

La imagen poética: fulguraciones (y no ecos) como modos de hacer presente una ausencia en el cine argentino contemporáneo.

Josefina Rousseaux y Esteban Dipaola.

Cita:

Josefina Rousseaux y Esteban Dipaola (2019). *La imagen poética: fulguraciones (y no ecos) como modos de hacer presente una ausencia en el cine argentino contemporáneo. XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-023/594>

XIII JORNADAS DE SOCIOLOGÍA DE LA UBA

La imagen poética: fulguraciones (y no ecos) como modos de hacer presente una ausencia en el cine argentino contemporáneo

Autores:

Esteban Dipaola

Josefina Rousseaux

Eje 6: Cultura, significación, comunicación, identidades

Mesa 99: Producciones imaginables: cruces entre lo social y lo visual en las subjetividades contemporáneas

Institución: CONICET, IIGG, UBA, FSOC-UBA

e-mail: estebanmdipaola@gmail.com

josefinarousseaux@gmail.com

RESUMEN:

La ponencia propone analizar el primer largometraje de Agustina Cómedi, *El silencio es un cuerpo que cae* (2018), un registro documental en el que la directora abre diálogo con la historia de su padre, y que se inscribe en una serie de películas documentales como *Cuattreros* (2017) de Albertina Carri y *La idea de un lago* (2017) de Milagros Mumenthaler. A estas tres producciones cinematográficas las enlaza un hilo común, y es el objetivo general exponerlo y describirlo: narrar la ausencia paterna desde una posición no nostálgica. Analizaremos las imágenes de las directoras desde el marco conceptual aportado por Didi-Huberman y su revisión bajo las dimensiones de la memoria y del anacronismo de la noción benjaminiana de “imagen dialéctica” y también a partir de la concepción de Bachelard, quien denominó a la “imagen poética” como una imagen que posee un dinamismo propio y se inscribe en una ontología singular. Es en el resplandor de la imagen que se hace presente la ausencia y no desde su eco. Analizaremos el plano ontológico de esas imágenes, su disposición, sus montajes y su modo de relacionarse con otras imágenes y los enunciados. Además, son imágenes que representan un más allá de la posición canónica de lo visible y lo legible. *El silencio es un cuerpo...* es una película que invita a los espectadores a una nueva narrativa de la ausencia, emotiva pero no nostálgica, un modo novedoso de remontar al presente la historia de ausencias de la última dictadura militar argentina.

Palabras-clave: memoria, imagen dialéctica, ausencia, postdictadura, cine documental

Introducción

El cine argentino en el curso de su historia siempre contó con una serie de películas que tramitaron entre imágenes las constelaciones de la memoria, aunque esto se evidenció mayormente en la postdictadura, debido a que el retorno democrático en Argentina significó para el arte audiovisual una revisión del pasado reciente.¹ La década del ochenta mostró parte de esa revisión en renombradas películas como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), entre algunas otras.

Esta primera etapa de registro de la memoria postdictatorial, puede evaluarse como de reposición de un vitalismo democrático que constituía un sostén cultural para la rehabilitación de una sociedad argentina que no solamente había padecido los crímenes cometidos desde el aparato estatal por la Junta Militar y también las transformaciones estructurales en la economía, sino que además parecía recién despertar y encontrar como algo del pasado ese horror. En tal aspecto, las películas de aquellos inicios democráticos refrendaban una posición que se pretendía universal para no solo denunciar el pasado, sino para admitirlo como algo propio. Y esto significó la construcción de un relato donde se justificaba que la sociedad civil haya permanecido ausente y en silencio frente a las atrocidades de los campos clandestinos de detención y tortura y el desmantelamiento de la industria nacional. El manto de inocencia echado sobre la ciudadanía reafirmaba el carácter vital de la democracia joven que debía comenzar a crecer. En esta línea de pensamiento se expresa la filósofa Silvia Schwarzböck:

La democracia postdictatorial es vitalista: rehabilita, con la vigencia del Estado de derecho, el concepto de vida: vida equivale a derechos humanos. Pero la única vida que puede rehabilitar, tras los campos de concentración, es la vida de derecha (2016: 64).

De lo que se trataba era de regular un dispositivo de la memoria que tradujera en la ciudadanía los valores de una democracia que no solo eran contrarios a los dictatoriales, sino que además se enseñaban limpios de culpa o faltos de mérito en el juicio de la historia. La inocencia era el registro de esa memoria y se relataba mediante las imágenes de los filmes, en los cuales, quizás, la singular evidencia es *La noche de los lápices* que no alude a ninguna práctica de militancia de sus protagonistas y despolitiza las consignas del estudiantado de la época, donde, por ejemplo, el boleto

¹Es, de hecho, durante el primer gobierno democrático desde 1983, con Raúl Alfonsín que se conforma el Instituto Nacional de Cine (INC) cuyo director fue Manuel Antín, y que a partir de 1994 y con la promulgación de la Ley Nacional de Cine, pasa a denominarse Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), denominación que persiste en el presente.

estudiantil era una posición de lucha frente al aparato de Estado y no simplemente la exigencia de un derecho educativo.

Se buscaba, como también indica Schwarzböck, establecer la democracia como “un modo de vida regular” y para eso se “necesita hacer de la dictadura no solo su contrario, sino su pasado inmediato” (Ibid: 96).

Entonces, esas primeras películas de la democracia promovían un relato reconstitutivo saldado en la idea de una inocencia ciudadana que simplemente había sufrido las acciones represivas de las Fuerzas Armadas. Se trató de una composición de la memoria que estaba en contradicción con la documentación de una connivencia civil en la dictadura sostenida por grandes monopolios económicos, empresarios y actores religiosos, entre otros.

Sobre finales de los años noventa y comienzos del nuevo siglo, la filmografía argentina empieza una resignificación de su mirada que, conlleva, otra reflexión sobre la memoria y, principalmente, en lo referido a la dictadura cívico-militar de 1976-1983. Ya no se trataba de la invención de un pasado que asegurara tierra firme para el progreso democrático, sino de un registro que se sostuviera en una lógica de objetividad narrativa frente a los sucesos.

En 1998, Andrés Di Tella realiza su film documental “Montoneros, una historia”, en donde interviene sobre las modalidades narrativas para el registro de la memoria. Di Tella trabaja sobre el archivo de imágenes, pero con la pretensión de eludir cualquier dimensión subjetiva en la realización, es decir, el registro filmico se ajusta a la trama narrativa que montan las propias imágenes. De otro lado, *Cazadores de utopías* (Blaustein, 1996) se posiciona como una película que todavía considera oportuno hallar el registro heroico de la militancia de la época.

La película de Di Tella que mencionamos tiene la singularidad de señalar algunos aspectos de las narrativas de la memoria que a principios de los años dosmil seguirán directores y directoras de una nueva generación, que además observarán ese registro desde una inquisición íntima y personal que busca hallar las huellas de la memoria familiar, de los padres o madres desaparecidos, de lo que hubo que narrarse a sí mismos para comprender las imágenes y constelaciones de la historia. Pero además, Di Tella con posterioridad realizará sus filmes documentales sobre su propia historia familiar, sobre las trayectorias y biografías del mundo en el que se crió, y estos son *La televisión y yo* (2003) y *Fotografías* (2007), donde recorre los nudos y los núcleos de su familia y sus relaciones. Es importante notarlo, porque en las películas del cine argentino reciente que analizaremos, precisamente, el anudamiento es similar, es decir, la reconstitución de una mirada familiar que posibilite remontar el recuerdo de los padres, pero como historia que revivencia un presente que exige transformar sus representaciones visuales y, con ello, sus poéticas.

La memoria y lo visual

Es necesario remitir a las transformaciones de las representaciones visuales en el presente, porque las modalidades narrativas de la memoria en los filmes recientes que mencionaremos se confirman desde esa condición de una mirada que ya no percibe su historia bajo las mismas afecciones. Más bien asistimos a una vertiginosidad de los hechos y acontecimientos del presente que promueven una memoria difusa y que se debe narrar permanentemente para no perder su registro. Como argumenta Jacques Aumont, las imágenes se resuelven entre lo que debe ser pensado como una “pulsión escópica” que soporta una finalidad que es el ver, una fuente que es el sistema visual y un objeto visto (Aumont, 2013). La mirada, entonces, se conforma sobre ese esquema y consiste en un deseo. Este deseo de mirar que caracteriza cualquier situación, en el campo de las imágenes de la memoria ofrece el *plus* de concretarse entre montajes, en una disposición de las ausencias que es factible de caracterizar siguiendo a Didi-Huberman:

No se muestra, no se expone más que *disponiendo*: no las cosas mismas (...) sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos. (...) Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que *disponiendo* primero. No se muestra más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a todos los demás (Didi-Huberman, 2008: 97 -cursivas en original-).

Sobre esos desmembramientos las narrativas de la memoria de los filmes que se analizarán, no pretenden alcanzar el dato objetivo de una verdad de la historia, sino abordar los restos de las ausencias, las modalidades mediante las cuales esas ausencias fueron compuestas entre duelos. Una memoria de los duelos imposibles se origina como pulsión escópica que convierte el pasado en disposiciones para ver en la inquietud del presente.

En películas como *La idea de un lago* (Milagros Mumenthaler, 2017), *Cuatreros* (Albertina Carri, 2017), o *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2018), se trata, justamente, de aprehender algo del sentido que se fuga por hendiduras cada vez más diáfanas e imprecisas, o desmembradas. ¿Cómo reconstituir los recuerdos de los padres sobre el vértigo de ese acecho constante del olvido? ¿Cómo hacer esos montajes? Narrar la memoria es necesario, pero ya no para conformar un relato moralizante como en el cine de la década del ochenta; ahora se trata de producir la ausencia, lo que significa que esa ausencia deje de ser un hueco sin fondo para reclamarle un sentido.

En *Remontajes del tiempo padecido* (2015), Didi-Huberman despliega una serie de conceptos que se revelan certeros para analizar la noción de memoria en estas películas. Este autor expone que “una memoria saturada es una memoria amenazada en su propia efectividad” (16.), y advierte

acerca de un desafío que consideramos que las películas que se analizan logran resolverlo desde un giro no nostálgico, “des-saturar la memoria por medio de algo que no sea el olvido” (Ibíd).

Aquella incidencia de lo visual en la memoria, que, por ejemplo, en *Cuatreros*, está expuesto en un registro de archivos que por momentos señala el carácter efectivamente visual del tiempo presente, se la puede analizar retomando las figuras que también Didi-Huberman (2006) compone y utiliza para referir, precisamente, a las imágenes que deben producir montajes que interroguen nuestra mirada sobre el pasado. El pensador francés retoma la noción de Walter Benjamin de “imagen dialéctica”, pero a la emergencia del relampagueo que ilumina el conflicto, la tensión de la historia, le añade la dimensión del “anacronismo”. Para este pensador, la iluminación de la imagen que retiene una narrativa de la memoria ilumina algo que congrega en el presente una fuerza del pasado, fuerza irredenta que transforma los modos de mirar en el presente, porque mirar aquello que aparece como recuerdo es justamente la tensión con lo no recordado, el olvido que también funda ese acto de memoria. Por eso, además menciona la idea de “imagen-síntoma”, que es lo que aparece de la imagen ante el advenimiento del anacronismo: ese pasado que funda el presente, y que, en definitiva, conforma eso que se denomina memoria. En palabras del autor:

La noción de memoria adquiere aquí un alcance que desborda tanto la noción de documento objetivo como la noción de “facultad” subjetiva. La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica; pero ella está también en la sustancia misma del suelo, en los sedimentos revueltos por el rastrillo del excavador; en fin, está en el presente mismo de la arqueología, en su mirada, en sus gestos metódicos o de tanteo, en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual (Didi-Huberman, 2006: 145).

Las características centrales de estas mujeres directoras es que sustituyen el pasado de sus padres a partir de una mirada presente, lo que significa, tal como se desprende de las ideas de Didi-Huberman, vivenciar una mirada que no reclama la presencia de lo ausente, sino que desde las ausencias instituye una *forma de la mirada* con la capacidad de producir la memoria; y esos son los montajes, las *otras* disposiciones.

Síntomas visuales del presente

Si tal como argumentamos, la década del ochenta formuló un relato en las imágenes cinematográficas que pretendió inventar un pasado opuesto a la vitalidad democrática, algunas revisiones que comienzan a realizarse en las formas de narrar la historia entre las imágenes en la

década del noventa, comulgan ya a comienzos de los años dosmil con películas que revelan los síntomas visuales del presente. En películas como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004) o *M* (Nicolás Prividera, 2007), se encumbra una narrativa que no conviene en inventar ese pasado en oposición a un presente vital, pero tampoco en descubrirlo, sino que pretende interpretarlo a partir del registro de los hijos e hijas de desaparecidos que hacen el montaje de esa memoria que les fue narrada entre familiares y, al tiempo, adquirió una voz pública entre los activismos de derechos humanos en la sociedad civil. ¿Cómo narrar esas ausencias? ¿Cómo narrar los conflictos que suponen? son interrogantes que ajustan cuentas en esos filmes. En la película de Albertina Carri, por ejemplo, la reprimenda a una militancia que entre sus herencias dejó a una niña criarse sola, sin padres, mezclada con la experimentación narrativa que incluso lleva a que un plano del filme lo constituya la lectura del dictamen del rechazo de financiamiento por parte del INCAA, expresan que esa memoria únicamente podía ser reconstituida y narrada desde la mirada del presente.

Del mismo modo, María Inés Roqué sin evitar los cuestionamientos, promueve los montajes de la historia familiar sobre su padre desaparecido, pero reubicando las interrogantes sobre la historia de aquellos jóvenes que optaron por la lucha armada, introduciendo una mirada sociohistórica en la subjetividad de la narrativa documental.

Y en *M*, Prividera busca reconstituir la mirada de su madre, pensarla en sus vínculos, sus marcas y sus historias de los años setenta. Por eso, *M* es de madre, pero también de memoria y, además, de mirada (y de montaje).

En este aspecto, los síntomas visuales refieren a esos ejercicios de interpretación y montaje que están hechos de trazos e hilos que solamente pueden coserse o tejerse de otras maneras y que buscan afirmar el recuerdo que solo pervive si se redime el olvido.

Por ello, estas películas de la primera década del siglo XXI y que, en general, se inscribieron dentro de lo que se conoció como Nuevo cine argentino,² en buena medida son la expresión filmica que aporta bases para esos otros tipos de narrativa de memoria que concentran en una búsqueda y ejercicio de la mirada la consolidación de otro dispositivo narrativo de las imágenes que posibilite la reconstitución de los recuerdos y olvidos de sus padres, como en los casos de *Cuatreros*, *Idea de un lago*, o *El silencio es un cuerpo que cae*, o de las formas de mirarse a sí mismo en una generación, como es el caso de la reciente *De nuevo otra vez* (Romina Paula, 2019).

²El Nuevo cine argentino (NCA) corresponde a una etiqueta no programática en la que se inscribe una generación de directores jóvenes que entre la segunda mitad de la década de 1990 y el primer lustro de la década del 2000, realizaron sus películas e innovaron en las formas estéticas y narrativas. Entre las características comunes puede mencionarse que se trataba de jóvenes directores que habían tenido formación en las escuelas y universidades de cine incipientes en la época, y que además hicieron de las dificultades de financiamiento y el bajo presupuesto una virtud filmica y estética, que se situaba en algo que bien o mal se conoció como “nuevo realismo”. El comienzo suele situarse con *Rápado* (Rejtman, 1995) o *Pizza, birra y faso* (Caetano y Stagnaro, 1997).

El silencio es un cuerpo que cae entre lo visible y lo legible

El primer largometraje de Agustina Comedi, *El silencio es un cuerpo que cae* (2018), se inscribe en un registro documental mediante el cual la directora abre diálogo con la historia de su padre, insertándose en una serie de películas documentales que buscan recoger testimonios y experiencias de ausencias y pérdidas familiares luego de la última dictadura militar. También dos películas estrenadas en 2017 pueden analizarse en esta misma clave, una de ellas es *Cuaterros*, de Albertina Carri y la otra, *La idea de un lago*, de Milagros Mumenthaler.

En su intento de reescribir la historia de su padre en *El silencio es un cuerpo que cae*, Comedi utiliza un recurso documental novedoso y desafiante: el registro filmico de su propio padre, Jaime, un hombre que, por lo que deja entrever ese registro documental, filma todo a su alrededor a través de su cámara Super8.

El documental comienza con la mirada persistente de su padre, que se detiene y se suspende atónita en la escultura de mármol “El David”, mientras vacaciona con su hija y su esposa en Italia. De ese modo, el film nos invita a adentrarnos en la vida de un militante homosexual de los años setenta, comprometido con los cambios de su época, un hombre sensible, que disfrutaba de fiestas trans, y de excesos, que contrastaba con los cánones heteronormativos de su época, los cuales eligió posteriormente en pos de conformar una familia.

Lo singular de *El silencio es un cuerpo que cae*, es que la noción de pérdida, ausencia y necesidad de reconstrucción de una identidad no se expresa en un terreno melancólico o negativo, sino que busca revitalizar las imágenes de esos recuerdos. ¿Cómo se retoma -vital- la ausencia del padre? El intento de la directora de reescribir una ausencia, no responde solamente a la necesidad de recordar a Jaime tras su muerte, sino de traer al presente a Jaime en las anulaciones y ausencias que se constituyeron al seguir su deseo de ser padre, lo que lo llevó a formar una familia fundada sobre el mandato de la heterosexualidad.

Entre retazos, Comedi rescata de la memoria una frase potente y cruda que recibió de adolescente por parte de un amigo de su padre: “*Cuando vos naciste, una parte de tu papá murió para siempre*”. Así, *El silencio es un cuerpo que cae*, no solo logra traer al presente las imágenes frente a la muerte absurda de su padre, luego de domar un caballo, -que nos permitirá a continuación trabajar en torno a su deseo fragmentado y la declinación de su amor por Néstor- sino también las propias ausencias de Jaime en su propia vida: la homosexualidad, el paso a la clandestinidad de su amor, quien asiste al parto y es el primero en acoger en sus brazos a Agustina.

¿Cómo narrar esas ausencias? ¿Cómo construir un relato de una ausencia en la vida de su padre siendo ella protagonista y “mentora” de esa pérdida? Sin duda, Comedi logra hacernos partícipes de

su historia familiar, dolorosa y atiborrada de secretos, a través de un giro no melancólico, instituyendo una *forma de mirada* con la capacidad de producir memoria desde la ausencia.

A través de un montaje singular y novedoso, el film evita caer en la tentación de los “falsos problemas”, esa advertencia que Bergson esgrimía frente a la falta de precisión del pensamiento, y su inevitable intención de querer formarse de “concepciones tan abstractas, y por consiguiente tan vastas, que daría cabida a todo lo posible”. Frente a esta impotencia de narrar desde una memoria saturada, Comedi logra adherirse a la singularidad y complejidad de su historia construyendo una verdadera legibilidad de la ausencia.

Entre la sucesión de imágenes que registra su padre, aparecen escenas de hombres domando caballos, en donde los corcoveos tortuosos de la doma evidencian su impotencia a controlar la fuerza imperiosa animal, presentándose como una metonimia del refrenamiento del deseo de Jaime que, al truncar en parte su sexualidad en pos de una familia, aparece como resto imposible de docilitar.

Esas imágenes adquieren mayor potencia hacia el final cuando Jaime -mientras filmaba- muere tras ser arrojado por la fuerza de un caballo que no logró domar exitosamente, la cámara también cae y arroja una mirada hacia el vacío. La imagen no intenta recoger una “verdadera exuberancia rigurosa del pensamiento” (Benjamin, citado en Didi-Huberman, 2014) sino inquietar nuestra visión superando la oposición canónica de lo visible y lo legible (Didi-Huberman, 2014).

Ejercer la memoria es un salvavidas

La idea de un lago, de Mumenthaler es un film realizado a partir del libro de fotografías y poemas “Pozo de Aire” de Guadalupe Gaona, que intenta recoger la gran constelación de recuerdos de vacaciones en el sur argentino y de una única foto con su padre el verano antes de que fuera desaparecido por la última dictadura militar.

En este film, el carácter complejo de la memoria es presentado a través de la voz Inés -la protagonista- desde el comienzo:

“Todos los veranos se proyectan en mi mente al mismo tiempo, tengo una memoria infernal de los primeros quince años de mi vida, de ahí en más, los recuerdos son la luz que se prende y se apaga, como si no hubiera nada muy importante que retener”.

Mumenthaler presenta la memoria a través del montaje de imágenes de recuerdos imprecisos que lejos de tener una linealidad, fulguran como constelaciones. Se aventura a narrar como singular una ausencia aventurándose a: “abrir de nuevo el campo de las imágenes primitivas que han sido tal vez

los centros de fijación de los recuerdos que se quedaron en la memoria” (Gastón Bachelard, 1975: 61).

Estas constelaciones de recuerdos -voluntarios o no- que se le aparecen a Inés al observar la foto de su padre, reafirma la impotencia de la memoria de narrar la totalidad, evidenciando su cualidad fragmentaria a través de un montaje que como relámpagos, evita quedar “aislada del cielo múltiple del que se despegas pasajeraamente” (Didi-Huberman, 2015: 20).

En una escena de la película, una pequeña Inés es invitada por sus primos a jugar a las escondidas con linternas, y ella solo responde con una pregunta: “¿Nos podemos mover de lugar?”, también se oye a uno de sus primos preguntar “¿Qué pasa si encontramos a uno?” Estos interrogantes propios del no-saber de la niñez, adquieren fuerza minutos después cuando en plena oscuridad, las luces de las linternas marcan trazos suspendidos entre los árboles, como luciérnagas en plena noche. Lejos del estatismo, fulguran entre recovecos: las luces son proyecciones fragmentarias entre los intersticios de la memoria, escurridiza, involuntaria por momentos y van esbozando fulguraciones que evocan una presencia en lo ausente.

Ese plano es acompañado por un fragmento cantado de un poema de Gabriel García Lorca “El lagarto está llorando”, en el que un lagarto y una lagarta lloran absortos ante la belleza de un momento y ante el paso del tiempo. Este momento de la película puede pensarse también mediante la noción de “ritornelo” (diminutivo de retorno, “pequeño retorno”) a la que se refieren Gilles Deleuze y Felix Guattari:

Un niño en la obscuridad, preso del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos (Deleuze y Guattari, 1980: 317).

Esa figura de ritornelo que señala el retorno, pero también la repetición atestigua la reconstitución de una forma de mirar y de producir la memoria, congelando el instante en que en la niñez se evadía el temor y, con ello, se podía comenzar a definir un estado de la historia.

Además, la casa en Villa la Angostura en la que veraneaba Inés con su familia representa un papel importante en la película como espacio donde la intimidad se despliega y con ella, los recuerdos. La casa, el fuego o el agua, son elementos fundacionales para evocar, aquello que Bachelard describía como “fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y el recuerdo” (1975: 35). Según el autor, para un conocimiento sustancial de la intimidad resulta más importante y urgente la

localización y el espacio, donde efectivamente se pliega y repliega esa intimidad, más que la determinación de las fechas.

En *La idea de un lago*, imágenes determinadas del hogar funcionan como verdaderos “centros de destino” donde la intimidad y la memoria son anclajes en los que fulgura y se proyectan otros recuerdos, emociones, que logran recoger y evocar la ausencia del padre sin referirse exactamente a la misma. La casa que Inés habita a través del recuerdo es una región lejana en la que “memoria e imaginación no permiten que se las disocie”, ambas trabajan en su profundización mutua: “una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen” (Ibíd: 35).

Jean-Luc Nancy en *La mirada del retrato* (2006), dice que aquello que involucra un retrato es un retorno a sí, pero sobre el manto de una singularidad siempre inespecífica, por lo cual el retrato no representa una identidad absoluta, sino que descubre lo diferencial de la subjetividad. En *La idea de un lago*, ese diferencial de la subjetividad atraviesa entre imágenes que se componen como singularidades de plurales retratos que añoran construir una historia inespecífica. Buscar el retrato de otro, la figura de un padre desaparecido, pero que una huella lo convierte en ausencia, es decir, figura de una presencia absoluta, como lo es siempre un retrato. Las imágenes del filme evocan retratos que el montaje los arroja en líneas dispares, entre luces y colores que definen los traspasos de años en que siempre se recorrió el retrato de una ausencia. Esperar del retrato el retorno de lo otro, y hacerlo entre las imágenes que lo portan (*portrait*), que lo traen, lo devuelven. Ese montaje encuentra en el empalme de sus planos, el encuadre de una danza de un Renault 4 que flota en el lago mientras la niña nada, como si fuera el agua lo que hacia esa imagen definida se dirige. “La única imagen en la que confío”, dice la niña ya mujer en el filme. Una imagen en la que se confía es la que devuelve una presencia, la que media entre ausencias insalvables, pero que recuperan y devuelven de la pérdida a lo desaparecido.

Encontrar una voz a partir de imágenes fragmentarias

En *Cuatreros*, Albertina Carri inicia un viaje en búsqueda de rastros tanto de la historia política argentina como de su historia personal. La directora construye un *western* eligiendo un hito: Isidro Velázquez, último caudillo alzado de la Argentina, asesinado por la policía en 1967, y cuya figura fue abordada en “Isidro Velázquez: Formas pre revolucionarias de la violencia” por su padre, Roberto Carri, quien fue detenido y desaparecido durante la última dictadura militar.

A diferencia de *Los Rubios*, donde prima una instancia de reclamo a sus padres como a toda una generación que dejó huérfanos a sus hijos, en *Cuatreros*, Albertina Carri abandona el tono de

reclamo para habitar una voz reflexiva en la que no está en tela de juicio la decisión de sus padres sino que es una narrativa de entendimiento con esa generación.

La búsqueda de una película sobre Velázquez -quemada durante la última dictadura militar- la impulsa a Carri a un viaje de la memoria en la que no encuentra más que ausencias, la de su padre, la de una familia y la de toda una generación. Y pese a que este viaje de pérdidas la hace conducir a un camino de ausencias, la directora va hallando -a través de un tono irónico y humorístico- su propia voz.

“Voy tras los pasos de Isidro Velázquez, el último caudillo alzado de la Argentina, y como la búsqueda del tiempo perdido siempre es errática, ¿voy realmente tras los pasos de ese fugitivo de la justicia burguesa o es que voy tras mis pasos, tras mi herencia?” se pregunta la directora en el inicio del documental, reflejando “un trabajo del síntoma en el que lo que vemos es sostenido por (y remitido a) una obra de pérdida” (Didi-Huberman, 2014: 17).

Una de las particularidades de este film es que el montaje está realizado con el procedimiento conocido como “metraje encontrado” (*footage*), con archivos históricos que son reutilizados a partir de una narrativa ficcional.

Las imágenes que va ensamblando Carri en *Cuaterros* no encajan de un modo adecuado, evidenciando que la búsqueda en los recovecos de la memoria además de ser fragmentaria, se reconstruye a partir de una mirada singular, con palabras y con una determinada categoría de pensar la ausencia.

A su vez, el recorrido hacia el pasado de la directora se presenta como errático, y donde se evidencia que “esa cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida (...) y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia” (Ibíd: 16). Ese asedio a través del cual es mirada Carri, es lo que la impulsa a producir un documental a través de una trama de imágenes retiradas de su contexto original para ser reclasificadas a través del testimonio de la directora.

La exposición de las imágenes dan cuenta de la frase que Didi-Huberman, cuando analiza parte de la obra de Joyce, utiliza para pensar la ausencia: “abramos los ojos para experimentar lo que no vemos” (Ibíd: 17).

Generaciones

Es posible también reflexionar a partir de la aparición de una memoria generacional en los últimos años del cine argentino. De las películas hasta aquí analizadas, se encuentran coincidencias en cuanto a la representación generacional de las directoras; siendo esto además una clave de la herencia del nuevo cine argentino, porque de allí emergió una generación de directores y directoras

que formaron los sentidos de las miradas en el audiovisual del presente. Una experiencia del ver que remite a inscribirse en las lógicas y perspectivas que afectan incluso los lugares de la representación.

Un caso específico es la ópera prima en carácter de directora de la actriz y directora teatral, además de escritora, Romina Paula, titulada *De nuevo otra vez* (2019). En este caso, la directora expone su relación con el presente y con la mirada de su generación, en clave directa con lo que ha realizado en sus novelas. Pues si la primera de éstas, “¿Vos me querés a mí?” (2007) recurre a un estilo fragmentario y dialógico para inscribir las primeras experiencias de una juventud postadolescente y las primeras inquietudes frente a lo porvenir; ya en la segunda novela “Agosto” (2009), emprende un viaje reflexivo que rememora los amores de la adolescencia en los años noventa: novios, pero también la música y la literatura y el cine de esos años. Y finalmente en la última novela, “Acá todavía” (2016), inscribe el pasaje a la adultez, la maternidad y un viaje que, puede argumentarse, tiene su primera conclusión en la película *De nuevo otra vez*, que documenta y ficcionaliza su experiencia con la maternidad y con la vida en pareja, las reposiciones de una subjetivación ya definida y los desencuentros y encontronazos con los cambios en el mundo presente.

En buena medida, es posible exponer que Romina Paula en esta película, realiza un ensayo sobre la subjetivación. No solamente esos modos de la maternidad se exponen en su primera persona, además están las dificultades de habitar la pareja cuando la interrumpe el amor desproporcionado de un hijo y las distintas maneras de gestar encuentros con los demás o las incomodidades manifiestas al pretender, de nuevo otra vez, estar con alguien. ¿Cómo estar con el otro de nuevo otra vez? ¿Cómo estar con una misma? Es decir, “harto pero sin testigos”, tal como la pareja de la protagonista dice en la película. Atraviesa esa generación de los que rondan los 40 años, pocos más o pocos menos, y ya aferraron una posición ética en la vida, pero que, a la vez, advirtieron que no tenía absolutos y que solo se sostiene entre contingencias, y entonces ya no es posible “ver de cerca”; y todo lo que aterraba, ahora ni siquiera es algo a lo que se le pueda dar algún definido sentido. A Romina Paula la cámara la sigue viéndola de cerca, como si ella necesitara emprender esa búsqueda ante lo difícil que se ha hecho mirar. Los planos son cortos y captan gestos y formas de los cuerpos y los años marcados. Así la memoria interpela el presente, es decir, una generación que necesita verse ahora, cuando ya dejó de juzgar irremediablemente la historia familiar. Por eso, el personaje más joven expone el discurso de “la revolución de las hijas” que señala un barajar y dar de nuevo, como otro reparto de lo sensible, según la tesis de Rancière.³ Otra topografía de lo posible que comprenda que no se trata de asir el poder establecido porque ese poder es masculino, es

³ Nos referimos a la tesis esgrimida por el filósofo francés principalmente en “El desacuerdo” (1996), cuando afirma que la lógica política se presenta ante un cambio en las maneras de sentir y actuar, donde los “sin parte” toman parte, redistribuyendo las posiciones políticas.

obsesivo y omnipresente. Se trata de algo diferente y de asumir esa diferencia en la revolución de las hijas, que como se muestra en este ensayo de subjetivación de la directora y actriz, para ella misma a sus 40 años es difícil de comprender. De nuevo otra vez es una película que nos enfrenta al desierto de nuestras incertidumbres, de que de repente haya un hijo ahí y que todo lo que vimos en nuestros padres como certeza, para esta generación signifique permanecer en la indecisión como única manera de ser francos.

Conclusión

Es en torno a esto es que argumentamos que las películas *Cuatreros*, *La idea de un lago* y *El silencio es un cuerpo que cae*, son narrativas en donde la “imagen dialéctica” que definiera Benjamin, “es capaz de recordarse sin imitar, capaz de volver a poner en juego y criticar lo que había sido capaz de volver a poner en juego. Su fuerza, su belleza, residían en la paradoja de ofrecer una figura nueva y hasta inaudita, una figura realmente inventada de la memoria” (Didi-Huberman, 2015: 74).

Entre esos destellos es que la imagen no es ni en *El silencio es un cuerpo que cae*, ni en *Cuatreros* y tampoco en *La idea de un lago*, una simple proyección que rememora las figuras paternas. Es un montaje que posibilita volver a narrarlos y disponerlos entre otras inquietudes y distintas miradas.

Con sus distintos tonos discursivos y experiencias visuales, estas directoras logran evocar el recuerdo desde el presente irrumpiendo como nuevos modos de narrar la desaparición, ya no como protesta, como demanda hacia la figura del padre, sino explorando imágenes fragmentarias que devienen del recuerdo para hacerse presente. De tal manera, la construcción de la propia identidad mediante el encuentro de algún sentido a las historias de ausencias y a partir de un modo no nostálgico, significa a la vez el punto de partida como el punto de llegada de esas voces narrativas.

Esta mirada intimista y singular que recorre cada una de las películas son experiencias que aparecen ineludiblemente luego de un largo y sinuoso proceso de repensar cinematográficamente las ausencias provocadas por la última dictadura militar argentina. Las reminiscencias y los ecos del pasado son recogidos por las voces de estas directoras, hijas y madres, que logran posarse en imágenes determinadas haciéndose evidente, en palabras de Didi-Huberman que “el conocimiento histórico no acontece sino a partir del ahora” (2015: 19).

Además, es correcto precisar que estas formas de mirar en la memoria y de restablecer lazos históricos se condice con una perspectiva generacional de las directoras que se involucran en observar las ausencias a partir de nuevas interrogantes. En ese plano, se justifica también la alusión a “De nuevo otra vez” de Romina Paula, porque completa un “campo de fuerzas” (Didi-Huberman, 2006) para desplegar una memoria presente, en la que una generación se entromete entre nuevas

preguntas que ordenen modalidades vitales siempre contingentes. Si en la película de Romina Paula, la maternidad constituye un eje para interrogar su condición de mujer ante la vida, ante la pareja, ante lo porvenir; es posible también pensar en el final de *Cuaterros*, donde Albertina Carri aparece con su hijo en brazos, quizás también en aproximación a una forma de la mirada que implica atender a revisiones y otras interrogaciones frente a su condición de madre que ahora también debe asumir la distancia con sus padres desaparecidos.

Bibliografía:

Aumont, J. (2013). *La imagen*. Buenos Aires: Paidós.

Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. México: FCE.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.

Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido*. Buenos Aires: Biblos / Universidad del Cine.

Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado.

Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Nancy, J-L. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorortu.

Ranciére, J. (1996). *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva visión.

Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Las cuarenta ríos.