que debemos recuperar sólo entre todos podremos hacerlo una vez que hayamos logrado exorcizar a los demonios del miedo, del odio, y del autoritarismo”. En forma paralela, y acentuando la retórica utópica, la música compuesta por Luis María Serra alcanza su mayor grado de solemnidad. En *La República...* la utopía se presentaba como horizonte, todavía no tenía forma concreta, pero marcaba un rumbo, era una expresión de deseo, era un llamado a no rendirse y a intentarlo una vez más. De este modo, el ciclo utópico comenzaba a marchar, y la república a levantarse y a andar.

Podría afirmarse que la segunda película del ciclo es *Cuarentena*. Filmada en Alemania y Argentina, estrenada en la televisión alemana en 1984 y nunca comercialmente en Argentina, el film narra el regreso de Osvaldo Bayer al país tras ocho años de exilio en Alemania. Con un estilo que se asemeja al *cine directo* el retorno del escritor sirve de excusa para registrar los días previos a la elección presidencial de 1983. En ese sentido, este film posee un valor documental especial ya que, al seguir a Bayer por las calles y en reuniones con las Madres, se registra el clima de época, ese momento particular que no fuera registrado por ningún otro film.

Bayer recorre las calles porteñas como un *flâneur*, meditando sobre el pasado y el actual presente. Asimismo, se reencuentra con viejas amistades, como Osvaldo Soriano, y visita la sede de las Madres de Plaza de Mayo. Al mismo tiempo, Echeverría emplaza la figura de Bayer como un testigo; dicha figura la permite al realizador registrar algunas situaciones de campaña electoral. Con ello, la política pareciera renacer de sus cenizas: la agitación y excitación generada por la próxima vuelta democrática emerge como un síntoma de la utopía. Puede decirse que en las últimas secuencias del film se tiñen de sentimientos encontrados, la pareja se hace presente: utopía y desencanto, esperanza y suspicacia. En un viaje en taxi, el chofer le comenta a Bayer que el actual gobierno militar “no se aguanta más”, y si bien todos los candidatos afirman que harán milagros, el taxista se pregunta cómo es que lo harán. ¿Puede el país cambiar de la noche a la mañana? El clima del film en sus últimos minutos denota que se avecinan nuevos tiempos: felicidad y recelo son las dos caras de una misma moneda. Luego de escuchar los resultados finales de las elecciones con sus ex compañeros del diario Clarín, Bayer celebra que las instituciones democráticas festejen su renacimiento, lamentándose que los exiliados no pudieron votar. Ya en un bar, un mozo se le acerca luego de servirle un café, mientras vemos y escuchamos en profundidad de campo a un hombre jugando a los dados (¡hay tanto de azar en esa imagen!), el viejo le pregunta sobre las elecciones, y casi como un suspiro exclama “esperemos que sirva para algo ¿no?”. En el Congreso reabierto, Bayer recorre la Cámara de Diputados expresando sus propios deseos, que nunca más se traicione al pueblo, que nunca más un argentino tenga que partir al exilio. A diferencia de la anterior, en *Cuarentena* la utopía ya posee un horizonte en concreto, la Argentina estaría así en vías de reconciliarse con la historia.

Una vez al mando, Raúl Alfonsín debió de llevar el peso de la utopía. Resulta extenso detenerse en todos los proyectos y planes donde el radical intentó materializar

su propuesta. Sin embargo, pueden ser resumidos en tres pilares con peso simbólico: derechos humanos, economía y reformas políticas.

La política de derechos humanos se materializó con el Juicio a las Juntas, aunque, en verdad, la propuesta alfonsinista era otra como luego se verá (Nino, 1997). La económica, tuvo su epicentro en el Plan Austral, programa esgrimido con la finalidad de detener la inflación y comenzar a promover un crecimiento real de la economía nacional. Finalmente, las reformas políticas nutrieron de contenido al “Plan para una Segunda República Argentina”.

Este último plan era la manifestación concreta de la utopía alfonsinista. Estos paquetes de reformas fueron presentados en abril de 1986, cuando Alfonsín aún estaba en la cresta de su popularidad. A partir del trabajo del Consejo para la Consolidación de la Democracia, Alfonsín se proponía trasladar la capital argentina, efectuar importantes reformas en el Estado en general y en el Poder Judicial en particular como también pensar una reforma constitucional que permitiera adoptar un semiparlamentarismo como forma de gobierno, en ese horizonte también proyectaba una reforma de la Ley Sindical (Tedesco, 2011). En síntesis, ya no sólo afianzar la república recuperada sino transformarla en su totalidad.

De este modo, meses antes de que Alfonsín anunciara este paquete de medidas, se estrenaba *La República perdida II*. Si bien la misma tiene como objetivo exponer las diversas aristas de la última dictadura militar, haciendo hincapié, a diferencia de la primera, en el peso del testimonio, también se colocaba como un producto destinado a engrandecer la figura de Alfonsín. Producida por el mismo dirigente radical que la primera, y también dirigida por Miguel Pérez, esta película coloca la utopía encendida en la primera parte en otro nivel.

Luego de más de dos horas de film, el tercer acto de la narración se concentra en las consecuencias del régimen procesista, la locución nos advierte sobre las consecuencias del genocidio: deuda externa multiplicada, la industria desmantelada, caída de la mano de obra, elevación de la mortalidad infantil y del analfabetismo, millones de desempleados, quema de libros y prohibiciones, hombres de letras que pagaron con su vida su militancia política... Se comenzaba, así, a transitar el camino de una sociedad post genocida.

Como cierre del film, y en cierta forma emulando a la primera, las últimas secuencias giran en torno a la figura de Alfonsín y la Plaza de Mayo; mientras, vuelve el motivo musical solemne de la partitura de Luis María Serra. La Plaza ahora se resignifica, Alfonsín en el Cabildo posee un doble poder simbólico: con el futuro, como camino utópico, y con el pasado, al que se intenta restaurar y continuar. De este modo, la locución hace alusión, en cierto sentido, al ciclo utopía-desencanto, al afirmar que los pueblos se sobreponen de la ignominia y renacen fortalecidos de las catástrofes. Es por eso que *La República perdida II* nos llama a construir una democracia entre todos y por encima de las diferencias partidarias, ya que “fuimos nosotros los que nos hemos devuelto la esperanza”.

De este modo, la tesis extendida en este film se asienta en la democracia como valor, el sistema de partidos y el republicanismo. En consonancia, el díptico respondía, ante todo, a una voluntad cívica empeñada en la construcción de un objeto nuevo: una democracia republicana y liberal, haciéndolo casi con pocas tradiciones, incluso casi contra su historia (Romero, 2004). En este film el ciclo utópico alcanza su máxima expresión; si optamos por la visión religiosa sugerida por Magris, podemos apreciar que la propuesta nos presenta a la democracia como un Mesías, y a Alfonsín, como el Salvador. Si en la primera parte, el futuro aún era incierto, aquí Alfonsín, ya como presidente, ingresa a escena bajo una lluvia papeles, coincidiendo con los compases más solemnes de la misma música que en el final de la primera, remarcándonos que sobre sus espaldas se encuentra la Salvación.

Sin embargo... será la propia utopía la que genere el desencanto.

Desencanto en el documental argentino

El lema de la campaña presidencial de Alfonsín llevaba como eje central a la democracia. Convertida casi en un ser humano, objetivada como persona, la democracia prometía dar de comer, educar y brindar salud, entre otras acciones posibles. Sin embargo, los pilares de la recuperación republicana y los ejes que guiaron las reformas alfonsinistas se tuvieron que enfrentar con diversas oposiciones, tanto en el plano nacional como internacional.

Para no extenderme en ello, brevemente se puede decir que en el plano económico los dos grandes obstáculos que llevaron al desencanto fueron la dificultad de crear un crecimiento sostenido y la deuda externa. De este modo, las diversas innovaciones promulgadas por Alfonsín recibieron freno, sobre todo, por parte de la CGT, en el plano local³; y el de FMI, en el internacional. Si bien algunas de las reformas políticas pudieron llevarse a cabo -sobre todo aquellas enmarcadas en el plano de los derechos (Gargarella, 2010)- el gobierno radical encontró rispideces tanto en los partidos políticos opositores, algunos que “sobreactuaban un nacionalismo económico” (Gargarella, 2010: 34) ante las propuestas de privatizaciones alfonsinistas como también en el propio partido radical: la idea de reforma constitucional llevaba a pensar a un Alfonsín perpetuado en el poder. Ante una inflación que se hacía cada vez más incontrolable y un contexto de crisis cada vez más generalizado, Alfonsín temía que su peor pesadilla se volviera realidad: inestabilidad y, luego, un nuevo golpe de Estado. El presidente, en vez de optar por una alternativa popular, se inclinó hacia una conservadora, llevándolo a ceder en sus principales iniciativas.

El eje que más ha frecuentado el documental para referirse al desencanto ha sido el de los derechos humanos. Este eje, sin embargo, debe ser pensado en diálogo e interconectado con los otros: la crisis carapintada, por citar un ejemplo, no puede ser

³ Alfonsín sostenía que era necesario impulsar la democratización de las FF.AA y del movimiento sindical, a los que consideraba profundamente autoritarios. Como señala Tedesco (2011: 71), en el caso de las FF.AA era una afirmación correcta, mientras que para los sindicados resultaba demasiado simplista.

pensada por fuera de la crisis política antes aludida. Con todo, los documentales que se han referido al desencanto han puesto el acento a la utopía no realizada en materia de derechos humanos, a las promesas incumplidas o quebrantadas, sin colocar en tensión este pilar con los otros.

Antes de asumir como presidente, Alfonsín había delineado junto a varios asesores –entre ellos Carlos Nino– cuáles serían los pasos a seguir para juzgar los crímenes de la dictadura (Nino, 1997). Desde un primer momento el candidato radical tenía como objetivo juzgar tanto a las cúpulas de Montoneros y ERP como también a las tres primeras Juntas Militares (que de hecho luego se materializó con los decretos 157/83 y 158/83 del 15 de diciembre de 1983). Con el objetivo de que las propias Fuerzas Armadas llevaran a cabo sus propios juicios y depuraciones, Alfonsín consideraba esta acción como un importante gesto de gran potencia simbólica. No obstante, luego de la negativa de las propias FF.AA de materializar dicho juicio el mismo tuvo que pasar a la justicia civil.

Pero esta utopía alfonsinista encerraba en sí misma la semilla del desencanto. El proyecto pensado por el candidato radical y sus asesores establecía entre, otras pautas, diversos niveles de responsabilidad, limitándose a juzgar a unos pocos con el fin de lograr un profundo efecto simbólico en la refundación democrática. Por lo tanto, a excepción de aquellos que formaron parte de las primeras juntas, sólo serían juzgados quienes cometieron “excesos” (Nino, 1997).

En los debates parlamentarios en torno a la ley de modificación del Código de Justicia militar, llevados a cabo durante febrero de 1984, el senador por el Movimiento Popular Neuquino, Elías Sapag, quién había perdido dos hijos durante la dictadura, impulsó modificaciones al proyecto propulsado por el Ejecutivo. Básicamente, el neuquino sostenía que aquellos individuos que habían cometido actos aberrantes de violaciones a los derechos humanos no podían ser absueltos de condena aunque hubiesen actuado bajo las órdenes de la jerarquía. Al aceptar estas modificaciones, el escenario pensado por Alfonsín comenzaba a modificarse. De la misma forma, el Juicio a las Juntas que iba a establecer las bases morales y legales para la consolidación de la democracia e iba servir de escenario para la reconciliación nacional, trajo consigo la otra punta que modificó el panorama pensado por el presidente.

El punto 30 de la sentencia de la Cámara Federal estipulaba que sean juzgados “los oficiales superiores que comandaban las zonas de defensa durante la guerra contra la subversión y todos aquellos que tenían responsabilidades operativas”, asimismo ese mismo punto determinaba que toda la evidencia que había sido presentada a la Cámara se entregaría al Consejo Superior de las Fuerzas Armadas que sería el órgano responsable de poner en movimiento los juicios (Tedesco, 2011: 122). Quedaba así abortada la intención de Alfonsín de dar una salida rápida y política a la cuestión de las violaciones de los derechos humanos de la dictadura. La política en esta materia osciló entre el fuerte compromiso alfonsinista de castigar a quienes habían cometido

violaciones y, por el otro, un acercamiento hacia los militares con la promesa de una solución política que finalizara prontamente con los juicios.

Con un alto porcentaje de aprobación y con poder en el Congreso, 1987 sería un año que refrendaría la gestión con las elecciones de aquel año. Sin embargo, el año anterior se cerraba con la Ley de Punto Final y en Semana Santa estalló el conflicto con los carapintadas, arrojando como solución al problema la Ley de Obediencia Debida. No hubo salida política, no hubo juicios: hubo desencanto.

Si en la secuencia final de *El amor es una mujer gorda* (1987) Alejandro Agresti logra plasmar en ese colectivo que va hacia un destino desconocido pero tenebroso la sensación de desencanto y abatimiento, que junto la fotografía en blanco y negro de todo el film lograr generar un clima de melancolía y de incertidumbre; en el documental es nuevamente Carlos Echeverría quien lograr traducir esas sensaciones.

Juan, como si nada hubiera sucedido claramente es la otra cara de la moneda acuñada con *Cuarentena*. Si en ella se pregunta, y la vez espera, por un futuro totalmente utópico; en esta responde sus interrogantes. El futuro ya llegó, y es desencanto: desencanto con la clase política y con la justicia. El caso de Juan Herman funciona como testigo de miles de casos similares: si durante el Proceso la justicia poco pudo hacer, con la instauración democrática tampoco logró avanzar en el esclarecimiento del caso. Vemos así a Esteban Buch revisando el primer expediente de la causa, el cual es “más bien una indagación de la ideología de Juan”, cerrándose a dos meses del secuestro. Pero si la justicia no pudo saber el destino final de Juan, Echeverría sí: el *viaje* que emprende Buch, como un investigador privado pero también con la cámara como lugar de justicia, no sólo logra dar con todos los responsables de su desaparición sino saber dónde pasó Juan sus últimos días: en El Atlético.

En los tramos finales del film, mientras Esteban hace un recorrido y puesta en común de lo investigado, por la televisión vemos la absolución al Tte. Alfredo Astiz: “Todos estamos contra la violencia, pero jamás reaccionamos contra la violencia de arriba. Seguimos utilizando el lenguaje de la dictadura, hablamos de excesos, los diarios escriben sobre la secuela de la represión. La palabra desaparecido incomoda, ha sido borrada del diccionario. Cuánta gente debe morir para que hablemos de crimen, de genocidio”. Mientras Esteban reflexiona, se suceden imágenes de Ernesto Sábato presentado el informe de la CONADEP, del militar responsable del aeropuerto de Bariloche repitiendo “conozco a la familia, lamentable, pero no me consta”, imágenes de Bariloche y de la “otra” Bariloche, un desfile militar y la jura de la bandera. Esteban le pregunta a alguien de la guarnición local por el caso: “He oído hablar a título personal. No conozco detalles. Nunca lo oí, y no tengo ningún motivo para decir nada”, afirma el militar. Se suceden imágenes de las votaciones de las leyes de impunidad y Esteban se pregunta, casi como una marca de desencanto, si “sentir la rabia de la impotencia, no creer más en la justicia. ¿No es todo esto mal consejero de próximas violencias?” Bariloche, ya como metáfora de todo el país, sigue su vida de siempre, abandonó a su hijo desaparecido, no le importa si se hizo o no justicia, no le importa

que los asesinos de Juan convivan con nosotros... ¿no teme que a sus próximos hijos le ocurra lo mismo? Mientras, la madre de Juan teje, con la esperanza que su hijo vuelva, vivo. Sin ganas de ir a lugar alguno, evita toda conversación. Esteban le pregunta si no piensa transformar lo que siente en una forma de lucha, ella sólo le responde que Juan defendía a sus amigos. La madre teje, al igual que Penélope, esperando...

En el mediodocumental *A los compañeros la libertad* (1987) Marcelo Céspedes y Carmen Guarini emplean al cine para efectuar una doble denuncia. Por un lado, se posicionan contra las leyes recientemente sancionadas; y en el film, podemos observar algunas manifestaciones en contra de ellas. Por el otro lado, también denuncian una paradoja. A partir del seguimiento de la madre y el hijo de Lili de Cuesta, el documental presenta la situación de algunos presos políticos que fueron recluidos durante la dictadura, entre ellos Pino Cuesta. Mientras registra la liberación de este último; también nos señala que muchos otros todavía quedan tras las rejas. De este modo, en este breve documental, sus realizadores expresan su desencanto no sólo por la existencia de leyes de impunidad sino que mientras unos quedan en total libertad e imposibilitados de ser juzgados, otros aún están presos. A partir de esta doble faz, de esta contradicción, los realizadores canaliza la decepción por la utopía: parecerían decir que la democracia no le ha llegado a todos.

El evento que en cierto sentido a la vez que terminará por hundir el pilar de los derechos humanos, que lo sumergirá en una total incertidumbre, tuvo lugar el 23 y 24 de enero de 1989. El último año de la utopía alfonsinista, se iniciaba con el copamiento del cuartel del Regimiento de Infantería Mecanizado n° 3 en La Tablada por parte del Movimiento Todos por la Patria. Más allá de las diversas interpretaciones y discusiones que este hecho luego generó (Hilb, 2013), lo cierto es que arrojó por la borda no sólo el escenario pensando por Alfonsín en torno a sus políticas de derechos humanos, sino también los reclamos de dichos organismos. Con aquel hecho, tanto el Ejército como la Policía se erigieron como los héroes del día y los salvadores de la patria; y en el mapa alfonsinista el demonio de izquierda pareció renacer de sus cenizas.

El copamiento del cuartel otorgó nuevos aires al discurso de la guerra que el régimen de facto había planteado en su momento. A las Fuerzas Armadas, la acción del MTP les servía para demostrar que el peligro de la agresión subversiva retornaba ahora oculto tras los organismos de derechos humanos –recordemos que algunas personas vinculadas a dicha agrupación fueron miembros de organizaciones de derechos humanos– y que la represión militar era la única respuesta posible para salvar al país.

A diferencia de la década de 1970, el hecho no sólo fue cubierto por la prensa escrita y radial: el copamiento fue transmitido en vivo y en directo por televisión; el canal que otorgó mayor cobertura fue Teledos, el canal América TV en aquel momento. Tiempo después, Radiodifusora El Carmen, licenciataria del canal, compiló un documental titulado *La batalla de La Tablada*.

Haciendo eco de la batalla homónima librada en 1829 entre unitarios y federales; el documental de Teledos se presenta como si fuera una vertiginosa película de acción.

Tomando los registros de los diferentes corresponsales, la edición intenta recrear el vivo de enero de 1989. En numerosas ocasiones se emplea el material casi en crudo, donde escuchamos diversos insultos por parte del periodista o de las fuerzas de seguridad y la cámara se torna inestable, desenfocándose a causa de la rapidez de los sucesos. Los disparos y explosiones forman parte de la banda sonora, remarcando la sensación de peligro.

El documental también recoge entrevistas a policías y testigos, dando a entender que el copamiento tuvo un carácter terrorista y que las fuerzas del orden fueron los héroes de la jornada; es más, son ellos ahora los héroes necesarios para defender la democracia. En uno de los paneos podemos apreciar a Luis Patti, a quién lo encontramos, uniformado y armado, custodiando a la prensa.

El montaje narra en orden cronológico los sucesos del 23 y 24 de enero de 1989, siempre desde el lado de las fuerzas de seguridad. Como lo señalara, se entrevista a algunos testigos como también a policías y militares; pero lo cierto es que no hay testimonio ni información en torno al MTP. Los bloques secuenciales se encuentran presentados y, sobre todo, editorializados, por Nicolás Kasanzew, cuya participación fue registrada en estudio. Podría decirse que el periodista interviene una y otra vez con variaciones de la misma idea: que el terrorismo y la violencia de izquierda parecerían no comprender las reglas de la democracia, y que el ejército siempre ha sido el defensor de ésta. Al finalizar el documental, junto a los créditos, se enumera a los caídos tanto del ejército como de la policía. En ningún momento se hace referencia a los muertos del MTP ni a los desaparecidos que este hecho trajo como resultado. Resulta sugerente escuchar, como música extra diegética para los créditos, uno de los temas principales de la partitura de Ennio Morricone para el film *Los intocables* (*The Untouchables*, 1987) de Brian De Palma. De este modo, a la vez que el documental cierra con una música solemne lo hace asociando las imágenes con el sonido de los justicieros: la defensa del país, incluso de la democracia, sólo es posible por la vía militar.

La vuelta de la utopía

El desencanto con el proyecto alfonsinista se propagó no sólo con las fisuras en el pilar de los derechos humanos sino también en el económico. Los diversos planes y medidas no pudieron contener la inflación, la caída de los salarios y el desempleo. La hiperinflación y los saqueos, junto a otras razones políticas, obligaron a Alfonsín a renunciar y entregar el poder a Carlos Menem. Pero como nos señala Magris, la utopía siempre comienza con el inicio de una nueva etapa. En esa dirección, *DNI* trae consigo nuevos aires de esperanza.

Este documental es presentado como un “análisis histórico elaborado por mujeres y hombres de diferente extracción político y un compromiso común: la causa Nacional y Popular”. A partir de la capa de ficción, que sigue al trabajador llamado Carlos Orellana, *DNI* se propone rastrear los diversos embates contra la soberanía, señalando los traidores de la patria, y los héroes que han dado su vida por sacar adelante al país. El relato nos sugiere que Argentina posee, aún hoy, un futuro irrealizado, donde

todo está por venir. Con una estructura similar a *La República perdida* – y en ocasiones empleando el mismo material de archivo –, *DNI* exalta algunas figuras que luego, durante el gobierno de Menem, tendrán cierto protagonismo simbólico, como Facundo Quiroga o Juan Manuel de Rosas, por mencionar a algunos. En ese mismo relato, los locutores señalan, una y otra vez, que los trabajadores y los habitantes del interior son los grandes excluidos de la historia nacional: para ellos no hay leyes ni justicia. De este modo, su director recrea algunos de los momentos más altos de defensa soberana, como las Invasiones Inglesas o la Batalla de la Vuelta de Obligado, a través de una murga. Esta murga será la voz del pueblo, de los excluidos, la de los que vienen marchando, tal como lo hacen para recrear el 17 de octubre de 1945.

En esta revisión histórica el documental llega a nuestro presente. Realizado para apoyar al peronismo renovado, con Menem al frente, y estrenado en noviembre de 1989, el cierre del mismo abre la vía a la utopía. Las movilizaciones del final nos sugiere que el pueblo será a partir de ahora el protagonista de la historia, la locución apoya esta idea afirmando que no sólo se hará realidad el sueño de la patria grande sino que vamos a hacer un gran pueblo: las diversas murgas no se detienen, porque no se puede detener al pueblo. Al finalizar el film, un nuevo ciclo utópico quedaba abierto, con la promesa de que todo será mejor de aquí en más, que llegaremos a Jerusalén al pasar la siguiente esquina.

A modo de cierre

Para finalizar me remito a seis frases:

“La nación Argentina inicia hoy un nuevo período que las circunstancias han convertido en comienzo de una nueva era y en la que se cumplirá la empresa de recuperación y realización nacional”

“El pasado inmediato ha quedado atrás y nos asomamos a un futuro que conducirá a la grandeza de la Patria y a la felicidad del pueblo. Los hechos acaecidos significan el cierre definitivo de un ciclo histórico y la apertura de uno nuevo”

“Sobre estas ruinas construiremos el hogar que nos merecemos. Sobre este país quebrado levantaremos una patria nueva. La Argentina está rota: en esta hora histórica comienza su reconstrucción”

“Hoy comienza un programa de reconstrucción nacional... Prometo crear un mundo en el que cada argentino podrá vivir la realidad armoniosa de la materia y el espíritu. Los viejos esquemas no podrán entroncarse de ninguna manera en este proceso que hoy se inicia”

“Hoy se inicia de una vez y para siempre la marcha hacia la conquista de un destino de grandeza para la Patria... y marcharemos hacia el encuentro del gran destino argentino”

“Hoy somos protagonistas de este nuevo comienzo, que será definitivo... Prometo soberanamente echar los cimientos de la Argentina libre, grande, próspera, fraterna y generosa que queremos”

Todas estas frases fueron expresadas por diversos presidentes (Scheines, 1993), todas ellas parecerían remitirse al inicio de un ciclo de utopía. Se podría hacer un juego tratando de adivinar qué presidente mencionó cada una de ellas. Podríamos afirmar que todos los presidentes las dijeron en algún momento de su mandato; sin embargo, el orden es el siguiente: Arturo Frondizi, Jorge Videla, Carlos Menem, Héctor Cámpora, Juan Perón, Raúl Alfonsín.

Con ello, vemos que cada inicio de un nuevo ciclo político significa también un nuevo ciclo utópico. Cada uno de ellos parecería ser el definitivo, aquel en el cual el destino grande de la Argentina está llamado a ser cumplido. Sin embargo, el destino nunca puede ser alcanzado por la propia característica de la utopía. ¿Es entonces ella una figura retórica? Por un lado, se podría responder esta pregunta en forma afirmativa; por el otro, los re-inicios de los ciclos nos hablan también de las posibilidades e imposibilidades de mantener una continuidad en el camino hacia el destino deseado. Asimismo, si sabemos que la utopía lleva en su interior el desencanto, queda la pregunta sobre cómo no caer en ella. Se suele decir que durante los primeros años del gobierno radical se vivió una primavera, la primavera alfonsinista: ¿fue la utopía un amor de primavera? Es importante señalar el carácter de transición que poseía dicho gobierno, quizá sus propuestas estaban llamadas al desencanto no necesariamente por la calidad y propuesta de las mismas sino por el propio momento histórico.

La apertura democrática volvió a la democracia como un valor cívico a ser respetado y cuidado; pero también, en aquel momento, en un significativo vacío en el cual todas las fuerzas políticas y sociales clamaban por llenar. Cada una, a su manera, vislumbraba a la democracia como factor de posibilidad para realizar sus propias utopías al cobijo del gobierno nacional. A pesar de que Alfonsín siempre supo que con la democracia se cura, se come y se educa, pronto comprendió “que se come, que se cura y que se educa, pero que no se hacen milagros” (AA.VV, 1992: 48). Pese a todo, la utopía alfonsinista no pereció; en el momento de mayor desencanto, la salida no fueron los cuarteles sino el propio sistema democrático.

Bibliografía

- AA.VV, (1992), *Alfonsín responde*, Buenos Aires: Tiempo de Ideas.
- Gargarella, Roberto, (2010), "Democracia y derechos en los años de Alfonsín", en Roberto Gargarella, María Victoria Murillo & Mario Pecheny (Eds.), *Discutir Alfonsín*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Garramuño, Florencia, (2009), *La experiencia opaca: literatura y desencanto*, Buenos Aires: FCE.
- Gregorich, Luis, (1983), *La República perdida. Crónica ilustrada de medio siglo de desencuentro argentino 1930-1983*, Buenos Aires: Sudamericana - Planeta.
- Hilb, Claudia, (2013), *Usos del pasado*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Magris, Claudio, (2001), *Utopía y desencanto*, Barcelona: Anagrama.

- Nino, Carlos, (1997), *Juicio al mal absoluto. Los fundamentos y la historia del juicio a las Juntas del Proceso*, Buenos Aires: Emecé.
- Rojas, Rafael, (2009), *Las Repúblicas de Aire. Utopía y desencanto en la revolución de hispanomérica*, Buenos Aires: Taurus.
- Romero, Luis Alberto, (2004), "Veinte años después: un balance", en Marcos Novaro & Vicente Palermo (Eds.), *La historia reciente*. Buenos Aires: Edhasa.
- Scheines, Graciela, (1993), *Las metáforas del fracaso. Desencuentros y utopías en la cultura argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Tedesco, Laura, (2011), *Alfonsín. De la esperanza a la desilusión*, Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.

Las cualidades de figuración de la Nación en el sistema de producción de las obras visuales

Graciela Schuster

Como aspecto inicial de este trabajo, es importante caracterizar la particularidad de las cuestiones que se expondrán a continuación. Se presentan dos vías de discusión a partir de tres *obras del arte*¹. Dos de ellas, que pueden definirse sencillamente como obras de arte, como es el caso de una pintura tradicional y el de una escultura con materiales no tradicionales. La tercera se puede considerar como una obra de cruce, de la experiencia artística y social. Las tres pertenecientes a tres momentos históricos marcadamente diferentes en Argentina (1894, 1968, 2002-2003). Las dos vías mencionadas implican, de un lado las cristalizaciones de lo que quedó en el discurso, de aquello que se construyó en el plano de las significaciones sobre todo culturales del conocimiento, en Argentina. De allí que encuentro una suerte de traslación de lo que el estilo 'realismo' halló en sus prácticas, una relación de figuración entre el arte y la sociedad que dirimía sobre la objetividad, el intento de abandonar la valoración, la interpretación o la heroicidad de las obras. Este movimiento ocurrido, ya en 1850 en Francia, dejó improntas en el modo de conocer el arte. Resulta importante remarcar que encuentro que, en Argentina, esto resuelve las relaciones y las explicaciones que se dan entre el arte y lo social. Relaciones que se ponen en funcionamiento sobre todo en momentos de crisis. Es quizás por esto último que podría pensarse en la importancia que tiene en nuestro país la relación con el realismo, como procedimiento cognoscitivo del arte, con otros procedimientos de carácter más general como la cultura y lo social en un país transitado por crisis de diverso orden. Esto va en dirección de pensar que el realismo se extiende más allá de una relación de clase social con la obra de arte, las clases populares no son solo las que se vinculan con el realismo como estilo. Para el marxismo es un modo de entender el mundo que resulta fundamental en el vínculo del arte con lo social, ya que el peso del hecho de conocimiento es en extremo importante. Sin embargo el proceso de imitación no es tal como se define en relación con la correspondencia con el referente. El arte no ve las relaciones humanas en su mera generalidad sino en sus manifestaciones individuales. Las obras y acción elegidas acá tienen ante sí lo inmediato, lo dado de las crisis sociales. Pero el proceso de realización de las mismas vuelve aquello concreto real en creación y no imitación. Es importante para el marxismo que en la obra la realidad exterior sufra un proceso de transformación, para constituir otra realidad que es la del arte.

En el segundo aspecto del trabajo se rescata la experiencia artística tomando cada una de las obras como proposición crítica, inserta en su tiempo presente. Esto último lo remarco como el eje de la relación que se propone aquí con el obrar del arte en el sentido de restituir el movimiento de la obra, sus consideraciones perceptivas, permitiendo reponer el orden de la sensibilidad a través de las marcas objetivizadas, como son los materiales, la composición, los temas, sus modos de circulación-expectación.

El arte, para que pueda constituirse como tal debe mantener el concepto de emancipación, para no perder la instancia de la práctica crítica, o debe accionar desde el concepto de oposición (Theodor Adorno, en Teoría

¹ Concepto utilizado por Gerard Genette en *L'Œuvre de l'art: Immanence et transcendance*, París, Gallimard, 1994.

Estética, Jacques Rancière en el Desacuerdo²). En este sentido, y considerando una de las vías mencionadas en el comienzo del escrito, diversas posiciones de los estudios artísticos en Argentina, a la inversa de lo que se constituye en pensamiento crítico en el arte, consideran que cuanto más cercanos a la realidad estemos en nuestras elaboraciones artísticas adquiriremos más conciencia de la sociedad. De esta manera descubrimos a las creaciones artísticas cuanto más se parecen a las cosas reales.

Es posible que o en nuestros múltiples movimientos hacia la liberación nacional, o en los ejercicios de constitución de un país, ya sea de inclinación liberal o de índole populista, se instale la encrucijada del realismo. O que las consideraciones políticamente correctas de un país todavía emergente conlleven, lo digo en un sentido positivo, una imagen a la inversa de lo que pretenden construir. Tanto en los casos primeros como en este último, con solo dedicarse al arte la acción queda amparada, ya que por sí sola garantiza a dicho pensamiento crítico, entendiendo que lo artístico fortalece concepciones que rondan en torno a la autenticidad de lo producido y a la conciencia de ello. Pero, esta concepción se une a lo que está dado; los problemas de lo social, las reconstrucciones históricas o las discusiones culturales, que se convierten en causa efecto de la realidad y con ello en réplica o repetición de lo social. Y en ello las consecuencias de pensarlo como documento son la contraposición de lo que es la experiencia artística³; una organización densa de rasgos expresivos y materiales significantes que se construyen frente al universo comunicativo de la información y el conocimiento, paralelo al campo de la comprobación y comunicación.

Solo la diferencia del arte ante el mundo y con ello la distancia ante las demás cosas permite que el arte se una a lo social dialogando con él. Solo la representación puede volver a alcanzar al mundo y a las cosas, porque todas las instancias del arte requieren a la mediación como la que posibilita las cuestiones de producción, de expectación y de circulación de lo artístico. Es del único modo que puede tomar distancia de la mercancía, para recuperar las instancias del ver, del sentir y del decir como acciones transformativas y no como copias del sistema de lo que son, muchas veces, víctimas los discursos sobre el arte más legitimados en la Argentina, en las diversas instituciones formativas.

Estas consideraciones son importantes de mencionar en el momento en que aquí se construirá una estructura diversa que contemple que no hay contenido sin forma, que no hay materia sin sentido e historicidad. Y que esto se constituye en pieza clave para que la sensibilidad no se convierta en sentimiento si no en subjetividad objetivizada. Es decir en que la sensibilidad no sea un asunto informe, al contrario que en ella se puedan dirimir asuntos de conocimiento que permitan considerar estructuras que no pueden subsumirse en lo social, como las cuestiones de la intimidad o la particularidad.

Tres obras del arte, como son *Sin pan y sin trabajo* o *La Huelga*, obra de Ernesto de la Cárcova (1894), *Familia Obrera* de Oscar Bony (1968) y la *experiencia Brukman* (2002) pueden aportar en la relación del arte y lo social, a través de los despliegues que el propio arte realiza. Las tres obras se incluyen en un problema nodal para pensar la Nación, el trabajo social y el trabajo del arte. Y nos quedará tangencialmente en las consideraciones las relaciones con la identidad que esto conlleva en la práctica social y particular.

² Theodor Adorno, *Teoría Estética*, Buenos Aires, Taurus, 1970; Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y Filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996,

³ Documento no se corresponde con documental, estilo ligado a las representaciones cinematográficas, audiovisuales o fotográficas sobre todo.

Sin pan y sin trabajo de Ernesto De la Cárcova de 1894⁴, es una obra que permite discutir los problemas que se vienen exponiendo. Es un cuadro emblemático del acto de reconocimiento de lo argentino y, de este modo, se convierte o se lo considera un documento visual de carácter figurativo de notable importancia, tanto que en el año 2011, Cristina Fernández de Kirchner propuso llevarla al Museo del Bicentenario, pero fracasó. Mucho se dijo de él porque seguramente la relación entre los contenidos empíricos y la apropiación de esos contenidos por la forma parecieron ir paralelos; o dicho de otra manera: se constituyó en paralelo el contenido social con la forma artística, ya que en principio se constituía a partir de un alto reconocimiento. A través de la obra se validó la caracterización de los sujetos sociales y se configuraron íconos o textos icónicos de diverso tipo. La familia pobre, la industria y los oficios, la mujer y el hombre, el hambre, la desesperación, la impotencia, la huelga entre otras construcciones, que lograron sostener el vínculo entre esta obra visual tratada como imagen y el relato social. Y sobre todo apoyado en el valioso título que nos guía la mirada, *Sin pan y sin trabajo* o *La huelga*. De la Cárcova, uno de los artistas importantes, que crecía en la construcción de la Nación no podía pasar desapercibido ni en el momento de su contemporaneidad, la producción intelectual de la Generación del 80 y los años posteriores, ni en esta contemporaneidad que introduce sostenidamente a la imagen como referencia y en el mismo sentido al reconocimiento de lo social. Se puede considerar en este sentido, que dicha generación introduce en la pintura una preocupación por los temas sociales: muestra obreros en un almuerzo de jornada laboral (*La hora del almuerzo*, Pío Collivadino, 1903), desocupados comiendo (*La sopa de los pobres*, Giudice, 1884). El realismo había tenido su ingerencia, ya que los pintores argentinos que habían obtenido becas, entre ellos De la Cárcova se habían visto influidos por dicho estilo, en su proceso de formación en Francia y, en este caso, en Italia. Posteriormente a su exhibición en el Salón en 1894 y no obstante las críticas favorables, la obra quedó mucho tiempo en su taller. El mercado del arte argentino compraba obras del exterior. Recién 1906 y por decisión de Eduardo Schiaffino, director fundador del MNBA, “Sin pan y sin trabajo” se incorpora al patrimonio del museo, adquirida en la suma de mil pesos (moneda cuyo valor habría que recuperar). Fue enviada a EEUU, donde obtuvo el Premio de Honor y Medalla de Oro en la Exposición Internacional en Saint-Louis

*Es una expresión cabal de sus convicciones socialistas y una consecuencia del naturalismo de sentido social y de la predilección por los temas de la vida popular imperantes en Italia... Desde el punto de vista pictórico, es una pieza reveladora del disciplinado conocimiento del dibujo del artista y de su fino dominio de los recursos del color.*⁵

Un obrero sin trabajo, una ventana sin vidrios de una casa también desnuda, la fábrica cerrada, las herramientas ociosas que están sobre la desolada mesa sin pan, en medio del despojo de un hogar que no parece tal porque en él hay huelga de alegría. Hay un puño cerrado por la bronca, y el gesto de la impotencia individual por lo que sucede y no se puede modificar. La enjuta madre con el niño en brazos, su pecho ya sin leche; su rostro, el del desaliento y la desesperanza.

*Desde entonces, y de nuevo ahora, es el espejo en que podemos vernos reflejados como el mejor azogue los argentinos, el testimonio patético de unas verdades que dolorosamente se repiten.*⁶

⁴ El cuadro es un óleo sobre tela de 125,5 x 216 cm y pertenece a la colección permanente de Arte Argentino, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁵ Cordova Iturburu 80 años de pintura argentina. Buenos Aires, Ediciones Librería de la Ciudad, 1958. p. 20

⁶ Agenda de Reflexión.com.ar N° 142 - Sin pan y sin trabajo

Se la considera realista, o al menos de rasgos realistas, cuestión considerada por las discusiones de la historia del arte al respecto probablemente porque la obra impacta desde una cualidad narrativa, que prontamente ejercita el entendimiento. O en la utilización de sus características tópicas por parte de historiadores argentinos, para mostrar lo social, o la pobreza, o la posición política del hombre ante el sufrimiento de la mujer con su niño en brazos.

“Para esa época ya se habían formado las primeras organizaciones obreras, numerosas huelgas se habían producido en fábricas y talleres y la crisis económica de 1890 había hecho aparecer el fantasma de la desocupación...”⁷

Si observamos artísticamente la obra podemos ver que el primer plano se trabaja con un tratamiento heterogéneo de la pincelada, los colores no son planos, la materia se observa, ya hay una práctica que conoce el impresionismo pese a que el cuadro no lo sea. También podríamos seguir la línea de los procedimientos más canónicos de la pintura, la mujer con el niño en la reminiscencia de la Virgen, o un modo fotográfico en el procedimiento que remitiría a una tensión entre la modernidad y la tradición en el 1890 en Buenos Aires. ⁸Pero allí se elige la labor, la tarea artesanal del interior de la habitación ante el segundo plano, la veduta renacentista, que rompe con lo artesanal y propone la división del trabajo. Es decir, desde la particularidad de la obra se discuten dos modelos de la economía, lo artesanal ante lo industrial. Por la ventana, se ve la fábrica con signos de humo, señal que está en funcionamiento, policías rodeándola y la mirada del hombre.

La denominación de Generación del 80 inaugura la implementación de un proyecto nacional rescatado de principios internacionales, en el que la filosofía positivista es el eje de los primeros fundamentos que venían a imponer el concepto de modernidad en la Argentina. La discusión que alcanza la multitud como concepto transformador de las prácticas políticas y sociales es constantemente debatida. Las posiciones serán disímiles, aquellos que denostan la muchedumbre o que la ven como un riesgo y aquellos que tratan, de alguna manera, de incorporarlas. De acuerdo a una línea política importante la multitud es un concepto central en las discusiones sociales. Ante esto *Sin pan y sin trabajo* no ofrece tensión, es una familia por un lado, y un trabajador que observa el exterior: una multitud, una huelga, la policía. Y a esto se le suma la relación con lo extranjero, la vinculación de Italia con Argentina en esa imagen, allí el origen de su constitución está en el vínculo entre lo extranjero y lo nacional. El año 1890, más cercano al tiempo de finalización de la obra, iniciaba con una gran depresión económica, la devaluación de la moneda, la excesiva confianza de las inversiones extranjeras, los empréstitos con Inglaterra marcaban un momento difícil para la economía Argentina.

Podría tomar esa tensión como punto de partida para establecer consideraciones del arte hacia la sociedad. Lo artesanal como labor y el arte como trabajo, tensión propuesta desde el inicio de la sistematización de lo artístico en el Renacimiento. Podría pensarse que más allá de los reconocimientos de la situación social de los trabajadores, la tensión del cuadro se expresa en la resolución de los procedimientos en los asuntos: a

⁷ Lobato, Mirta *"Historias de las trabajadoras en la Argentina"* (Buenos Aires, Edhasa).

⁸ Esta reflexión le pertenece a Mariela Staude, que en su trabajo de Tesis de Maestría en Análisis del Discurso, aporta interesantes consideraciones en su trabajo sobre la aparición del trabajador en la fotografía de fines y comienzos de siglo XX. Aún no está finalizada.

puertas adentro (la casa) lo artesanal, el mundo externo (la fábrica) presentada desde la pintura como trabajo, la veduta es el momento en que el arte comienza a ocultar la mostración de sus procedimientos y se produce la división del trabajo. Sin pan y sin trabajo, cuyo tema es la relación de la familia con el trabajo y la pobreza, muestra en su estructura algo más complejo, la no resolución de ello, la superposición de dos formas de trabajo, que la Argentina parecía resolver en la incorporación de la industria y la ayuda internacional.

En *Familia Obrera* de Oscar Bony, año 1968, obra producida durante la dictadura bajo el régimen del Gral. Juan Carlos Onganía, denominada por las fuerzas militares como Revolución Argentina, aparece una familia constituida por una madre y padre y un niño que posan, éste último, haciendo las tareas y sus padres prestándole atención.

"Siempre se habló de llevar el arte a las masas y lo que yo buscaba era hacer al revés, sacar un módulo del pueblo y llevarlo al museo -explicó Bony-. Lo otro es imposible porque el arte es elitista por naturaleza." En el Centro de experimentación, Instituto Di Tella, Bony le pagaba, al obrero de la familia, el doble de lo que era el jornal de trabajo como matricero para que posara o mejor aún fuera obra de arte.

Esto implica un comentario del arte. El obrero, en 1968 podía ganar más plata allí que en la fábrica. Y, como si fuera poco, podía estar con su familia una gran cantidad de horas diarias. Observo aquí las consideraciones que el arte visual puede aportar a lo social. Mostrar una mejor condición del obrero en el arte rescata una conciliación, que lleva a la emancipación, a través de lo artístico, como trabajo sin alienación. Pero este suceso es construido en un tiempo de crisis política y económica que estaba signada entre otras cosas por la destrucción de la industria nacional, las pequeñas empresas y el crecimiento de los monopolios. En otro sentido, afectó a obreros, sindicatos y atacó a la universidad en la Argentina y con ello la independencia del conocimiento. Ello motivó no solo una oposición desde el movimiento popular si no que produjo gran malestar en el sector intelectual del país. Bony forma parte de un movimiento proveniente de un centro de experimentación en la Argentina, de sesgos internacionales. Sin embargo, se iba a comenzar a manifestar una escisión de aquellos que consideraban que la vanguardia se alejaba de dicho Instituto ya que no se reflexionaba sobre lo político. Es importante destacar que los artistas venían comprometiéndose con los sectores populares y que habían elegido, por ejemplo, la provincia de Tucumán para realizar una experiencia en conjunto entre sindicato y artistas. Provincia que sufría un duro golpe con el cierre de la industria azucarera y mostraba los más altos índices de mortalidad infantil, entre tantas otras cosas. Sin embargo, el arte a través de una escultura performativa ponía en acción no solo el debate de la relación arte-economía sino las vinculaciones de comprensión del espectador contemporáneo a su época y el canon de expectación. Lo humano real se mira en el teatro no en una sala de exposiciones visuales.

No tomo a la obra como denuncia contextual, si no como descubrimiento del trabajo que critica la alienación. Y el tiempo presente de 1968 en su expectación, hacía foco en el ocio y el conocimiento si tenemos en cuenta el ámbito donde circulaban las obras. Centros vinculados con intelectuales, artistas experimentales, acceso a tecnologías de avanzada, artistas con expertizaje que buscaban nuevos rumbos. La escultura era un obrero con su mujer descansando y viendo cómo su hijo hace las tareas de la escuela. El impacto causado, a partir de los relatos de los espectadores, parecería mostrar que estas esculturas

materiales de origen humano mostraban el horror de la identidad y con ello la separación. Ya que los que miraban, hombres y mujeres de sectores culturales medios estaban muy lejos del trabajo industrial del mismo modo que el país, en ese momento.

En las acciones de Brukman, otro momento fundamental de la crisis Argentina (2001-2002), una práctica entre trabajadores textiles y artistas conllevan diversas reflexiones. Tucumán Arde debía resonar en las discusiones, pero aquí el contexto era muy diferente. Cuando lo social y lo cultural estallan de maneras muy diversas lo artístico se dispone para dar respuestas a ello. Se prepara de forma inesperada, casi arrastrado por los acontecimientos o propone reflexiones que ya viene gestando, para que en el momento justo se puedan activar en la acción de lo social y las prácticas culturales. En los comienzos del 2002 colectivos de artistas diversos y dispersos se reunían para encontrar nuevas formas no solo de protesta sino de construcción, de allí los múltiples grupos que se autodenominaban para realizar acciones en diversas protestas sociales, como el caso de Argentina Arde, Taller Popular de Serigrafía, este último utilizado para esta discusión. Sucede en esta acción la yuxtaposición de sucesos en las obras artísticas y usos de la sensibilidad en la política. A partir de sus herramientas constitutivas de producción, diferenciales del resto de los sistemas de producción extraartísticos, el arte encuentra sus modos de incidir en la experiencia social. Tomo el caso emblemático de la Fábrica Brukman que unía a trabajadores con artistas, y en este caso específico, en una acción textil. La lectura oficial de la acción permitió reflexionar sobre los procesos colectivos y la relación allí del arte y la sociedad. Sin embargo, observo allí dos cuestiones interesantes: una el corrimiento del realismo como eje de acción del arte en vínculo con lo político y la relación de lo público, dos lo particular y lo íntimo en las acciones de producción y circulación de los productos. La producción de imagen como práctica de denuncia del conflicto se puede observar en los materiales producidos por el grupo, que incorporaban la síntesis como modo de hacer visible. Una cuestión interesante que se plantea en esta situación es que las técnicas y los estilos se discuten en cada situación específica y en el momento de encuentro para su realización. De esta manera las producciones son heterogéneas, promoviendo la pregunta constante por el cómo y el qué hacer, cuestión que por otra parte conlleva la pelea implícita hacia el interior de lo artístico que es la crítica hacia un canon, o un estilo al que generalmente se llega luego de un recorrido artístico, por más que el motor sea un movimiento transformador. Una de las acciones más fuertes y efectivas fue desde los comienzos el estampado de remeras durante actos callejeros. Esto generó una adhesión muy importante y permitió generar una práctica que se resume en estampar distintas vestimentas con imágenes que como dicen ellos “procuran testimoniar el estado de ánimo político de cada protesta”.

La lucha porta una imagen que contribuye a marcar el momento, el lugar y la pertenencia a la protesta. Los materiales proceden de los propios cuerpos que los portan, de la mano que estampa y de la mano que entrega la remera. Al elegir este ejemplo entre muchísimos otros, rescato la relación y la importancia de los cuerpos, tanto en el arte como en este sistema fabril en el que la necesidad de un cuerpo con decisión se requiere en ambas situaciones. De allí, conceptualizo la intromisión de lo íntimo entre lo colectivo del trabajo textil industrial y lo colectivo del arte, cuando se mueve en el ámbito de las prácticas políticas y sociales.

Podríamos pensar para finalizar, que hay un principio primordial que caracteriza al arte y es el desdoblamiento de la recuperación. Esto implica que en el mismo acto de comprensión de lo artístico dos instancias discordantes se reconocen en una experiencia compartida. El desdoblamiento implica, desde la tragedia griega, que unos mirarán y escucharán y otros, enfrentados, producirán sonidos y visualidades con conceptos. La desigualdad se presenta constitutiva del obrar del arte, que marca las tensiones del no reconocimiento, de la distancia, de la desigualdad. No hay igualdad manifiesta en el arte porque los modos de hacer, de decir y de sentir⁹ se marcan en el espacio compartido de la diferencia. De alguna manera el orden de los cuerpos se determina por los modos de hacer, sobre todo, en el arte. Pero no como un efecto coercitivo si no como un disciplinamiento. En algún momento de la relación unos se vuelven espectadores y participan de esas regulaciones. Cuando las reglas se interrumpen y las experiencias entran en contradicción propone una alteración en el sentido de descubrimiento, la regla se corre. El arte, propone una alteración constante de las regulaciones, de las relaciones del expectar y lo social tiende a opacar esta desregulación constante. El arte contiene un proceso heterogéneo que se legaliza, que expone la posibilidad de que el orden sea interrumpido. Es importante remarcar el concepto de posibilidad ya que puede ocurrir otra cosa. Y allí interviene la práctica social que regula, que opera sobre la diferencia, no siempre para borrarla pero para volverla comunitaria. Y el arte agrega a la diferencia comunitaria, la oportunidad de remarcar las diferencias particulares. Los momentos históricos y mencionados y las obras elegidas permiten reflexionar sobre esta contradicción. Una obra de arte revolucionaria o transformadora o que apela al despertar de las conciencias ¿inevitablemente tiene que borrar la particularidad? La particularidad viene a dar cuenta de la subjetividad que desarticula los procesos de identificación. Los procesos del arte son experiencias subjetivas que se objetivizan. Es decir, que vienen a interrumpir o modificar los sucesos comunitarios, no para dejarlos de lado sino para alertarlos de la subjetividad perdida allí. Esto permite desandar la naturalización de los sucesos, los modos literarios de acceder a la realidad, las fracturas entre los sujetos individuales y las redes de sujetos individuales. Aquel desdoblamiento constitutivo de lo artístico permite mantener la contradicción, el orden desregulativo de las relaciones y acciones sociales. El Estado, cuando ocupa un espacio de intervención en la sociedad, descubre algo en lo artístico pero como sospecha y aún no llega a considerar el valioso desdoblamiento como una suerte de descubrimiento de lo político en el arte. Sino que los procesos de identificación proponen que esa separación no tenga existencia como si allí reparáramos aún más las diferencias sociales.

Estas tres obras, entonces, permiten pensar al arte en relación con el trabajo uniendo las relaciones del arte en esa situación. Esto es pensar que el arte transforma la realidad por intermedio de su trabajo y de allí su reflexión del trabajo social. Estos son posibles encuentros del arte con la construcción de la Nación.

⁹ Conceptos tomados de *El desacuerdo*, Ob. Cit.



Sin pan y sin trabajo, Ernesto de la Cárcova (1894)



Familia Obrera, Oscar Bony (1968)



Espectadores ante Familia Obrera, 1968. Instituto Di Tella

Ejemplos, experiencia Brukman
Etiquetas para los trajes



Bibliografía

Agenda de Reflexión.com.ar N° 142 - Sin pan y sin trabajo

Genette, Gerard *L'Œuvre de l'art.: Immanence et transcendance*, París, Gallimard, 1994

Córdova Iturburu *80 años de pintura argentina*. Buenos Aires, Ediciones Librería de la Ciudad, 1958

Lobato, Mirta *"Historias de las trabajadoras en la Argentina"* (Buenos Aires, Edhasa).

Adorno, Theodor *Teoría Estética*, Buenos Aires, Taurus, 1970; Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y Filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996

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

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Ediciones Era, 1972.

Mentir para decir la verdad. El uso de la función fabuladora en la (re)construcción de un pueblo.

Por Magda Hernández Morales

Maestría en periodismo documental de la UNTREF

Ficha técnica. Título original: *Agarrando pueblo*. Director: *Luis Ospina* y *Carlos Mayolo*.

Duración: 28 minutos. Año: 1978

Colombia, 1978. Han pasado once años desde el *Primer Encuentro de Cine Latinoamericano* de Viña del Mar, en donde de la conjunción de apellidos como Rocha, Álvarez, Gleyzer y Sanjinés explotó en mil esquirlas contagiosas el llamado “nuevo cine latinoamericano”. “*La cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo*”, afirmaban Getino y Solanas en su *Manifiesto hacia un tercer cine*. Pero ya para 1978, muchas de las formas de subvertir a la industria y de convertir al cine en un arma de cambio social y político propuestas por estos nuevos cineastas latinoamericanos, se desdibujaban en la cinematografía colombiana. Es este el momento de polarización entre los que aspiraban a públicos más amplios, pensando en consolidar un cine popular y comercial, cuyo principal objetivo era divertir al espectador y reeditar en ganancias para sus productores, y los que privilegiaban un sentido político, ético y social del cine, con un fuerte compromiso con la realidad colombiana.

La década del setenta trajo consigo innumerables esfuerzos por concretar una verdadera industria cinematográfica en el país: se consolidaron espacios de difusión (como el Festival de Cine de Cartagena), se crearon entidades estatales de financiamiento (FOCINE) y se implementaron leyes que incentivaban la inversión de capitales en la naciente industria (como la ley del sobreprecio que establecía que se dividiera proporcionalmente entre los productores, distribuidores y exhibidores de cada corto nacional un porcentaje del aumento sobre las tarifas de las entradas). Estos hechos permitieron incrementar la producción de

cortos y largometrajes pero, a la vez, generaron un afán por producir según estándares industriales: de manera rápida, eficiente y con bajos costos. De ahí que se privilegiaran fórmulas que eran repetidas hasta el cansancio, se utilizaran estructuras vaciadas de su sentido original y se hiciera de la miseria -tema que el cine de los años 60 planteó como denuncia- un producto exótico y fácilmente comercializable. De aquel cine de la década previa –comprometido política y socialmente- el cine colombiano de los 70 tomó prestadas estéticas y procedimientos para volcarlos al registro de la pobreza, a la actitud voyerista, al aprovechamiento de la miseria. Este cine que se negaba a pensarse a si mismo más que como una supuesta ventana transparente hacia el mundo, al tiempo que alejaba al espectador de esa realidad, pronto recibiría una dosis de reflexividad que le haría girar su lente hacia sus procesos de producción, sus realizadores y, por supuesto, hacia sus propios espectadores.

Fue en 1978, cuando Luis Ospina y Carlos Mayolo -acompañados de un joven grupo de adictos al cine, nacido bajo la sombra protectora del Cineclub de Cali-, dieron a luz *Agarrando pueblo*: aparentemente un documental sobre la realización de un documental, pero este último –como el primero- falso, inexistente, una ficción. La mentira, herramienta fundamental de este filme, pone de manifiesto el espinoso espacio en el que se entrecruzan la ética, la política y el cine. Pero a la vez, la mentira se transforma en la forma necesaria, en el único modo posible de inventar un nuevo pueblo.

Para acercarnos a este filme trabajaremos el concepto de fabulación propuesto por Gilles Deleuze a partir de Bergson, definido como el acto de producir representaciones fantásticas con una fuerza que excede el vínculo con lo real o con la verdad, pasando a tener un carácter mítico. La función fabuladora, como proceso ligado inicialmente al mundo de la religión, fue retomada por Deleuze y aplicada a su análisis del cine del Tercer Mundo. Según este autor “*si hubiera un cine político moderno sería sobre la base: el pueblo ya no existe, o no existe todavía (...) el pueblo falta*”¹ y continúa afirmando que “*esta comprobación de la falta de un pueblo no es un renunciamiento al cine político sino, por el*

¹ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicación. Argentina. 2005 (1era edición París, 1985). Pág. 287.

contrario, la nueva base sobre la cual este se funda a partir de ahora, en el Tercer Mundo y en las minorías. Es preciso que el arte, particularmente el arte cinematográfico, participen en esta tarea: no dirigirse a un pueblo supuesto, ya ahí, sino contribuir a la invención de un pueblo nuevo”².

En este análisis, descubriremos que la imagen del pueblo -inactivo y pasivo- planteada inicialmente en la película se transforma, a partir del uso de la función fabuladora, en un pueblo posible, un pueblo que deviene otro.

Ficcionalando la verdad, documentando la mentira

A la hora de categorizar, territorios como documental y ficción se muestran agrestes con un filme como *Agarrando pueblo*. Más que encuadrar en una categoría, la película parece poner en tensión esa -ya de por sí dificultosa- relación entre ambas, al construirse sobre una mentira: la que entraña el realizar un documental sobre la realización de un documental que no existe.

El objetivo de Ospina, Mayolo y su grupo de colaboradores era denunciar la “pornomiseria” - la explotación documental de la miseria de los países del “Tercer mundo”, que hacía de esta un producto comercializable, adecuado a las expectativas y los prejuicios de los espectadores extranjeros-. Para esto construyen una situación haciendo uso de la ficción (la grabación del documental “*¿El futuro para quién?*”) pero excediendo sus límites. Como afirma Deleuze, “*lo que se opone a la ficción no es lo real, no es la verdad, que es la de los amos o los colonizadores, sino la función fabuladora de los pobres, que da a lo falso la potencia que lo convierte en una memoria, una leyenda, un monstruo*³”. Tenemos entonces unos personajes que dejan de ser reales o ficticios o que son tanto reales como ficticios, que entretejen la realidad y la mentira, fabulan. La fabulación no consistiría en imaginar ni en proyectar un sí mismo: parte de ese real para elevarse hasta devenires o

² *Ídem*, Pág. 288.

³ *Ídem*, Pág. 202.

potencias. Así, la película toma al pueblo que está ahí, lo muestra, lo ve y lo escucha, pero luego le permite reconstruirse ya como mito, como fuerza transformadora.

Agarrando: agarrar y ser agarrado.

“*Agarrando pueblo, escena uno, toma uno*” dice una voz femenina en la pantalla al tiempo que se da el claquetazo inicial que nos introduce en la película. Estas palabras, al igual que el título del filme, presuponen la existencia de un pueblo y nos permiten instaurar los interrogantes que serán nuestros puntos de partida: ¿Quién es ese pueblo agarrado? ¿Quién está agarrando pueblo? A través del procedimiento del cine dentro del cine y del establecimiento de relaciones con el espectador, la película nos plantea tres respuestas complementarias a estos interrogantes.

En un primer momento, la cámara se dirige hacia un cineasta y su camarógrafo quienes, sin ninguna consideración, filman a un hombre que pide limosna al tiempo que le dicen que “*mueva el tarrito*”. Estos personajes/protagonistas recorrerán la ciudad en busca de imágenes del pueblo, un pueblo que se convierte a sus ojos en un objeto exótico en su pobreza o en su locura: “*locos, mendigos, gamines...¿qué más de miseria hay, a ver?*”, pregunta el director en su afán por plasmar esta primera imagen del pueblo, la de un objeto exterior a los realizadores del filme, violento, amenazante, demente. Evidentemente esta construcción del pueblo deja al descubierto un espacio ético que cuestiona la forma en que los cineastas se acercan al mundo que pretenden documentar, su “vampirismo” manifiesto, voluntario y consciente. Así, esta primera representación del pueblo polemiza la relación cineasta/sujeto filmado. Pero como veremos más adelante, no es la única relación que será tratada, sino también la que se crea entre el espectador y el filme, un espectador que agarra pero a la vez corre el riesgo de ser agarrado.

Retomando nuestra pregunta por el pueblo, existe uno más en la película. Un pueblo que pasa casi inadvertido inicialmente. Si miramos con atención descubrimos que es la película que nosotros vemos la que se titula “*Agarrando pueblo*” y no la que se está realizando dentro del filme (que se titula “*¿El futuro para quién?*”). De ahí podemos deducir que también hacen parte de este pueblo *agarrado por la cámara* las personas que rodean a los realizadores mientras graban, las que sonríen cuando la cámara pasa, las que atraviesan el

cuadro sin interés alguno. Es un pueblo de tímidos, callados, curiosos o indiferentes pero, sobre todo, un pueblo inactivo, un pueblo que observa sin participar. Pero es justamente ese pueblo el que se ve afectado por la función fabuladora. Según Deleuze, al autor cinematográfico “*le queda la posibilidad de procurarse a “intercesores”, es decir, tomar personajes reales y no ficticios, pero poniéndolos en estado de “ficcional”, de “leyendar”, de “fabular”*”⁴. Es justamente eso lo que hacen los integrantes de este segundo pueblo, son ellos mismos frente a la cámara pero a la vez se crean como personajes. Así, poco a poco, este pueblo callado y tímido cobra fuerza: primero, pregunta con curiosidad (es el taxista que interroga a los realizadores sobre lo que hacen), luego se inmiscuye y critica (cuando los realizadores graban a los niños que nadan y se forma una discusión entre varias personas que observan la grabación) y finalmente se convierte en una potencia que rechaza, agrade (es el personaje que se introduce al final de la película, que impide la grabación en su casa) y que es capaz, incluso, de producir un corte (literalmente, un cambio de plano), es decir, que incide sobre la realización de la película. En el momento final, cuando el personaje que ha interrumpido la grabación, desenrolla los carretes de película y tras envolverse en ellos ordena “corte” y este efectivamente se da, el pueblo inactivo deviene pueblo con “poderes sobrenaturales”, un pueblo que es personaje de la película pero -al mismo tiempo- adquiere suficiente fuerza para transformarla y decidir sobre ella. Dentro del universo de verdad que construye el mito, el poder de transformar el mundo -el mundo fílmico en este caso- se hace evidente.

Al poner en funcionamiento la fabulación, la película critica la actitud de este pueblo y, al tiempo, le permite crearse a sí mismo nuevamente, desarrollar su potencialidad, se le pide que tome conciencia y actúe. Un nuevo pueblo, un pueblo mítico, cobra vida.

Pero hay también un tercer pueblo, un pueblo invisible en la película y por eso difícil de percibir, pero no por esto inexistente. Hacia el final, en tan solo un plano, con una mirada dirigida hacia la cámara, también nosotros –espectadores hasta ese momento inmunes a lo que sucede en la pantalla- corremos el riesgo de convertirnos en pueblo *agarrado por la cámara*: el director y su equipo llegan a una casa pobre, con una familia rentada que dará falso testimonio de su miseria. Se empieza a preparar todo para grabar, se ubica a la familia

⁴ *Ídem*, Pág. 293.

en su lugar, el director y el camarógrafo se acercan -con sus instrumentos de medición de luz- a la cámara que documenta su trabajo, “*hay que filmarlos como viven*” dice el director mientras observa: parece buscarnos a nosotros, pueblo a punto de ser capturado por el lente pero, a la vez, espectadores dedicados durante 28 minutos a *agarrar pueblo*.

Agarrando pueblo para crear un pueblo

“*Lo que acabó con la esperanza de la toma de conciencia -dice Deleuze- fue justamente la toma de conciencia de que no había pueblo, sino siempre varios pueblos, una infinidad de pueblos, que quedaban por unir o bien que no había que unir, para que el problema cambiara*”⁵. Es a partir de esta fragmentación y de la posibilidad de superarla que se construye *Agarrando pueblo*. Se trata de un planteamiento político: el pueblo no falta, está ahí, atomizado e inactivo, y la película le brinda la posibilidad de fabular su propia existencia, de construirse en un futuro posible, contribuyendo a su propia reinención.

De la conjunción de estas tres representaciones del pueblo, la película construye la imagen de un pueblo mítico. Pues no se trata en este caso sólo de generar versiones divergentes del pueblo, sino de producir una representación capaz de exceder el vínculo con lo real o con la verdad. Si entendemos el mito como espacio de contradicciones irresolubles, como lugar de construcción de una verdad autónoma que no se entrega a la razón lógica y no como mera fábula inventada, es posible concebir estas tres visiones sobre el pueblo como partes de una mirada integradora, capaz de aprehender la realidad de manera viviente, en sus múltiples facetas e, incluso, en sus futuros posibles. En *Agarrando pueblo*, el pueblo son los locos, vagabundos y mendigos, los meros espectadores de ese espectáculo creado para la cámara, los transeúntes que pasan, los que preguntan y critican, el pueblo se debate entre lo que es y lo que podría o debería ser y, finalmente, el pueblo somos nosotros los que de este lado de la pantalla y, sin quererlo, también fuimos agarrados. En esta película el pueblo sí existe, es representado a través de diversos personajes, a la vez reales, ficticios y fabuladores de su propio mundo. Toma formas distintas y logra devenir otro, una potencia, un futuro.

⁵*Ídem*, Pág. 291.

BIBLIOGRAFÍA

ARBELÁEZ, Ramiro. “El cine en el Valle del Cauca” en Fernando Cruz Kronfly (ed), *Historia de la cultura del Valle del Cauca en el siglo XX*, Proartes, Cali, 1999.

AGUILAR, Gonzalo. *Gilles Deleuze o la armonía del cine*. Kilómetro 111, ensayos sobre cine, n° 7, Santiago Arcos Editor. Buenos Aires. 2008.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicación. Argentina. 2005 (1era edición París, 1985).

GÓMEZ, Felipe. *Guerrillas cinematográficas. La situación del documental en Colombia después de la Revolución cubana*. [En línea]. Disponible en la web:

<http://www.luisospina.com/Sobresuobra/articulos%20monograficos/guerrillascinematograficas.pdf>

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, *Acción. Cine en Colombia*. 2007-2008.

ROMERO Rey, Sandro. *Luis Ospina: el video como forma de resurrección*. [En línea] Cinémas d'Amérique Latine No. 3, Toulouse, 1995. Disponible en la web:

<http://www.luisospina.com/Sobresuobra/articulos%20monograficos/lavidacomofomaderesurreccion.pdf>

Nombre y Apellido **Alexis Hernán Scioscia**

Afiliación institucional **E.T.N^a 4 “República del Líbano”**

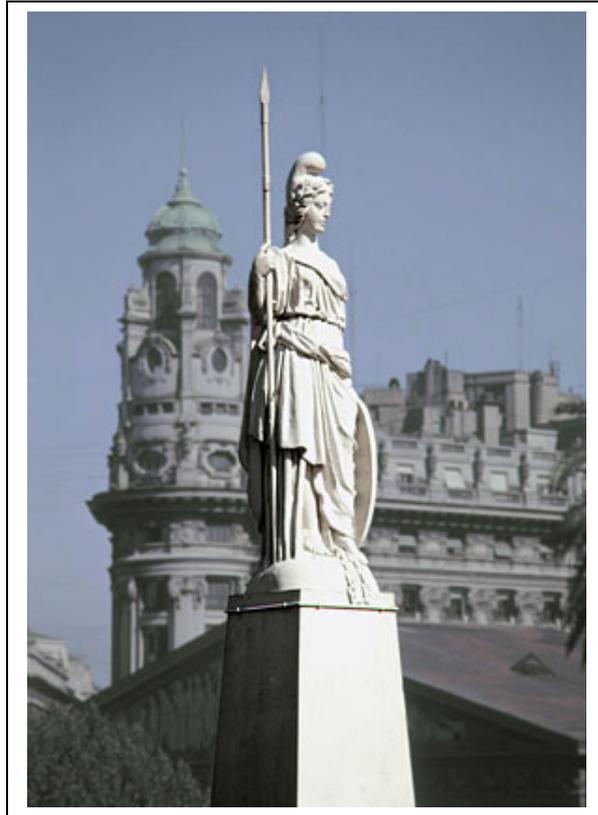
Títulos de grado / Posgrado **Licenciado en Historia**

Correo electrónico **ahs1972@fibertel.com.ar**

Miradas sobre la concepción visual de la República

La intención de esta ponencia es la de reflexionar sobre la historia argentina reciente a través de la representación gráfica de lo que se considera la personificación nacional, es decir, la efigie de “La República”. Esto nos permitirá analizar diferentes etapas históricas mediante imágenes y dibujos que reflejaron la situación de nuestro país en las últimas décadas. Asimismo, entendemos que las interpretaciones que se pueden hacer sobre las mismas invitan al debate y la discusión, teniendo en cuenta la conformación y reafirmación de la identidad nacional mediante figuras alegóricas por un lado, así como la comparaciones que podemos establecer con las mismas, ya que este icono está basado en las ideas de “la libertad, la igualdad y la fraternidad”, de acuerdo a la significación y personificación que se hizo de la misma en la revolución francesa, con la implicancia y obligación de tener que comprender asimismo las resignificaciones históricas que hicieron otras naciones.

Imagen 1: sin datos de autor



Vemos en la efigie de “La República” que se encuentra en la Plaza de Mayo¹ a una Atenea-Minerva moderna, vigentemente sabia y combativa para defender la libertad de los pueblos y los derechos de los ciudadanos ante la amenaza de dictadores y tiranos. Sin embargo, esta representación idealizada fue caricaturizada por dibujantes desde la segunda mitad del siglo XIX en nuestro país para mostrar culturalmente los efectos de las medidas sociales, políticas y económicas empleadas por los gobernantes de nuestra nación antes que caracterizarla como un símbolo de fortaleza institucional. Podemos mencionar las revistas “El Mosquito”, “Don Quijote” y “Caras y Caretas”, entre otras, las que la utilizaron para demostrar y criticar la inoperancia, la mezquindad y las ambiciones de los políticos de la época, que priorizaban los intereses personales antes que el bien común.

Los franceses la utilizaron anteriormente como símbolo de la revolución francesa con el nombre de “*Marianne*” y fue inmortalizada con el famoso cuadro de Eugene Delacroix del año 1830: “*La revolución liderando al pueblo*”. En países como España, Portugal y Brasil la misma representa a la intención política de instalar a la

¹ Conocida como la Pirámide de Mayo desde 1857, sobre lo que anteriormente era un obelisco construido en 1811.

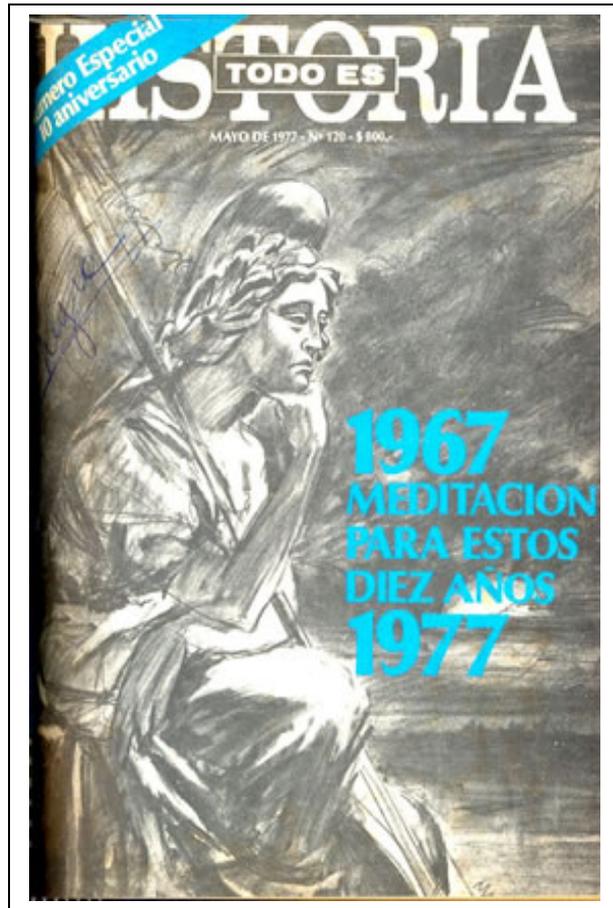
democracia entre los finales del siglo XIX y comienzos del XX. Pero esto no sucede así en otros países como Inglaterra, Estados Unidos y Alemania, quienes prefirieron utilizar otros imaginarios visuales para representarse a sí mismos.

En nuestro caso puntual, pensamos que la historia argentina de los últimos decenios que vivimos, nos obliga a repensar la cuestión social, política y económica de nuestro país para intentar comprender nuestra sociedad y vernos tal cual somos, si es que esto es posible mediante el reflejo cultural que genera el análisis de imágenes. Particularmente, creemos que los artistas pueden sintetizar en una ilustración un complejo proceso histórico, combinando la ironía con la realidad y explicarlo asimismo visualmente, implícita y explícitamente, con otras significaciones. Para ello elegimos cuatro dibujos de diferentes momentos de las últimas décadas que entendemos nos permiten compararlas entre sí para reflexionar sobre la historia reciente. Utilizaremos, pues, para tal propósito, las tapas de dos revistas culturales, por un lado, y las de una revista política y un diario económico, por otro.

En 1977, y con motivo de los 10 años de la revista Todo es Historia, vemos en su portada del número 120 a “La República” pensando sombríamente sobre lo sucedido en el lapso transcurrido desde la creación de la revista hasta su festejo por la edición continua durante toda una década. La preocupante situación del país obviamente está reflejada en las grises cavilaciones de una Argentina con un presente incierto y con “La República” ensimismada sobre su posible accionar, tal vez impotente de saber que no puede enfrentarse a lo que vendrá ni que tampoco pudo hacerlo antes con lo que pasó. Aunque la revista propone meditar sobre los años 1967 y 1977, creemos que su tapa presupone una mirada al futuro².

Tapa 1: sin datos de autor

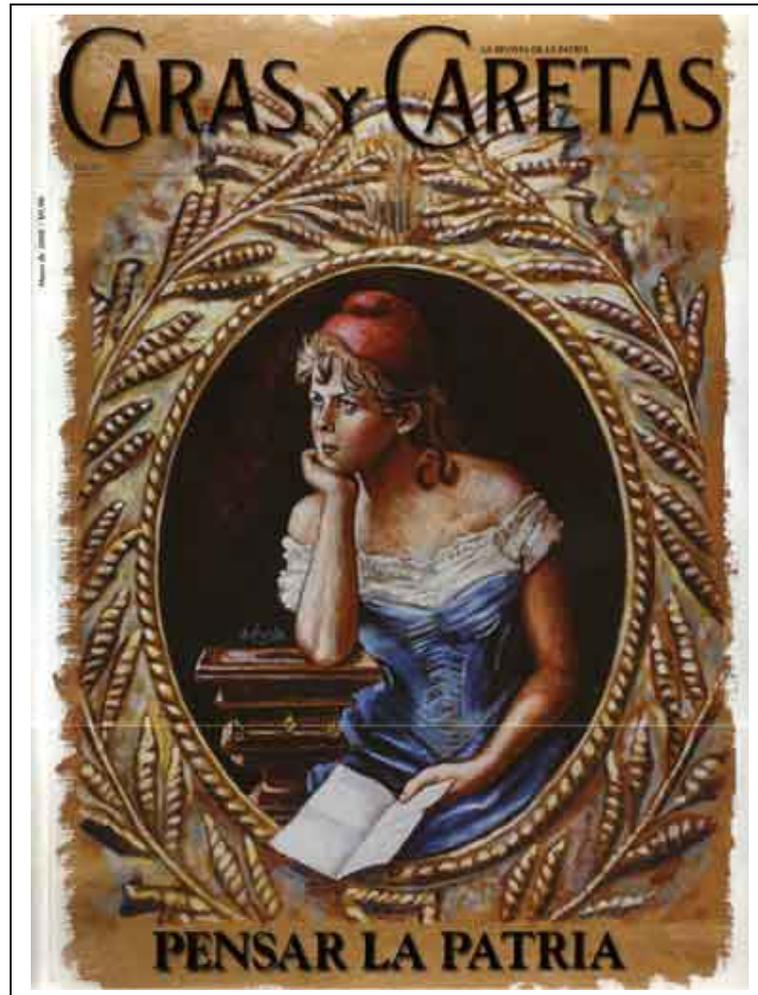
² Consideramos esta afirmación teniendo en cuenta a Jano Bifronte, dios romano de dos caras que mira hacia el pasado (izquierda) y al futuro (derecho), y cuenta también para la siguiente imagen de Caras y Caretas.



Para el año 2008, la revista Caras y Caretas en su número 2222 del mes de mayo, nos muestra en su tapa una imagen de “La República” aun reflexiva, dibujada por Alfredo Sabat³. La vemos tranquila y abstraída, aunque aparentemente optimista en sus pensamientos sobre la “patria”, debido tal vez a su ambiente colorido con el escudo dorado enmarcándola. Parece que todavía se mantienen ciertas problemáticas irresueltas, ya que creemos que su mirada se dirige hacia el pasado, y aunque aparentemente lo peor ya pasó, eso no implica una superación de los mismos, debido a la postura crítica de la misma y cierta introspección pensativa mientras se apoya sobre un pedestal; además tiene unas hojas en su mano o un libro, tal vez declaraciones incumplidas o el preámbulo de la constitución argentina, que aparentemente leyó atentamente y que la hacen cuestionar sobre su veracidad e intencionalidad.

Tapa 2: Alfredo Sabat

³ Alfredo Sabat (1966): dibujante y artista plástico uruguayo.



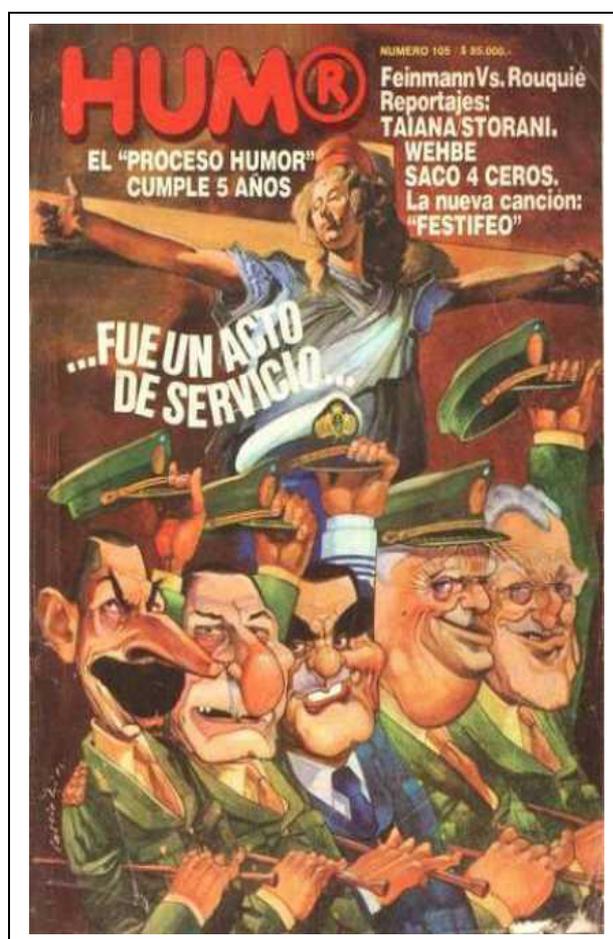
Estas dos imágenes nos muestran a “La República” pensando el contexto histórico de la Argentina, razonando tanto sobre el accionar de ciertos actores sociales como en la inacción de sus ciudadanos, quienes tal vez no son capaces de reflexionar sobre sus problemas y actuar en consecuencia para solucionarlos. O tal vez no pueden. O no quieren. Ya que invariablemente “La República” puede servir como guía para un pueblo pero no lo puede liderar. Es decir, el tiempo transcurrió, y aunque somos un país diferente y a que nuestra sociedad cambió, ciertas cuestiones, definitivamente importantes, se mantienen todavía sin resolver.

A continuación analizaremos dos caricaturas realizadas por el mismo autor, Andrés Cascioli⁴, en diferentes contextos históricos y medios gráficos y tienen que ver con el uso que hicieron de “La República” los presidentes de facto y los democráticos.

⁴ Andrés Cascioli (1936-2006): dibujante y humorista argentino.

La primera, editada en la revista Humor número 105 de marzo de 1983 y festejando cinco años de publicaciones, presenta a “La República” crucificada por los gobernantes militares que festejan su exitosa labor como presidentes y contentos por el objetivo cumplido de dejar un país martirizado y agonizante mientras desfilan alegremente. “La República” está vestida con la bandera argentina y el típico gorro frigio, está con la cabeza inclinada hacia la derecha, con una mano abierta y otra cerrada, los ojos cerrados, sufriendo digna y silenciosamente los servicios brindados por Jorge Videla, Roberto Viola, Emilio Massera, Albano Harguinedeguy y Leopoldo Galtieri.

Tapa 3: Andrés Cascioli



La segunda imagen, publicada en un suplemento especial del diario El Cronista (Comercial) con motivo de los veinte años de políticas económicas en democracia, del 9 de diciembre de 2003, está firmada por el autor con el seudónimo Demo 03. En ella

podemos observar a “La República” cansada y aburrida de jugar, o probablemente de no poder hacerlo, en un sube y baja con los presidentes democráticos Raúl Alfonsín, Carlos Menem, Fernando de la Rúa, Eduardo Duhalde y Néstor Kirchner, mientras Adolfo Rodríguez Saá aparece desplazado del juego y sonriendo desde el suelo. El aspecto desaliñado de “La República”, entendemos que implica el descuido de los gobiernos democráticos a su imagen, y tiene la postura de una madre o una niñera, fastidiosa del comportamiento de sus hijos o de los chicos que tiene que cuidar, y que no le permiten lucir su belleza natural, ya que tiene raleado su vestido y remiendos en su gorro frigio, así como se notan las pronunciadas ojeras en su rostro. Los presidentes la observan seriamente confiando en su equilibrio y fortaleza, pero sin percibir que “La República” depende lúdicamente de ellos, por lo que parece no estar satisfecha de que jueguen infantilmente con ella. Su boca entreabierta presupone un reproche hacia la inconsideración de los políticos hacia su representación.

Tapa 4: Andrés Cascioli (como Demo 03)



Nuevamente, a pesar de que sabemos que las circunstancias no son las mismas, tanto en la década del setenta y del ochenta del siglo XX como a principios del XXI, “La República” parece seguir estando impotente en su papel de protectora de los

ciudadanos argentinos y en su rol de defensora de la democracia. Tanto los gobiernos de facto como los elegidos democráticamente parecen haberla dejado de lado sin respetarla y sin cumplir sus obligaciones con ella.

Es cierto que hay una correlación en las imágenes elegidas con “La República” pensando en las dos primeras tapas, y con la misma interactuando con los gobernantes en las dos restantes, pero nos llamó la atención la similitud de las posturas y actitudes, que nos hace cuestionar si a pesar de lo vivido por nuestra sociedad hubo mejoras reales en relación a las crisis continuas y/o cíclicas que sufre nuestro país y que parecen no poder ser superadas.

Finalmente, agregaremos que las diferentes concepciones políticas de “La República” que se hicieron⁵ nos hacen preguntar cómo podríamos definirla actualmente, si como una mera ilusión o como una triste realidad, ya que la construcción de una *república ideal* aun parece imposible de realizar.

Tal vez no deberíamos culpar por ello a Platón y a Cicerón...

Fuentes

Diario El Cronista.

Revista Caras y Caretas.

⁵ Nos referimos a expresiones como *La República abierta* y *La República restrictiva* empleadas por Juan Bautista Alberdi, los términos de *La República posible* y *La República verdadera* utilizadas por Natalio Botana y Ezequiel Gallo, y el título de *La República perdida* que sirvió para un documental de Enrique Vanoli, entre otros.

Revista Humor.

Revista Todo es Historia.

Bibliografía

Burke, Peter (editor) (1994): *Formas de hacer historia*, Editorial Alianza, Madrid.

Calcagno, Natalia y Lerman, Gabriel (coordinadores) (2010): *Valor y símbolo. Dos siglos e industrias culturales en la Argentina*, SinCA, Buenos Aires.

Dussel, Inés y Gutierrez, Danielas (compiladoras) *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires.

Floria, Carlos y Montserrat, Marcelo (1979): *Pensar la República*, Editorial Persona a Persona S.A., Buenos Aires.

Luna, Félix (dirección) (2002): *Todo es Historia*, 5 volúmenes, Taurus, Buenos Aires.

Matallana, Andrea (1999): *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Eudeba, Buenos Aires.

Pedroso, Osvaldo (coordinación) (2007): *Debates en la cultura argentina 2005-2006*, 4 Tomos, Emecé Editores, Buenos Aires.

Romero, Luis Alberto (2012): *Breve historia argentina contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires.