

ESTÉTICA DE LA DESAPARICIÓN

GUSTAVO NORIEGA

Hace veinticinco años finalizó una dictadura en la Argentina, un régimen sangriento y autoritario instalado en 1976. Su accionar represivo fue puramente clandestino: miles y miles de personas fueron secuestradas y asesinadas, negando el gobierno su participación en los hechos y ocultando los cadáveres, así como los centros de detención. En 1983 la sociedad argentina salió de un sueño largo y tormentoso, al que, en buena medida, se había entregado mansa y voluntariamente. No había querido saber y, en buena medida, lo logró.

La incipiente democracia tuvo dos problemas entonces. El primero fue el de poner en conocimiento de la ciudadanía la magnitud de lo sucedido: las desapariciones, pero también las apropiaciones de bebés, las torturas, el lanzamiento de cadáveres desde aviones oficiales, etcétera. El segundo fue imponer algún tipo de castigo a los responsables sin poner en peligro la frágil institucionalidad alcanzada.

La retirada del ejército argentino del poder se produjo después de la fallida invasión a las Malvinas, con lo cual tuvo el poder el tiempo suficiente —desde mediados de 1982 hasta fines del 83— como para desarmar todas las instituciones represivas y tratar de no dejar rastros. La curiosidad que tuvo buena parte de la sociedad argentina sobre lo que había sucedido en las mazmorras de la Dictadura tuvo que ser satisfecha a través de los relatos orales, primero, y puesta en imágenes por el cine, después.

En esos términos, la formación de una comisión investigadora, que recabara testimonio (CONADEP) y su resultado final, el libro *Nunca más*, resultaron un punto firme a partir del cual la acción criminal del Estado durante el período 1976-1983 fue establecida más allá de cualquier tipo de duda. Posteriormente, el Juicio a las Juntas Militares y su subsiguiente con-

dena terminaron de modelar el sentido común de la época. Este incluía el conocimiento de las atrocidades que habían sucedido y la exculpación un tanto fácil del resto de la sociedad. Se elaboraba la "teoría de los dos demonios", en donde se consideraba lo sucedido como un enfrentamiento de dos aparatos militares, el de la guerrilla y el del ejército, mientras el resto de la sociedad permanecía ajena a la violencia.

Poner todo ese caudal de historias en imágenes era una tarea destinada al cine. A diferencia de otros regímenes represivos, los militares argentinos dejaron muy poco margen para pensar una estética asociada a su accionar. Los centros de detención habían sido desactivados tiempo antes de la restauración de la democracia y muchos de los desaparecidos habían sido arrojados al mar o al Río de la Plata. Por otra parte, a diferencia de los hornos crematorios, de las pilas de cadáveres emaciados y de los sobrevivientes famélicos de los nazis, que uno asocia inmediatamente con sus uniformes, sus cruces gamadas y las concentraciones multitudinarias, cuidadosamente coreografiadas por Albert Speer y Leni Riefenstahl, en la Argentina el horror estaba signado por una palabra que implicaba un vacío: *desaparecido*.

Buscar una estética de la desaparición es como girar en el aire. Los símbolos instalados tienen que ver más con la militancia por los derechos humanos realizada por familiares que con la tragedia misma: los pañuelos de las Madres, las siluetas en el piso de la Plaza de Mayo, los carteles con las fotos de los desaparecidos y sus nombres. La actividad de los militares, la masacre, casi no tiene imaginaria ni puede tenerla. Se trata de una figura nueva, fantasmagórica, tan brutal por su ferocidad como por el hecho de estar pensada para no dejar rastros. El cine argentino pasó por varias etapas en las cuales buscó encontrar imágenes que refirieran a la tragedia para finalmente descubrir que la mejor forma de representar el vacío implicaba el abandono de esa búsqueda.

LA HISTORIA OFICIAL Y LA NOCHE DE LOS LÁPICES

En la primavera democrática, bajo el gobierno del Dr. Raúl Alfonsín, se realizaron algunas películas que se ocupaban de describir las historias de la represión. Las más renombradas fueron *La historia oficial*, de Luis Puenzo, de 1985, que ganó el premio Oscar a la mejor película extranjera y, un año después, *La noche de los lápices*, de Héctor Olivera, que narra el secuestro,

tortura y desaparición de siete jóvenes militantes secundarios de la ciudad de La Plata que pedían por el boleto estudiantil. Las dos películas atrajeron la atención del público que las convirtió en éxitos.

Ni Puenzo ni Olivera, dos experimentados directores de la industria, habían sufrido en forma particular algún tipo de represión durante la dictadura ni habían estado exiliados. Según Rafael Filippelli, un director argentino contemporáneo, había algo inapropiado en el hecho de que esos cineastas fueran los primeros en realizar películas sobre ese tema: «Es un período del cine argentino que a mí me resulta un tanto oprobioso. En primer lugar porque había cosas verdaderamente canallescas, la idea de estar filmando con la terminación de la dictadura como si esto fuera la continuación de una prédica o de una militancia que se había tenido antes de la dictadura, era canallesco. No estoy diciendo esto por Luis Puenzo, pero creo que *La historia oficial* era la historia oficial precisamente. Pero en él no me parecía que hubiera una cosa jodida ni mucho menos. Pero sí estaba presente el oportunismo y un cine perimido desde todo punto de vista»¹.

El tiempo en que se narra *La historia oficial* es el mismo del renacer democrático y la historia se relaciona con un caso de apropiación de bebés. Alicia, profesora de historia en un colegio secundario (interpretada por Norma Aleandro), descubre que su hija adoptada puede haber sido apropiada por los represores. Su marido (Héctor Alterio) tiene relación fluida con los militares y con los grupos parapoliciales. Alicia, con su aire distraído y sus ínfulas de persona correcta sorprendida en su buena fe, funciona como una metáfora de la sociedad argentina, o de cómo ésta gustaba de verse a sí misma. Según comentan Eduardo Jakubowicz y Laura Radetich en su libro sobre la historia argentina vista a través del cine: «Al convertir en protagonista/víctima a Alicia, victimiza a la clase media que no vio o no quiso ver lo que estaba sucediendo. La protagonista afirma desconocer por qué tuvo que huir su mejor amiga, desconoce el origen y la ilegalidad de la adopción de Gaby, su pequeña hija, así como el origen —seguramente espurio— de la fortuna de su marido. Sólo descubre la verdad de lo que hasta ese momento estaba oculto a partir del desmoronamiento de la dictadura —los hechos ocurren en marzo de 1983— como gran parte de la ciudadanía. La trama permite, a partir de la victimización de Alicia, la expiación de las culpas de la clase media argentina. Al superar este proceso de victimización-expiación, Alicia/gran parte de la ciudadanía se liberan de culpas, se transforman, como "ella" en la película, y se disponen a "juzgar" a los responsables»².

Es en *La noche de los lápices* donde aparece por primera vez la imagen de los desaparecidos, con escenas recreando sus cautiverios y los tormentos a los que fueron sometidos. Los prisioneros con los ojos vendados, en calabozos oscuros y grises, por un lado y la recia y policial presencia de los represores, las insostenibles condiciones de vida y los instrumentos de tormento, por el otro.

Todos los chicos participantes del episodio contaban en el momento de su secuestro entre dieciséis y dieciocho años. Fueron detenidos el 16 de septiembre de 1976: seis de ellos desaparecieron y el único sobreviviente, Pablo Díaz, declaró en el Juicio a las Juntas. En la película aparecen como jóvenes ingenuos, idealistas, sin conexión con la violencia. Según la profesora Silvia Raggio la clave de la enorme repercusión de la película reside en que: «[s]e pueden identificar claramente quiénes son los buenos y los malos; y el contexto político donde se lo cuenta está procesado de forma de evitar lo controversial y exponer sólo lo muy consensuado, sobre todo lo que refiere a la violencia política. Pero además, desde estas claves simples el caso permite narrar la Historia de un modo inteligible desde el presente. Esta relación entre historia e Historia, es la que lo vuelve un hecho emblemático del pasado donde se inscribe, y por lo tanto también, un relato enseñable. Los protagonistas son estudiantes secundarios adolescentes, lo que genera una rápida empatía con los receptores; su lucha es fácilmente comprensible y no puede ser objeto de objeciones y controversias. Digamos que luchar por el boleto escolar es más traducible al hoy que luchar por la “patria socialista” o la “revolución”». ³

En *La noche de los lápices* es donde el público argentino vio por vez primera imágenes que representaban los hechos sucedidos subterráneamente. La fascinación que provocaba el horror se fue disipando lentamente. Durante el gobierno de Carlos Menem, los militares condenados fueron indultados y el tema fue desapareciendo de la agenda pública. Nunca más una película que contara hechos acaecidos durante la Dictadura sería un gran éxito de público.

GARAGE OLIMPO

En 1999, Marco Bechis, un sobreviviente de un campo de detención, realiza una película en donde se condensan diversas historias conocidas a través

de los relatos de los sobrevivientes y familiares. Su protagonista es una chica joven (Antonella Costa), militante en villas de emergencia, capturada por un grupo de tareas. Uno de sus captores la reconoce de la vida en la superficie, se niega a torturarla y establece con ella una relación que oscila entre el amor y el horror

Por primera vez se pone en escena en una película argentina la zona gris de la cual hablaba Primo Levi, basándose en su experiencia personal en Auschwitz, respecto de los comportamientos en lugares de detención. Si las primeras películas sobre la Dictadura parecían ser ilustraciones más o menos logradas del *Nunca Más*, *Garage Olimpo* tiene ecos de un extraordinario libro, escrito por otra sobreviviente, Pilar Calveiro. Se trata de *Poder y desaparición*. No se trata de una recopilación de las vivencias personales de la autora sino una disección meticulosa de la vida en los campos de concentración en la Argentina, al punto de referirse a su propia experiencia en tercera persona. Siguiendo los pasos de Primo Levi, Calveiro desarma cualquier interpretación binaria de una situación extrema y la expone en toda su complejidad. «El campo es una infinita gama no de gris, que supone combinaciones de blanco y negro, sino de distintos colores, siempre una gama en la que no aparecen tonos nítidos, puros, sino múltiples combinaciones. Si bien en la vida misma se podría afirmar la inexistencia de colores ‘puros’ que excluyen combinaciones con otros, este hecho es particularmente cierto dentro del campo. Nadie puede permanecer en él ‘puro’ o intocado; de ahí la falsedad de muchas versiones heroicas. [...] En el mundo de los campos nadie puede atribuirse la inocencia pura ni la culpabilidad absoluta».

Garage Olimpo tenía como afiche la cara perfecta de Antonella Costa con sus ojos vendados, “tabicados”, como señalaba la jerga de los militantes y de sus represores. Era una imagen impactante, brutal, en donde la belleza del rostro era cruzada horizontalmente por esa siniestra venda oscura que no la dejaba ver. La imposibilidad de la visión iba en varios sentidos ya que la película rompía con el sentido común de la época de diversas formas. Los militantes no eran los jóvenes puros y solidarios de *La noche de los lápices* ni la sociedad estaba representada como lo simbolizaba la señora bienintencionada y engañada en su buena fe de *La historia oficial*. Bechis, con su experiencia de primera mano como legitimación irrefutable, cuenta la vida cotidiana del centro de detención como la rutinaria tarea de hombres grises, que marcan tarjeta, reciben retos y especificaciones de las autoridades y entablan romances con sus compañeros de oficina, solo que las tareas ruti-

narias implican tormentos y muerte y las "compañeras de oficina" no sean otra cosa que personas secuestradas. De esta manera, en la revista *El Amante*, comentábamos una forma que utiliza el director para hacer involucrar al espectador en la experiencia: «Hay otro elemento en *Garage Olimpo* que la convierte en una experiencia demoledora. La película comienza con un plano aéreo. Lo primero que se ve desde el aire son las aguas marrones del Río de la Plata. Estarán también en la última imagen y su referencia es inequívoca: una de las formas de hacer desaparecer los cuerpos de las personas secuestradas fue arrojarlos al río desde un avión, cuando aún estaban con vida, apenas anestesiados. Pero Bechis intercala toda la narración con otros planos aéreos de la ciudad de Buenos Aires. Esas imágenes de nuestra ciudad desde lo alto, en una época que se sitúa entre 1976 y 1978, que aparentemente no tienen ninguna justificación argumental, provocan el efecto de abarcarnos a todos, lo cual, ciertamente, no es algo fácil de digerir. Se ve una ciudad reconocible, los autos pequeños que se desplazan por las avenidas, las luces en los edificios, las plazas, el Obelisco. Una ciudad en la que no se ven personas pero que en su movimiento se adivina la normalidad de la vida cotidiana.»⁴ Lejos de la idea tranquilizadora de *La noche de los lápices* y de *La historia oficial*, que dejaban un lugar de espectador inocente para el resto de la sociedad civil, *Garage Olimpo* provocaba una sensación amarga y una angustia para el espectador casi intolerables.

La película de Marco Bechis fue estrenada en septiembre de 1999, cuando terminaba el gobierno de Carlos Menem. A diferencia de las otras películas mencionadas relacionadas con la Dictadura, fue un fracaso, reuniendo apenas 30 mil espectadores, la misma cifra que se estableció simbólicamente como el número final de víctimas de la acción criminal de los militares.

M Y LOS RUBIOS

Si *La noche de los lápices* y *La historia oficial* eran películas que habían sido realizadas por aquella parte de la sociedad que no había sufrido en carne propia los rigores más extremos de la represión y *Garage Olimpo* era la obra de un sobreviviente, con el correr de los años llegarían películas cuyos realizadores eran los descendientes de los desaparecidos. A partir de avanzado la década del 2000, cuando los hijos de los militantes secuestrados y muertos pasaban ya la veintena de años, muchos de ellos encontraron en el cine una manera de lidiar con sus historias personales. De la producción relacio-

nada con esta situación se destacan dos películas polémicas, realizadas por hijos de desaparecidos pero, además, por cineastas sofisticados, concientes de los problemas de la representación cuando se aborda el tema de la ausencia: *Los rubios*, de Albertina Carri, de 2003 y *M*, de Nicolás Prividera, de 2007.

Las dos películas comparten una pertenencia generacional, la de aquellos hijos de desaparecidos que por ser muy pequeños en el momento del secuestro de sus padres (Nicolás tenía seis años y Albertina tres) no han llegado a formar de éstos una imagen que no sea mediada por terceros. Las dos películas expresan la rabia derivada de esa situación: son dos obras irritadas e irritantes, que interpelan abiertamente a la sociedad, que le hacen preguntas difíciles de responder; son dos películas insolentes que entran a donde piensan que tienen que entrar sin tocar la puerta ni pedir permiso. Tanto Prividera como Carri protagonizan sus respectivas películas, aunque en *Los rubios* el problema de la representación aparece en forma más compleja incluyendo en el mismo rol a la propia directora y a una actriz que la interpreta. La película de Albertina Carri demostró ser una de las obras nacionales más fecundas en cuanto a polémicas y a cuatro años de su presentación se siguen publicando notas analizándola y discutiéndola. *M* concitó atención desde su presentación en el festival de Mar del Plata. Hasta hubo una escaramuza mediática entre los dos directores, que discutieron sobre las películas hasta que decidieron llamarse a silencio antes de que las cosas pasaran a mayores.

Nicolás Prividera es hijo de una desaparecida secuestrada en marzo de 1976, a pocos días del golpe. Con una marcada formación cinéfila y ejerciendo regularmente la crítica cinematográfica, Prividera utiliza algunos códigos del policial negro para poder indagar en la suerte corrida por su madre, de la cual no se sabe en qué centro de detención estuvo alojada ni las circunstancias precisas de su muerte. Prividera indaga a parientes, amigos de la madre, compañeros de trabajo, compañeros de militancia y funcionarios. La pesquisa es llevada adelante con admirable energía y una furia apenas contenida. A medida que se enfrenta con reticencias y dificultades, Nicolás utiliza el recurso de conversar con su hermano menor para explicitar sus ideas y expresar su desazón. Tanto en la acción de la película como en su discurso verbal a cámara, el director pone en cuestión el papel jugado por la sociedad tanto en la década del setenta como en la actualidad. Para Prividera, el enojo no es una reacción personal sino un mandato colectivo, su tra-

gedia no es personal sino social, histórica. En una de las primeras escenas de *M*, una periodista extranjera le pregunta si está enojado, y Prividera le contesta: «Por supuesto que estoy enojado. Creo que todos debemos estar enojados, ésta es la cuestión. No es un enojo personal por algo que me hicieron» (el énfasis lo pone Prividera en su entonación). En una entrevista publicada en un semanario, el director de *M* reitera la idea: «Donde dije que estaba enojado y que todos tendríamos que estar enojados, debería haber dicho indignados. Es que el enojo es individual; la indignación es colectiva».

En cambio, Albertina Carri, en *Los rubios*, traza una estrategia totalmente diferente, con una concepción radicalmente diferente de la continuidad generacional entre la lucha militante de sus padres en la década del setenta y los esfuerzos artísticos de sus hijos. Para Carri, la discontinuidad entre una generación y otra es total y no existe una forma de recuperar lo ya perdido. *Los rubios* es una película anclada en el vacío y si aparece una pesquisa similar a la de Prividera es para denotar su fracaso esencial en la constitución de una memoria verdadera.

Como señalamos en el libro monográfico dedicado a *Los rubios*⁵, hay una multitud de procedimientos formales en la película tendientes a dinamitar convenciones, a no dejar nada por sentado, a poner en duda contenidos y estilos. Quien espere una voz en off que relate un evento ordenado en el tiempo o una sucesión de entrevistas que enhebre una narración cronológica de los hechos se encontrará con una película desconcertante. No parece haber aquí una celebración de la memoria de los padres sino justamente un doloroso cuestionamiento de la naturaleza de los recuerdos. Hay actitudes puestas en cuestión como la militancia violenta en contraposición con los deberes paternos. Las estrategias que *Los rubios* utiliza para subvertir las expectativas de una persona que se enfrenta a una película relacionada con un hecho político violento del cual se espera información y juicios categóricos, son la duplicación constante, el juego de espejos entre realidad y ficción, el registro crudo junto a la puesta en escena ficcional, el recuerdo singular descompuesto en las múltiples formas posibles de representarlo. Una de las primeras cosas que vemos en *Los rubios* es a una actriz, Analía Couceyro, hablando a cámara y explicitando que ella es, justamente, una actriz y que en la película va a representar el papel de Albertina Carri. También aparece Albertina Carri filmando a Analía Couceyro haciendo de Albertina Carri. La primera persona no solo está mediatizada por la presencia de una actriz sino también duplicada.

Por otro lado, los testimonios de los compañeros de militancia no parecen cumplir con el objetivo de acercar la figura de los padres a la directora, que siente que el discurso político se interpone entre el recuerdo y el presente. Los testimonios aparecen siempre mediados, en un televisor; a menudo, a espaldas de la directora (a su vez, mediada por la actriz).

El secuestro de sus padres, por otra parte, está representado con muñequitos de juguete, recreando la mirada infantil. De esa manera, al mismo tiempo que quiebra un tabú del documentalista sobre la recreación de hechos a través de medios que no son el registro puro lo hace de una manera inesperada.

En todos los casos se trata de buscar alguna forma cinematográfica que subvierta la expectativa de un documental común, clásico, con su material de archivo, sus entrevistas iluminadoras, su voz en off y su predisposición didáctica. De hecho, una de las escenas muestra al equipo de filmación de *Los rubios* recibiendo un fax de una comisión evaluadora del INCAA en donde se recomienda un formato de entrevistas más tradicional. El equipo discute y rechaza burlescamente el texto de la comisión.

Más que recuperar las figuras de Roberto Carri y Ana María Caruso, *Los rubios* pone en escena la imposibilidad del cine de reconstruir lo irreparable. La película es el documento de una frustración. Albertina Carri despliega todo un repertorio de elementos para poner en evidencia la dificultad de recrear un recuerdo remoto y difuso. Si *M*, la película de Prividera, finaliza con el director leyendo un discurso en el homenaje a su madre, cuando se descubre una placa en su lugar de trabajo, *Los rubios* rechaza taxativamente la idea de monumento. *M* es una búsqueda desesperada, *Los rubios* es consecuencia de esa desesperanza.

En ambos casos, las películas desestiman la idea de una estética que reemplaza al vacío. Ambos directores buscan en su formación cinéfila las bases de su propia forma expresiva: el cine negro en el caso de Prividera, las formas más excéntricas y reflexivas en el caso de Carri, el uso de intertextos de inspiración godardiana en los dos. No hay en ninguno de los dos casos imágenes fuertemente pregnantas que tomen el lugar de sus padres desaparecidos, sino búsquedas, seguidas con distinto empeño, distinta confianza en el resultado final pero igual conciencia de los límites del cine a la hora de recomponer lo perdido. Son, además de dos películas influyentes y memorables, dos obras casi ocultas para el gran público, muy alejadas de los ya escasos 30 mil espectadores de *Garage Olimpo*.

La estética de la desaparición tiende a su vez a desaparecer. Por un lado como consecuencia la comprensión por parte de los cineastas de que no hay forma de reconstruir lo que se ha arrebatado violentamente y que cualquier imagen resulta, en ese sentido ilusoria. Por el otro lado, las películas sobre la Dictadura se van haciendo menos complacientes, más duras y reflexivas y, casi consiguientemente, sin público.

RENOVACIÓN PERMANENTE DEL NUEVO MILENIO

DIEGO TREROTOLA Y MARIANO KAIRUZ

La lista de cineastas surgidos tras el 2000, apoyados en parte en el exitoso despegue del cine argentino independiente del último lustro de los 90, no pudo ser aplacado por las profundas crisis económicas locales que acompañaron al nuevo milenio. Este fenómeno no sólo tiene que ver con el surgimiento, sino también con el afianzamiento en pocos años, de nuevos directores y directoras, que aumentan el caudal de la producción local año tras año, y que siguen desmarcándose incluso de la generación precedente, proponiendo películas y modos de producción independiente inéditos. Algunos de los que cambiaron la identidad del cine argentino del nuevo milenio están analizados en otros capítulos de este libro, otros deberán esperar posibles tomos que lo continúen, algunos están perfilados en el texto de este capítulo.

ALBERTINA CARRI: MIRADA SIN PÁRPADOS

A través de su obra prolífica, Albertina Carri demostró ser una especialista en los relatos estallados desde su ópera prima, *No quiero volver a casa* (2000), donde la rayuela narrativa le sirve para que cada casilla señale distintas cifras del mismo enrevesado conflicto sombrío, entre una familia, mezclada, cruzada y aniquilada por criminales. Y su segundo largo, *Los rubios* (2003), también explota en varias dimensiones: un documental político autobiográfico que se duplica en ficción y luego se triplica en animación, tres capas casi superpuestas que van por caminos impensados, siempre valientes y nuevos para sondear las consecuencias de la última dictadura en Argentina y configurar una forma de resistencia cinematográfica (ade-

Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Realizada en la cátedra de Historia Social Argentina, Proyecto UBACYT 3112, con apoyo del Archivo General de la Nación y del Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken".



© 2006 Editores del Puerto s.r.l.

Corrientes 1515 - 10º - A
(1042) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Telefax (54-11) 4372-8969/4375-4209
www.editoresdelpuerto.com
delpuerto@editoresdelpuerto.com

Diseño de tapa: Diego GRINBAUM

Impreso en octubre de 2006 en
ARTES GRÁFICAS CANDIL
Estévez 2184.
Buenos Aires

ISBN 10: 987-9120-92-2
ISBN 13: 978-987-9120-92-7

Hecho el depósito de ley 11.723

Libro de edición argentina

Persiguiendo imágenes : el noticiario argentino, la memoria y la historia : 1930-1960 / compilado por Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker -
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Del Puerto, 2006.

400 p. + DVD ; 22x15 cm.

ISBN 987-9120-92-2

1. Comunicaciones. 2. Historia Argentina. I. Marrone, Irene, comp. I. Moyano Walker, Mercedes, comp.
CDD 302 : 982

Fecha de catalogación: 04/09/2006

Persiguiendo imágenes

El noticiario argentino, la memoria y la historia
(1930-1960)

Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker
(compiladoras)

COLABORACIÓN ESPECIAL DE

SUSANA ALLEGRETTI

Capítulo 9

IMÁGENES en DVD

Política e inmigración en la pantalla. La propaganda peronista sobre la inmigración en la filmografía documental argentina (1946-1955)

Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker

I. Introducción

En la segunda posguerra, Europa se convirtió en expulsora masiva de población y Argentina fue, entre otros, un destino codiciado. En ese momento, el gobierno peronista intervino planificando su política inmigratoria, con el fin de seleccionar y encauzar aquel torrente humano hacia las actividades y regiones que consideró prioritarias. Los criterios utilizados en esa planificación dieron lugar a un intenso debate interno e internacional en torno al cual se dirimió mucho más que la política migratoria, puesto que la variable población fue percibida como clave para el desarrollo y para la concreción del proyecto peronista. La polémica alcanzó cuestiones más profundas tales como el orden social deseable, los límites de pertenencia a la comunidad política nacional o las formas de participación y construcción de ciudadanía posibles.

En consonancia, la Subsecretaría de Informaciones y Prensa difundió a través de intensas campañas de propaganda las novedades que le llegaban desde las distintas dependencias burocráticas del Estado intervencionista por medio de folletos, afiches, panfletos y, especialmente, a través de la exhibición obligatoria de films documentales y noticiarios cinematográficos¹.

Así fue como, a fines de los años 30 y en especial desde el golpe del 43, distintas productoras privadas como *Sucesos Argentinos*, *Emel-*

¹ La Subsecretaría de Informaciones y Prensa, creada durante el gobierno del presidente Pedro Ramírez el 21 de octubre de 1943, se convierte durante el gobierno de Perón en una herramienta clave para la construcción del consenso. Al frente del organismo, Raúl Alejandro Apold maneja un presupuesto anual de 40 millones de pesos, con un personal de más de mil agentes, distribuidos en varias direcciones generales: de prensa, difusión, publicidad, espectáculos públicos, archivo gráfico, registro nacional y administración. La propaganda se distribuye a través de la Dirección General de Difusión por todo el país y en el extranjero por medio de la Cancillería. Ver entrevista a Alejandro Apold, en "Primera Plana", N° 241, Buenos Aires, 8 de agosto de 1967.

co, *Noticiero Panamericano*, *Sucesos de América* y algunos noticieros o direcciones estatales como *Noticiero Bonaerense*, Secretaría de Prensa y Difusión de la Provincia de Buenos Aires cubrieron la noticia del momento y difundieron la política oficial supervisadas y coordinadas por la mencionada subsecretaría².

Esta preocupación propagandística nos permite hoy rastrear las imágenes de una disputa ideológica que existió en el interior del peronismo (gobierno, movimiento y alianzas) en relación al tema de la inmigración. A fin de relevarla, comparamos cuatro films documentales de propaganda oficial sobre inmigración que se hicieron en los momentos en los que se impulsaron definiciones o novedades sobre la manera de entender el tema. Se trata de los films: *Inmigración* (1947), *Rumbo a la Argentina* (1947), *Para todos los hombres del mundo* (1949) y *Ha llegado un barco* (1953), Archivo General de la Nación. En ellos se expresan diferentes y hasta discordantes voces desde las cuales el Estado peronista presentó su política migratoria. Esta heterogeneidad se explica en parte por los sucesivos traspasos que sufrió la Dirección de Migraciones por distintas dependencias ministeriales, las que a su turno impregnaron la política de encauzamiento con sus diferentes tradiciones administrativas y políticas. Por otra parte, la diversidad emerge de las diferentes necesidades del proyecto político y económico de la alianza peronista en cada etapa³. En ese abordaje tuvimos en cuenta las siguientes dimensiones:

- a) La institución o dependencia estatal que enuncia el discurso en el film.
- b) El punto de vista historiográfico del relato fílmico.
- c) Los criterios demográficos (etnia, sexo, edad), de hábitat (rural

² *Emelco* nació en 1937, fundada por Kurt Lowe; *Sucesos Argentinos*, en 1938, fundada por Antonio Díaz; Argentina Sono Film crea en 1940 el *Noticiero Panamericano* bajo la dirección de Adolfo Rossi, y durante los años 40, Antonio Díaz funda *Sucesos de América*. La mayoría de las productoras realizaron documentales de propaganda institucional como forma de financiar el noticiero. Solían exhibir sus noticieros semanalmente en los cines como complemento de funciones habituales, otras veces presentaban películas documentales producidas por varias productoras conjuntamente con la Subsecretaría de Informaciones y Prensa (SIP) debido a la gran centralización de la propaganda oficial. Investigación realizada en el Archivo de sobres de recortes periodísticos del Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires.

³ Fernando Devoto considera que no hubo homogeneidad política sobre la cuestión migratoria, primó el conflicto y la diversidad entre distintas líneas internas del Estado administrativo peronista y del movimiento peronista. En Devoto, Fernando, *Inmigrantes, refugiados y criminales en la "vía italiana" hacia la Argentina en la segunda posguerra*, en "Ciclos", N° 19, Buenos Aires, 2000, ps. 156-161.

y urbano), ocupacionales (colono, trabajador-profesional) y culturales (religión, ideología) propuestos para la selección del inmigrante.

d) El papel del Estado en relación al inmigrante (prescindencia, encauzamiento).

e) Las políticas de integración a la Nación (instituciones inclusoras), formas de participación, tipo de orden social buscado (mundo conciliado-tensiones).

Retomando estas dimensiones, desde un plano más general nos interesó la relación *cine e inmigración* porque sitúa el análisis en un espacio más profundo que hace a la interacción entre prácticas culturales y procesos identitarios. Así, la representación de un tipo de inmigración deseada en la propaganda opera en la estructura de sentimientos prefigurando los contornos de una inmigración no deseada y funda en consecuencia principios de exclusión para otras "otredades". A veces un lapsus, un gesto imprevisto, una imagen de fondo no controlada por el documentalista, un comentario cargado de emoción ayuda a interpretar el sentido de la exclusión que resultaba incompleta o inasible desde otras fuentes.

Apuntamos entonces a desmontar los andamiajes del prejuicio y de la discriminación hacia grupos distintos cuyos rasgos o comportamientos diferían de los criterios de homogeneidad cultural y política propuestos desde la propaganda peronista, ya que anidaban inadvertidos y naturalizados entre los discursos de una amplia argentinidad que cohesionaba e integraba a vastos sectores tradicionalmente omitidos, subalternizados y oprimidos por los gobiernos conservadores. Vaya nuestra contribución desde esta historia que promueve la idea de una sociedad cada vez más democrática, heterogénea y plural.

II. Inmigración y política

En la segunda posguerra, el mito de América volvió a modelar la utopía europea⁴. Como en los años de inmigración masiva de fines del siglo XIX y principios del siglo pasado, Argentina recuperó su lugar como destino privilegiado.

⁴ Durante la era del librecomercio, en el siglo XIX, la migración transoceánica fue de 60 millones de personas que dejaron Europa. EE.UU. acogió 35 millones; Hispanoamérica, entre 12 y 15 millones, y las áreas del imperio británico recién ocupadas, 10 millones. Ver Rondo, Cameron, *Historia económica mundial*, Alianza, Salamanca, 1985.

En la etapa aluvial, el mito se alimentó de la creciente prosperidad del país como granero del mundo⁵. Los hombres que proyectaron el nuevo Estado-Nación argentino como Sarmiento, Alberdi y Mitre preferían una inmigración blanca, noreuropea, anglosajona. Pero en un contexto de bonanza económica primó la necesidad de poblar y la aceptación de una concepción liberal de puertas abiertas. No obstante, los que llegaban se incorporaron como habitantes y no como ciudadanos. En el mismo sentido, la Ley Avellaneda de Inmigración y Colonización de 1876 no impuso criterios de selección ni reguló su posterior integración. Se consideró inmigrante a todo extranjero que viniera con pasaje de segunda o tercera clase y se lo libró a su suerte al llegar⁶.

Al país llegaron italianos, españoles, franceses, rusos, alemanes, polacos, árabes y judíos, entre otros, pero sobre todo italianos y españoles. Esta mayoría contrastaba en la realidad con la propuesta de crisol de razas que buscaba evitar el predominio de algún grupo étnico sobre los demás o sobre la identidad nacional. Frente a este aluvión migratorio hubo reacciones defensivas, en especial durante el Centenario de la patria emerge una mentalidad antipositivista con elementos de raíces hispánicas coloniales de tradición católica, y hacia los años 20 cuando el nacionalismo integrista configura un discurso con elementos xenófobos, jerarquizando la raíz criolla de la identidad nacional argentina.

En los años de entreguerras se sustentaron ideas políticas migratorias restrictivas en todo el mundo, aunque en Argentina paralelamente los hijos de inmigrantes accedieron a la participación política impulsados desde el sistema educativo, el servicio militar obligatorio y con una gran movilidad social ascendente. Este proceso de integración no estuvo desprovisto de tensiones y prejuicios raciales y sociales, así lo expresa la literatura de tintes antisemitas, contra quienes no fueran europeos como los sirio-libaneses, latinoamericanos, chinos, e

⁵ El promedio anual de inmigrantes arribados entre 1890 y 1914 fue de 138.271 y entre 1920 y 1929 de 136.044. Hacia 1930 se redujo el flujo a 42.780 ingresos y ascendió a 61.693 entre 1945 y 1960; ver Barbero, María Inés y Caccopardo, Cristina, *La inmigración europea a la Argentina en la segunda posguerra. Viejos mitos y nuevas condiciones*, en "Estudios Migratorios Latinoamericanos", N° 19, 1991, p. 291.

⁶ La Ley de Inmigración y Colonización de 1876 crea un Departamento General de Inmigración para proteger la inmigración. Como única aspiración pretendía una inmigración "honorable y laboriosa" y frenaba sólo aquella que fuese "viciosa o inútil".

incluso, contra los italianos⁷. Hacia 1930, el flujo migratorio cayó drásticamente luego de la crisis mundial y las políticas migratorias quedaron dominadas por prejuicios hacia los llamados indeseables, en especial los judíos y refugiados que crecieron en la segunda mitad de la década. Estos criterios restrictivos se aplicaban en los pasaportes, donde debían constar las condiciones requeridas para entrar a un país, como por ejemplo las de no tener enfermedades contagiosas, no venir a ejercer la mendicidad y no tener ideología anarquista o comunista. En esos años 30 se difundieron ideas sobre compatibilidades raciales entre los grupos latinos católicos y un supuesto *ethos* cultural y/o racial argentino en la "Revista de Economía Argentina" —dirigida por Alejandro Bunge y publicada por la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires— y en las publicaciones del Museo Social Argentino, y desde 1943 en investigaciones hechas por discípulos de Alejandro Bunge en el Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales que lleva su nombre. En estos espacios académicos se promovían ideas de selección migratoria y exclusión racial y religiosa insertos en discursos poblacionistas natalistas⁸.

Con el golpe del GOU de 1943 y el ascenso de Perón las políticas migratorias quedaron atravesadas por importantes cambios políticos mundiales, a la vez que por renovados factores de expulsión y atracción. En primer lugar, debe reconocerse la precaria situación diplomática de Argentina en la posguerra dada su negativa a abandonar la neutralidad largamente solicitada por Estados Unidos durante la guerra⁹. A pesar del aislamiento de los primeros años de gobierno pero-

⁷ Halperin Donghi, Tulio, *Para qué la inmigración*, en *El espejo de la Historia*, Sudamericana, Buenos Aires, 1983.

⁸ El poblacionismo argentino apostó desde mediados del siglo XIX al crecimiento demográfico asociándolo al desarrollo del potencial económico del país y lo hizo al menos a través de dos vertientes: la inmigracionista, que proponía incorporar extranjeros y la natalista, más fuerte durante los 30, que sugería estimular la natalidad de la población existente.

⁹ Carlos Escudé señala que la apertura de los archivos británicos y estadounidense de la década del 40 permitió conocer que Argentina fue sometida a un severo y constante boicot económico y desestabilización política por parte de EE.UU. debido a su neutralismo pro-británico durante la guerra; ver Escudé, Carlos, *Gran Bretaña, Estados Unidos y la declinación Argentina (1942-1949)*, Belgrano, Buenos Aires, 1983, ps. 272 y siguientes.

Por su parte, Mario Rapoport relativiza esta interpretación y circunscribe las causas del enfrentamiento a la disputa por el liderazgo regional en América Latina. En Rapoport, Mario y Spiguel, Claudio, *Estados Unidos y el peronismo. La política norteamericana en la Argentina (1949-1955)*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1994, p. 37.

nista, en los que se privó al país de importaciones esenciales para su desarrollo, su economía se expandió merced a la estrategia de industrialización por sustitución de importaciones derivada de una política proteccionista y un mercado internista. EE.UU. denunció al gobierno peronista, lo acusó, entre otras cosas, de llevar adelante políticas migratorias racistas, discriminatorias, pro-nazis¹⁰. Entre los migrantes disponibles se constituyeron varios grupos a partir de diferentes factores de expulsión, y la responsabilidad de tal misión en el llamado mundo libre le cupo en el contexto de Guerra Fría al país del Norte. El arco de los desarraigados se mostraba multicolor; había judíos sobrevivientes del genocidio nazi, personas vinculadas a los regímenes nazifascistas derrotados, migrantes por hambre, pobreza, desocupación, masas desplazadas por la división de áreas de influencia entre el bloque soviético y el pro occidental¹¹. Diferentes organismos nacionales e internacionales promovieron en Europa la reubicación de estos grupos. Entre los nacionales, en 1946 se crearon: la Delegación Argentina de Inmigración en Europa (DAIE), encargada de seleccionar los candidatos a emigrar desde Italia y España, y la Comisión de Recepción y Encauzamiento de Inmigrantes (CREI), presidida por el presidente del Instituto Argentino de Promoción del Intercambio (IAPI), cuyo fin era ubicar a los inmigrantes en el mercado de trabajo argentino. Estos organismos, entre sus muchas atribuciones, autorizaban a los inmigrantes a viajar con las *cartas de llamada* de sus parientes en Argentina o de empresas que los necesitaban. Entre los internacionales, la Cruz Roja Internacional y el Comité Internacional para las Migracio-

nes Europeas (CIME) asistían a los refugiados y desplazados como consecuencia de la guerra.

En este contexto, el gobierno argentino jugó un delicado equilibrio para evitar el aislamiento internacional. Por un lado buscaba distanciarse de la acusación de filofascista difundida entre la opinión pública internacional¹². Con ese fin presentó una política migratoria menos selectiva y más abierta que otros países, sin embargo mantuvo cierta ambigüedad respecto del tema de la inmigración, ya que debió aunar un frente interno soslayado por complicados roces administrativos, institucionales y sociales originado, entre otras cosas, en la heterogeneidad de sus apoyos. En 1946 Perón ganó las elecciones apoyado fundamentalmente por el flamante Partido Laborista, integrado por la vieja dirigencia sindicalista y ex socialista¹³ y una alianza con una fracción minoritaria de la UCR, algunos grupos conservadores provinciales, gran parte de las fuerzas armadas, de la iglesia católica y de personalidades y grupos nacionalistas¹⁴. Posteriormente al triunfo electoral de febrero de 1946 y con el objeto de impulsar su proyecto industrialista mercadointernista, Perón resolvió ampliar su alianza policlasista hacia sectores económicos opositores en la etapa previa. Asimismo, a través del Primer Plan Quinquenal de 1947-1951 impulsó una inmigración seleccionada, asimilable, económicamente útil y distribuida racionalmente conforme a principios ambivalentes como la *espontaneidad y la selección y encauzamiento*. La mayor novedad estaba en el interés por regular –seleccionar y encauzar– desde el Estado

¹⁰ La propaganda antinazi de EE.UU. y contraria a la neutralidad de los gobiernos argentinos (Ortiz-Castillo-Farrell-Perón) difunde la apariencia *engañosa* de que la contratación de nazis por parte de la Fuerza Aérea Argentina obedecía a razones ideológicas. Al igual que EE.UU. y la URSS, la campaña de reclutamiento argentina, si bien no exceptuó criminales de guerra, buscó satisfacer las necesidades de su industria militar. En Klich, Ignacio, *La contratación de nazis y colaboracionistas por la Fuerza Aérea Argentina*, en "Ciclos", N° 19, Buenos Aires, 2000, p. 177. La imagen de un eje Madrid-Buenos Aires ocultaba el traslado de bienes del Tercer Reich sumada a la propuesta española hacia los países hispano parlantes de formación de un bloque de neutrales (con el Vaticano, Suiza y Suecia) abonaron el mito sobre la complicidad del gobierno peronista. Quijada, Mónica y Peralta Ruíz, Víctor, *El triángulo Madrid-Berlín-Buenos Aires y el tránsito de bienes vinculados al Tercer Reich desde España a la Argentina*, en "Ciclos", N° 19, Buenos Aires, 2000, p. 129.

¹¹ Los pormenores sobre la ubicación de los grupos potencialmente migrantes, en particular de los judíos, pueden estudiarse en Galante, Miguel y Melnizky, Adrián J., *El primer peronismo y los migrantes de posguerra vinculados a la Shoá (Holocausto): 1946-1950*, en "Revista de Ciencias Sociales", año XXXIV, N° 20, Buenos Aires, 2000.

¹² Frente a la acusación de que Argentina reclutaba técnicos y científicos nazis o *ustachis* croatas para la industrialización, Perón firmó el Acta de Chapultepec (art. 6) por la que se comprometió a no otorgar refugio a los culpables y responsables de crímenes de guerra y sus cómplices. En 1948 otorgó una Amnistía Inmigratoria que legalizó a centenares de judíos que habían entrado ilegalmente o como turistas al país antes de esa fecha.

¹³ Hugo del Campo estudia la tradición sindicalista y descubre algunas semejanzas con el peronismo que hacen a las prácticas que venía desarrollando esta corriente desde los años 20. Entre ellas el pragmatismo, el burocratismo, el reformismo y la búsqueda de vinculación con el poder político. Ver Del Campo, Hugo, *Sindicalismo y peronismo. Los comienzos de un vínculo perdurable*, CLACSO, Buenos Aires, 1983, p. 171.

¹⁴ Altamirano señala que casi todos los grupos nacionalistas pusieron sus ojos en el coronel Perón. Compartían el reclamo por el fin del Estado liberal, la instauración de un nuevo orden, defendían la neutralidad en la guerra y simpatizaban con los regímenes fascistas. Perón encarnó en esta primera etapa al *César* libertador de la masa del pueblo que muchos esperaban desde los tiempos uriburistas. Ver Altamirano, Carlos, *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*, Ariel, Buenos Aires, 2001, ps. 21-30.

el flujo migratorio. Para ese fin se crearon organismos, como el Instituto Étnico Nacional, en julio de 1946, y se replanteó el papel y la ubicación en el engranaje institucional de otros, como la Dirección General de Migraciones que reportaba desde noviembre de 1943 a la Secretaría de Trabajo y Previsión¹⁵. En ambas reparticiones se desempeñó Santiago Peralta, figura cuestionada por su adhesión al nacionalismo conservador¹⁶. En sus primeros años, el gobierno peronista adoptó la preocupación, heredada y compartida con el régimen del 43, de contar con una población *homogénea e integrada cultural y étnicamente*. Este criterio se impuso a la hora de dar preferencia a un tipo de inmigrante seleccionado a partir de caracteres étnicos, religiosos e ideológicos compatibles con la tradición argentina, favoreciendo en los hechos a inmigrantes latinos de fe católica¹⁷. No obstante, esta triple selectividad fue sufriendo transformaciones a lo largo de todo el período por los permanentes conflictos, tanto entre diferentes proyectos políticos dentro del gobierno como también entre tradiciones administrativas disímiles. Por un lado, se desplegó desde la Dirección de Migraciones una visión antropológica de la inmigración, y por otro, el

¹⁵ La Dirección General de Migraciones reportaba al Ministerio de Agricultura en sus orígenes durante el período aluvial. Pedro Orieta, consultor de la OIM refiere que pasó a integrar la Secretaría de Trabajo y Previsión mediante el decreto N° 1.504 del 27/11/1943 y que el 4/2/1949 mediante el decreto acuerdo N° 2.896/49 pasó como DNM a la Secretaría Técnica de la Nación. En Orieta, Pedro, *Apuntes para una historia de la Dirección Nacional de Migraciones*, en "Revista de la Dirección Nacional de Población y Migración de la República Argentina", Buenos Aires, 1991, p. 41. Por su parte, Susana Novick informa que entre 1932 y 1943 esta dirección dependió del Ministerio del Interior, aplicando una reglamentación de tipo restrictiva. En Novick, Susana, *Política y población 2, Argentina (1870-1989)*, Colección Biblioteca Política Argentina, N° 354, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1993.

¹⁶ El antropólogo Santiago Peralta fue autor de *La acción del pueblo judío en la Argentina*, 1943. Se propuso durante su gestión en la DGM aplicar criterios supeuestamente científicos y antropológicos para la práctica migratoria. Para Leonardo Senkman la mayor interdicción étnica y religiosa pesó sobre los judíos desplazados mientras que la mayor interdicción ideológica discriminó a los comunistas fueran o no latinos. En Senkman, Leonardo, *Etnicidad e inmigración durante el primer peronismo*, en "Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe", N° 2, vol. 3, Buenos Aires, 1992, ps. 16-32.

¹⁷ La preocupación por dar cohesión étnica a la población argentina puede rastrearse en la "Revista de Economía Argentina" dirigida por Alejandro Bunge, en la *Encuesta sobre inmigración*, en el congreso sobre población organizado en 1939 y 1941 por el Museo Social Argentino y en debates parlamentarios. Para Leonardo Senkman, la Ley de Bases sobre Inmigración y Colonización de octubre de 1946 discriminó a la enorme masa de refugiados y desplazados no latinos de la guerra en beneficio casi exclusivo de italianos y españoles. Ver Senkman, ob. cit. (1992), p. 17.

Instituto Argentino para la Promoción y el Intercambio con una visión más económica. También se notaron tensiones entre la citada Dirección de Migraciones y el Consulado, dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores encabezado por el ex socialista Bramuglia¹⁸. Se discutían diferentes criterios para el ingreso de inmigrantes latinos, lo que se tradujo en la firma de convenios bilaterales con Italia (1947-1948) y España (1948). Pero mientras el gobierno italiano, acosado en la posguerra por la desocupación, los campos de refugiados y la conflictividad, promovía la inmigración sin controlar demasiado su operatoria y sus beneficiarios, el gobierno de España quería retener mano de obra, por lo que instituyó formas burocráticas que limitaron el flujo hacia nuestro país¹⁹.

Desde 1950 la situación cambió. Argentina ya no fue la meca migratoria y el Estado tampoco la promovió. En 1949, el gobierno peronista enfrentó la crisis del modelo industrialista reorientando la economía con el Plan de Emergencia Nacional de 1950 y el Segundo Plan Quinquenal (1953-1957). El agotamiento del modelo de industrialización por sustitución de importaciones con mano de obra intensiva y poca tecnología tocó su techo y se volvió imperativa la obtención de capitales extranjeros para encarar la etapa compleja del desarrollo industrial. Perón ensayó un cambio de rumbo económico en esta segunda etapa, volviendo a las premisas del modelo agroexportador para recuperar divisas, abriendo la economía con una nueva Ley de Inversiones Extranjeras y solicitando créditos externos a fin de comenzar a eslabonar el desarrollo de una siderurgia e industria pesada propias. Por eso se advierte en este Segundo Plan Quinquenal un desinterés por la inmigración, se dice que el aporte poblacional queda sujeto a un crecimiento vegetativo y progresivamente liberado de encauzamientos.

III. Encauzamiento y homogeneización en los films del Primer Plan Quinquenal

"En ningún caso la inmigración será restringida ni prohibida por razones de origen ni de credo de ninguna especie, pero será preferida aquella que por su procedencia, usos y costumbres e idiomas sea la más fácilmente asimilable a las características étnicas, culturales y espirituales de la Argentina y se dedique a la actividad agrícola".

Plan quinquenal, 1947-1951. Inmigración y Colonización.
Proyecto Ley de Bases, art. III.

¹⁸ En Devoto, ob. cit. (2000), p. 172.

¹⁹ En Barbero y Caccopardo, ob. cit. (1991), ps. 294-299.

El film *Inmigración* (1947)²⁰

El "Heraldo del Cinematografista" anuncia con críticas elogiosas el 26 de noviembre de 1947 el estreno del corto *Inmigración*. La fecha no es fortuita como veremos a lo largo del análisis filmico. El corto abre mostrando un barco repleto de hombres, mujeres y niños que llegan desde ultramar al puerto de Buenos Aires. Son inmigrantes blancos europeos. Inmediatamente comienza el relato histórico a través de un montaje de imágenes de ficción en el que se representan los hechos ocurridos en los orígenes del Estado-Nación en tono coincidente al del imaginario liberal mitrista y sarmientino. Una voz en *off* señala los problemas del pasado: "Un problema enorme quedaba por resolver, el desierto, el indio, el abrojo, la distancia". Y su representación incorpora tomas rápidas superpuestas y caóticas de las matanzas a los caudillos federales y del genocidio aborigen, a la vez que destaca la obra realizada por un ejército nacional que se presenta como pacificador.

La inmigración fue en el pasado y es para el peronismo en este film la herramienta modernizadora. Así el *leit motiv* "Gobernar es poblar" es coreado en el film a viva voz en reiteradas oportunidades con el fin de generar una idea de continuidad con las políticas implantadas desde el origen del Estado argentino y en el que la inmigración recobra el sentido y las características que tuvo en el pasado²¹. Se insiste que en las esferas oficiales, en la prensa, en la calle, todos repiten esa máxima "Poblar, poblar, poblar". El alambrado y la locomotora avanzan hacia el espectador, superponiéndose a primeros planos de las piernas de los gringos "arando el desierto". De esta forma se articula la adscripción a una modernidad, centrada en el modelo agroexportador, en la que el espacio pampeano se convierte, al igual que bajo los gobiernos conservadores, en alegoría del progreso de todo el territorio nacional. En el mismo sentido, la perspectiva historiográfica, como dijimos, asume los hitos y héroes del ideario liberal mitrista. Aún no es tiempo de revisionismo histórico para el peronismo²². Tras

²⁰ Film *La inmigración*. Ficha técnica: fecha estreno: 26/11/1947 (en "El Heraldo del Cinematografista", vol. XVII, año 17, N° 847, p. 226). Duración: 11 minutos. Editora: Emelco; jefe de producción: S. Rives; fotografía: A. Casasnovas; sonido: G. Szulem; relator: C. D'Agostino; montaje sonoro: C. Fahey y L. A. Ducieri; realización: Fernando Bolín.

²¹ Ver Chaiana, Verónica; Notafrancesco, Natalia y Onganía, Andrés, *Inmigración en Argentina durante el gobierno peronista (1946-1955)*, mimeo, archivo de la Cátedra Mallimaci, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2001.

²² Perón desalentó una revisión de la historia nacional. En el plan político para el año 1951 (*Plan político año 1951. Orientación a los señores gobernadores*)

las imágenes de Sarmiento, Urquiza, Alberdi y Echeverría, el film retoma el panteón liberal de la patria. Sin embargo no todas son continuidades. Hay una crítica importante a la política liberal o de *laissez faire* que promovieron los gobiernos anteriores. Se dice que en aquellos tiempos "el enorme torrente inmigratorio había caído en un río sin lecho, nadie encauzó aquel caudal humano...", y se representan los efectos negativos de la política migratoria del período aluvial con la mendicidad, la vagancia, la prostitución, las villas miserias, la radicación de los inmigrantes en la ciudad. Se denuncia la falta de una política con sentido social en el campo retomando viejos reclamos de los chacareros arrendatarios nucleados desde varias décadas atrás en la Federación Agraria Argentina²³:

"... el labrador enterraba el arado en surcos que no eran suyos (...) no plantaba un árbol junto a su rancho porque sabía que un día se le enajenaría hasta su sombra, era la víctima de un régimen de arrendamiento sin sentido social".

Sin embargo, la denuncia tiene en este film de 1947 límites precisos, se circunscribe a la falta de una política estatal y de una legislación a los más desprotegidos, sin apuntar a responsabilidades sociales más amplias como las que había hecho Perón a la *oligarquía* durante la etapa de ascenso al poder entre 1944 y 1946. La injusticia social se presenta como herencia del pasado. En ella los afectados y sus organizaciones carecen de protagonismo. El Estado en el film los redime a través del crédito. Dice el relator que "el Plan Quinquenal prevé la ayuda en créditos que permitan al labrador el alivio de una pequeña huerta, de una granja modesta".

Este afán regulador e intervencionista se manifiesta en grotescas proposiciones sobre la importancia de respetar el medio geográfico de

ordenaba a los gobernadores peronistas que se abstuvieran de participar en las discusiones entre revisionistas y antirrevisionistas. Ver Luna, Félix, *Perón y su tiempo*, vol. 2, Buenos Aires, 1987. En entrevista a Fermín Chávez, Mariano Plotkin afirma que Perón le dijo que consideraba inútil esa polémica porque podía agregar un nuevo elemento de discordia a la dividida sociedad argentina. Ver Plotkin, Mariano, *Mañana es San Perón*, Buenos Aires, Ariel, 1993, p. 192.

²³ Sobre las banderas históricas de la Federación Agraria Argentina y sobre las condiciones de arrendamiento, ver Girbal-Blacha, Noemí, *Ayer y hoy en la Argentina rural*, Colección Papeles de Investigación, La Página/UNLP/UNL/UNQUI, Buenos Aires, 1998; Mascali, Humberto, *Desocupación y conflictos laborales en el campo argentino (1940-1965)*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986; Tecuanhuey Sandoval, Alicia, *La revolución de 1943. Políticas y conflictos rurales*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1988.

origen de los inmigrantes al reorganizar su relocalización con tintes casi deterministas:

"... el Plan Quinquenal ha corregido los viejos errores, cada inmigrante será ubicado en el medio (...) ambiente adecuado, quien viene del bosque irá al bosque, quien de la montaña a la montaña, quien de la llanura a la llanura".

De pronto, la cámara enfoca una placa de bronce del Instituto Étnico Nacional y elogia la obra de la Dirección General de Migraciones señalando al enunciario del discurso filmico. La referencia institucional invita a recordar algunos cambios importantes. En 1943, el régimen militar reabrió selectivamente la inmigración relocalizando la Dirección General de Migraciones en la Secretaría de Trabajo y Previsión bajo los auspicios de Perón. El gobierno de Farrell creó en marzo de 1946, una oficina etnográfica, que funcionó provisoriamente bajo la Dirección General de Migraciones, y en julio del mismo año Perón creó el Instituto Étnico Nacional²⁴. El director de Migraciones, Santiago Peralta, fue una figura muy cuestionada dentro y fuera del gobierno por su perfil ultranacionalista, racista y antisemita²⁵. Peralta se desempeñó en el cargo hasta julio de 1947, al ser acusado por esos motivos en la prensa y por organismos internacionales y desplazado por Perón²⁶. Pero Peralta conservó la dirección del Instituto Étnico Nacional seis meses más, hasta enero de 1948. Entre los meses de julio y enero de 1948 se desató un conflicto por la supervivencia de este sector dentro del gobierno hasta que finalmente naufragó. Sin embargo, las prácticas discriminatorias y restrictivas continuaron, a juzgar por los sumarios que acreditó su sucesor, Pablo Diana. En pleno conflicto entre distintos sectores del Estado que bregaban por el alejamiento de

²⁴ "Anales del Instituto Étnico Nacional", vol. 1, Ministerio del Interior, 1948, p. 13; Senkman, ob. cit. (1992).

²⁵ Para un análisis pormenorizado de los grupos y figuras del nacionalismo argentino, ver Buchrucker, Cristian, *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Sudamericana, Buenos Aires, 1987.

²⁶ Los diarios "La Prensa" y "La Nación" se opusieron a la política selectiva de la Dirección General de Migraciones en tiempos de Peralta. Se pronunciaron a favor de una inmigración aluvial, no restrictiva y liberal. Ver Biernat, Carolina, *Prensa diaria y políticas migratorias del primer peronismo. Dificultades y aciertos en la construcción de una opinión pública (1945-1955)*, en "Estudios Migratorios Latinoamericanos", N° 43, año 14, Buenos Aires, 1999, ps. 285-290; y Albónico, Aldo, *Italia y Argentina 1943-1955: política, emigración e información periodística*, en "Estudios Interdisciplinarios de América Latina y Caribe", N° 1, 1992, p. 47.

finitivo de este grupo, el 26 de noviembre de 1947 se estrenó en los cines de la capital el film *Inmigración*, bajo los auspicios de la Dirección General de Migraciones y del Instituto Étnico Nacional. Así cobra sentido político y polémico esta obra que buscaba legitimar las concepciones y la gestión de Peralta, filtrando en las imágenes los límites precisos de la apertura migratoria con una concepción presentada como geantropológica y cientificista, y que en realidad encubría prácticas prejuiciosas y discriminatorias a partir de razones étnicas, religiosas y políticas.

En el film, la voz en *off* destaca la labor de la Dirección General de Migraciones como encargada de auspiciar la inmigración "racional y humanamente a través de cuerpos técnicos y científicos, y al amparo de leyes sociales...". La idea de sistematizar científicamente la obra migratoria se documenta a través del constante ir y venir de funcionarios de esta dirección, vestidos con impecables guardapolvos blancos, consultando archivos y carpetas, catalogando ingresos, anotando cuidadosamente cada dato, midiendo cada detalle, asesorando a los recién llegados. Era la ciencia puesta al servicio de la política de Estado.

El relator habla de crisol de razas, pero se construye una iconografía de familias inmigrantes blancas y de fenotipo latino o eslavo²⁷. Así puede verse en una secuencia ficcionalizada en la que una familia de inmigrantes de rasgos físicos de Europa del Este se integra al país en un medio rural. Estas características se conectan con el impulso dado desde el Primer Plan Quinquenal a las ideas de homogeneización, al proponer que vinieran aquellos que "por su procedencia, usos y costumbres fueran los más fácilmente asimilables a las características étnicas, culturales y espirituales de la Argentina". En esos días, los radicales acusaban a Perón de discriminar en favor de una inmigración de europeos latinos y no latinos católicos y anticomunistas, rechazando a los *indeseables*, sector de desplazados y refugiados no latinos, no católicos, comunistas, judíos, etc. En ese mismo sentido operó el pedido que hicieron las Naciones Unidas (*International Refugee Organization -IRO-*) a DAIE entre 1947 y 1949 de hacer ingresar a varios miles de refugiados croatas, ucranianos, polacos, húngaros, bálticos colaboracionistas, alemanes y austríacos nazis.

²⁷ Según las estadísticas de la Oficina Sectorial de Desarrollo de Recursos Humanos del Ministerio del Interior, para el año 1946 el primer grupo de inmigrantes europeos correspondió a los españoles (18.542), el segundo a italianos (11.167) y el tercero a polacos (9.835); para 1947 el primer grupo fueron los italianos (38.510), el segundo los españoles (27.948) y el tercero los polacos (12.700).

Muchos arribaron custodiados por la Cruz Roja Internacional e IRO con nombres ficticios²⁸.

Volviendo al film, y teniendo en cuenta especialmente el arco de los posibles migrantes y las prácticas concretas que se desarrollaron en esos años, es posible afirmar que la propaganda en este film reforzó el ideal de una inmigración de gente blanca, europea, católica y proveniente de un medio rural.

Inmigrantes para que sean colonos agrícolas

"Un día plantarán árboles que darán sombra a sus hijos", así introduce la voz en *off* una secuencia que representa la necesidad de arraigar al inmigrante al agro. Santiago Peralta, basándose en el artículo 25 de la Constitución Nacional, auspiciaba una inmigración de raza blanca para trabajar la tierra, integrada por grupos familiares. Se proponía impedir la inmigración urbana, incluso de comerciantes e industriales o técnicos e ingenieros, debía excluirse a ladrones, ancianos, mujeres estériles, gente con defectos físicos o formas desviadas por factores hereditarios. De allí que considerara la existencia de una inmigración *buena, mala o indeseable*; la buena tenía como principal criterio el estar destinada a trabajar la tierra garantizando un auténtico mestizaje de agricultores con la población local.

El relato fílmico se detiene en la historia particular de una pareja mítica formada por un chacarero joven con su mujer y sus hijos nacidos en el país, remitiendo a las necesidades demográficas y económicas de colonización agraria planteadas en el Primer Plan Quinquenal. Esta pareja reviste los atributos externos preferidos por el nacionalismo racista y vitalista de Peralta, son agricultores blancos, de aspecto eslavo y por ende católicos. Dice el film, son "hombres y mujeres... jóvenes y sanos... con manos laboriosas"²⁹.

En el film, la familia chacarera parece vivir en una *utopía agraria*, trabaja su tierra, el Estado la protege, no teme a enemigos ni peligros, todos sus reclamos parecen cumplidos.

La insistencia del Plan Quinquenal y del film en canonizar la imagen de una inmigración necesariamente relacionada con la colonización agrícola parece extraña frente a la necesidad primordial de abastecimiento de mano de obra obrera que el desarrollo industrial re-

²⁸ Citado en Senkman, ob. cit. (1992), p. 40.

²⁹ "La selección (...), se verificará teniendo en cuenta las prohibiciones establecidas por la ley en orden a enfermedades, antecedentes y actividades del inmigrante". Art. IV del *Proyecto Ley de Bases, Primer Plan Quinquenal*.

quería. Sin embargo, algunos datos del contexto sobre el enfrentamiento institucional que sufren las políticas migratorias aportan pistas para interpretar esta aparente contradicción iconográfica. Esta concepción migratoria antropológica y ruralista de Peralta recibió apoyo del Consejo de Defensa Nacional y de militares ultranacionalistas, pero se enfrentó a la del Ministerio de Trabajo, al Instituto Argentino de Promoción del Intercambio y a las nuevas dependencias creadas para promover la inmigración como la Delegación Argentina de Inmigración en Europa y la Comisión de Recepción y Encauzamiento de Inmigrantes, en las que sus funcionarios sostenían una visión más económica y urbana sobre la inmigración y el Plan Quinquenal como veremos en el film *Rumbo a la Argentina*.

Las imágenes de una utopía agraria en el corto *Inmigración* se interponen a las necesidades materiales de la industria y, si bien la mayoría de los inmigrantes que se radicaron en el país provenían predominantemente de la agricultura, fueron a parar a la industria ya que la demanda externa de productos agrícolas mermó ostensiblemente después de 1948. Sin embargo, la visión de Peralta circuló con fluidez dentro del imaginario del progreso argentino porque venía abonado desde el período aluvial con las imágenes del desarrollo agrícola y las ventajas económicas y espirituales que la tierra aportaba.

Finalmente se intercala una secuencia que comienza diciendo: "Ha pasado el tiempo...". En ella se representa el futuro de esta pareja de inmigrantes que dramatiza el momento de integración a la Nación en una escena familiar en la chacra de la que parten a la escuela dos niños con sus guardapolvos blancos. La escuela, sumada a las imágenes del deporte, de hogares armoniosos, de un barrio con casas tipo chalet californiano, van fundiéndose con la imagen de un desfile de cadetes portando la bandera argentina. El film cierra como si mostrara el cumplimiento de propósitos de larga data. Parece decirnos que tierra, familia, escuela pública, vivienda, deporte y ejército integran y al inmigrante a la Nación y lo disciplinan.

El film *Rumbo a la Argentina* (1947)³⁰

Este film tiene especial interés, ya que a diferencia de los otros abre con las imágenes del propio Perón anunciando en el Congreso de la Nación la política migratoria puesta en marcha desde el Primer Plan

³⁰ Film *Rumbo a la Argentina*, Emelco, 1947/1948. Duración 9,30 min (no consta ficha técnica).

Quinquenal, hecho que sugiere mayor compromiso institucional del gobierno con esa política. La cámara recorre cuidadosamente el recinto republicano mientras se intercalan imágenes pujantes de una Argentina mecanizada, moderna, con tractores, cosechadoras, torres industriales humeantes, despliegue de trenes, obreros trabajando, fábricas textiles y metalúrgicas. Es Perón quien desde instituciones republicanas (el Congreso) planifica una Argentina de trabajo y de progreso.

La cámara se instala fuera del país. Las imágenes del Coliseo nos sitúan en Roma. Otro es el mundo institucional estatal que encauza al inmigrante en esta ocasión, y se vincula con el Ministerio de Relaciones Exteriores. El relator señala la importancia del Convenio Inmigratorio entre Argentina e Italia (1947). Dice que es la Comisión de Recepción y Encauzamiento de Inmigrantes el lugar al que llegan los "anhelos de miles de hombres y mujeres útiles... trabajadores y *no desocupados*... que serán seleccionados para evitar los efectos perniciosos del aluvión humano". Las imágenes muestran una oficina con ficheros entre los que se mueven diligentes empleadas que abren y cierran carpetas en las que puede leerse un criterio de catalogación del inmigrante según un principio ocupacional. Un hombre joven, soltero, de un medio rural lee una carta fechada el 18 de mayo de 1947 enviada por el Ministerio del *Laboro e della Provvidenza Sociale*. Dice el relator que Argentina envía por esos "bronceados campesinos meridionales, montañeses del centro, artesanos del norte cuando se tiene la certeza de que son impresionables para nuestras industrias". La partida y despedida serán un paréntesis de esperanza, se dice que pronto la novia habrá de seguirlo definitivamente al lugar que anhelan, indicando de esta forma que no será una inmigración transitoria. Un tren lo lleva a una ciudad italiana -¿Génova?- en la que se encuentra la Delegación Argentina de Inmigración en Europa. Allí se dice que "son individualizados y sometidos a estricto examen médico y psicológico (...) se observan sus condiciones *morales* y capacidad para adaptarse". Las imágenes se suceden en un consultorio médico, en el que le practican rayos x, análisis odontológico y luego marcan sus huellas dactilares, lo fotografían y numeran su prontuario hasta darle un pasaporte. Dice el relator que es para asegurarse de "contar con habitantes fuertes, dignos de mezclar su sangre en el magnífico crisol de nuestra raza". La secuencia sugiere una minuciosa selección en la que se imponen algunos criterios a través de la imagen: juventud, salud física, utilidad ocupacional y fortaleza moral. Respecto de esto último, recordemos que uno de los dos directores de la DAIE era el padre salesiano José Silva. Desde 1943 y durante los primeros años del gobierno peronista fue usual que miembros de la iglesia e intelectuales católicos nacionalistas ocuparan lugares de impor-

tancia en el Estado argentino, ejerciendo un papel de reguladores morales. Silva cumplía un papel en la selección de los potenciales migrantes asegurando la ausencia del peligro comunista y de la vagancia que podía infiltrarse en el flujo migratorio dada su masividad. Asimismo, era de hecho el canal de recomendación por donde se filtraban prófugos, refugiados, criminales de guerra y colaboracionistas del nazismo³¹. Por el canal de la DAIE y de las congregaciones religiosas se canalizaron los pedidos de contratación de las empresas argentinas, ya que el otro director de la mencionada delegación era miembro del IAPI y otorgaba también garantías de *moralidad* y de buena disposición para el trabajo a los candidatos a migrar. En Italia, el Ministerio *Degli Affari Esteri*, por su parte, incentivó la migración hacia la Argentina, insistiendo en que no debía haber discriminaciones raciales, étnicas o religiosas. Con esta amplitud ideológica buscaba encubrir la necesidad de resolver el problema de los prófugos extranjeros en Italia de los que se quería deshacer.

Como Peralta, los miembros de la DAIE demostraron preocupación por poner la ciencia al servicio de la política de Estado. Resulta significativa la incorporación en esta entidad de una figura del mundo de las ciencias sociales como José Antonio Güemes, cuyas ideas de selección y exclusión racial y religiosa se entroncaban con las del Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales de Alejandro Bunge y sus proyectos de formar una Argentina industrialista poderosa en la que la potencialidad se ligaba al número de los habitantes y a su homogeneidad cultural. Pero el mundo vinculado al Ministerio de Relaciones Exteriores no se agotaba en una sola línea de prejuicios ideológicos, étnicos y religiosos. Su canciller Bramuglia, ex dirigente socialista, se oponía a los criterios de indeseabilidad que tenía el padre Silva, quien contaba con el apoyo de hombres como Miranda y del Banco Central de la República Argentina³². En ese sentido, el punto de cohesión política fue el anticomunismo militante al que adscribían todos dentro del gobierno en general.

La complejidad del aparato administrativo y de las tendencias internas del gobierno peronista y del peronismo se evidencian también en el film en el momento de arribo del joven trabajador, cuando llega

³¹ Devoto analiza la llamada "Vía de las ratas" camino seguido por los criminales nazis y muestra las vinculaciones que tuvieron con la iglesia y la Santa Sede para salir de Europa; ver Devoto, ob. cit. (2000), p. 158.

³² Ver Rappoport, Mario y Musacchio, Andrés, *El Banco Central de la República Argentina y el oro nazi*, en "Ciclos", N° 19, Buenos Aires, 2000, p. 77.

desde ultramar a la Argentina. Dice el relator que los funcionarios de la Comisión de Recepción se encargarán de incorporarlo a la vida nacional. Al bajar del barco un funcionario controla sus papeles y lo deriva al Hotel de los Inmigrantes. Allí se los atiende mientras se les consigue "ocupaciones dignas y se los transporta al lugar donde podrán ser felices" ya que "industriales de todo el país solicitan sus manos hábiles, sus brazos fuertes (...) donde trabajarán con obreros criollos". El sentido del discurso cierra con las imágenes de trabajadores industriales y rurales en una Argentina de gran modernización industrial.

El film *Para todos los hombres del mundo* (1949)³³

La Dirección General de Migraciones cambió, en febrero de 1949 su denominación por la de Dirección Nacional de Migraciones, y dejó la Secretaría de Trabajo y Previsión para quedar definitivamente bajo la órbita de la Secretaría Técnica dependiente directamente de Presidencia de la Nación³⁴. Algunos meses antes de este traspaso institucional y en tono de balance se realizó el film *Para todos los hombres del mundo*. En él, las marcas de enunciación dan indicios de que aún se reportaba a Trabajo y Previsión. El relator refiere:

"Para todos los hombres del mundo que llegan a nuestra tierra, la institución que asegura el bienestar de todos los trabajadores del país que vengan de donde vinieran es la Secretaría de Trabajo y Previsión".

Perón cambió la historia de esta oscura dependencia nacida como Departamento de Trabajo en 1907 y dedicada, simplemente, a estudios estadísticos e involucrada en la represión sindical. La nueva Secretaría de Trabajo y Previsión se convirtió, desde 1943, en un resorte clave para la construcción de la nueva hegemonía peronista. Por eso no sorprende la dinámica que fue adoptando la política inmigratoria bajo su auspicio, cercana a los ámbitos sindicales manejados por dirigentes del ex laborismo. Progresivamente se fueron dejando los criterios discriminatorios anteriores, repudiados internacionalmente, y se ensayó una nueva interpretación más universalista de los postulados quin-

quiales. El Estado se comprometió entonces con una inmigración más abierta compuesta por *hombres de todas las razas*, recuperando desde el título del film los fines del preámbulo dirigido a todos los hombres del mundo. Este principio, caro a los constituyentes del 53, se recupera en el film como continuidad de un "plan histórico que lleva casi 100 años".

La pantalla penetra en las páginas de un libro de historia que abre con la estampa del general San Martín y evoca tanto el valioso aporte de los hombres de Mayo, criollos como Mariano Moreno y Manuel Belgrano, como el de los "hombres nacidos bajo cielos extraños", entre los que cita a Liniers, Matheu, Bonpland, Burmeister, europeos y blancos, pero también cita el aporte de "los humildes turcos (...) que fundaron hogares felices y prósperos". Sin embargo, criterios selectivos aún imprimen algunos límites a esa apertura. En el film se reitera que la Secretaría de Trabajo y Previsión encauza y protege el proceso migratorio prefiriendo aquella que sea "más fácilmente asimilable a los caracteres étnicos, culturales y espirituales de la Argentina", coincidiendo con los postulados del Primer Plan Quinquenal. Apenas algunos días después del traspaso de la dirección a la Secretaría Técnica, el 17 de marzo de 1949 se juraba la nueva Constitución justicialista. En ella, Argentina se comprometía en su artículo 17 a "fomentar la inmigración europea prohibiéndose limitar el ingreso de extranjeros laboriosos mediante impuestos", sin aludir siquiera a la inmigración de países limítrofes que venía aumentando atraída por la estrategia industrializadora del Plan Quinquenal³⁵. La preferencia por italianos y españoles, mayoría del sustrato aluvial anterior, se impuso finalmente por política del Estado y por influencia de las cadenas migratorias. El film no descarta a nadie *por su raza y credo*, defendiéndose posiblemente de las acusaciones de antisemitismo que circulaban debido a la gran cantidad de judíos ingresados como turistas o ilegalmente al país y recientemente admitidos por las amnistías de 1948 y 1949³⁶. En ese período Estados Unidos restringía totalmente la entrada de judíos.

³⁵ La inmigración de países limítrofes no se tuvo en cuenta en la Constitución peronista de 1949. Para regular su entrada, ya que finalmente fueron absorbidos debido al alto índice de empleo, se sancionaron leyes y decretos (ley 14.345/382, decreto 15.971, decreto 13.721/51) a la vez que hubo amnistías con el fin de legalizarlos.

³⁶ Entre 1946 y 1966, los dos grupos mayoritarios que ingresaron al país fueron 356.000 italianos y 231.360 españoles; cit. en Senkman, ob. cit. (1992), p. 16. El año 1949 fue el de mayor rechazo, sin embargo las amnistías de 1948-1949 fueron elogiadas por la OIA (Organización Israelita Argentina creada por iniciativa de

³³ Film *Para todos los hombres del mundo*. Ficha técnica: edición de *Noticiero Bonaerense* (Gobierno de la Provincia de Buenos Aires a cargo del coronel Mercante) y edición conjunta de *Emelco* y *Sucesos Argentinos*, 1949. En la entrevista del 15 de mayo de 2002, Tadeo Bortnowski, operador y director en ambos emprendimientos cinematográficos, nos cuenta que *Noticiero Bonaerense* funcionaba como una oficina del gobierno, tenía sus instalaciones en la Calle 52 de La Plata y dependía del Ministerio del Interior de la Provincia.

³⁴ Decretos 2.896/49 y 10.283/49, en Novick, ob. cit. (1993).

El artículo 31 de la Constitución justicialista fijaba igualdad civil con los argentinos a quienes entrasen al país sin violar las leyes, e incluso otorgaba derechos políticos luego de cinco años de la obtención de la ciudadanía. El film corporiza la idea de una república puesta al servicio de todos, a través de la imagen encuadrada simétricamente del Congreso de la Nación desde la Avenida de Mayo con un primer plano de un grabado de la justicia sobre las paredes del edificio de Tribunales. Las palabras apoyan la imagen al corroborar que se "los equipara a sus propios hijos en derechos y libertades (...) y que la justicia los contempla y protege como a los argentinos". Por su parte, la estrategia de Perón para desacreditar a la oposición, que lo atacaba por antidemocrático, fue cambiar el sentido *común* que daban las clases dirigentes a las palabras libertad e igualdad para apropiarse de ellas dotándolas de un nuevo sentido herético, asociándolas a la idea de justicia social³⁷.

La educación pública aparece como otro valor de equiparación, que consolidando el proyecto disciplina y homogeneiza a la sociedad en función del trabajo. Dice una voz: "... no hay una celda de la enseñanza nacional desde la primaria hasta la universidad que no esté abierta a sus inquietudes...". Simultáneamente las imágenes recuperan aulas ordenadas con niñas de pulcros guardapolvos blancos, tarimas de aulas magnas universitarias con jóvenes trajeados en clases de medicina o ingeniería. La fachada de la Escuela Granja Nacional "Dr. R. Santamarina" provee la imagen de la educación técnica orientada hacia las labores del campo, y la de jóvenes con overol aprendiendo en escuelas técnicas. La destacada promoción a la educación pública en el film interpela al espectador que recupera el sentido herético de la frase "alpargatas sí, libros no".

Inmigrantes para que sean trabajadores

"Así como están abiertos los puestos de fábricas y talleres para ellos, para los que vienen, los dispuestos a sumar sus energías al magnífico impulso que industrializa el país...".

Cartel del film *Para todos los hombres del mundo*.

La iconografía de impronta fordista en el film refuerza este mensaje mostrando como telón de fondo y en contrapicado planos generales de las clásicas torres humeantes y primeros planos de la línea de montaje en la que centenares de trabajadoras impecablemente atildadas controlan el transporte de productos alimenticios, o las muestran alineadas sobre sus máquinas de coser. Hay trabajadores metalúrgicos, trabajadores de prensa, trabajadores transportando rollos de papel y también imágenes de trabajadores en la vendimia, pescadores jalando redes desde los barcos, técnicos apicultores extrayendo la miel, obreros del tambo ordeñando y acarreando sus cubas de leche. En ellas han quedado ilustrados los objetivos económicos del Primer Plan Quinquenal, fortalecer una industria descentralizada, mano de obra intensiva con poca tecnología, con presencia en todas las regiones del país, con producción diversificada en función de los mercados consumidores³⁸.

En este sentido, este film en el que notamos la influencia de la Secretaría de Trabajo y Previsión, recoge el pensamiento de los sindicalistas (ex laboristas muchos de ellos) entre quienes se difundía la idea de alentar la inmigración para aumentar la fuerza de trabajo y así estimular el consumo, contribuyendo a la larga al desarrollo de la producción³⁹.

Asimismo en este film se presentan las instituciones que habrán de incluir a estos trabajadores: la escuela, la familia y el Estado a través de la Secretaría de Trabajo y Previsión. Las imágenes dan cuenta de una sociedad armónica y ordenada en la que los únicos sujetos que parecen existir son los trabajadores y el Estado. He aquí un caso interesante en el que las ausencias son tan indicativas como las presencias. Resulta significativa, entonces, la omisión de los empresarios o

³⁸ Cit. en Rapoport, Mario y otros, *Historia económica, política y social de la Argentina*, Macchi, Buenos Aires, 1998, p. 384.

³⁹ El periódico "El Líder", del Sindicato de Empleados de Comercio, fundado por Ángel Borlenghi, presenta la política inmigratoria como un triunfo del Estado en el plano demográfico y justifica su promoción por razones económicas. Ver "El Líder", números de enero de 1949, junio de 1950 y febrero de 1952.

Perón en 1947) porque permitieron la excarcelación y legalización de refugiados judíos detenidos. La OIA calcula que esta medida benefició a 30.000 judíos de entre 200.000 europeos y sudamericanos. En Senkman, Leonardo, *El peronismo visto desde la legación israelí en Buenos Aires. Sus relaciones con la OIA (1949-1954)*, Unión Mundial de Estudios Judaicos, Judaica Latinoamericana, Estudios Históricos Sociales, Jerusalem, Universidad Magnes/Universidad Hebrea/AMILAL, 1993, p. 127.

³⁷ Daniel James señala las connotaciones heréticas del discurso de Perón. En su discurso se resignifican algunas palabras que antes provocaban la humillación de la clase obrera otorgándole el sentido opuesto, por ejemplo con la palabra descamisados; ver James, Daniel, *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina (1946-1976)*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988, p. 47.

las fuerzas armadas. ¿Es que en esta mirada totalizadora no hay más lugar que para el estado de bienestar de los trabajadores?⁴⁰

Este film de gran circulación fue difundido en dos versiones, una de *Sucesos Argentinos* y otra de *Noticiero Bonaerense*. En ambas se cierra con el flamear de la bandera argentina. Sin embargo en la versión producida por *Noticiero Bonaerense*, noticiero del estado provincial a cargo de la gobernación de Domingo Mercante (hombre cercano a los laboristas), la insignia patria se superpone al intenso desfile de estudiantes de overol y muchachas normalistas caminando hacia el futuro. En cuanto a la versión de la empresa *Sucesos Argentinos*, resulta significativo que tras la imagen de la bandera se haya agregado una cortina en la que desfilan cadetes y militares. Estas diferencias iconográficas traslucen las diferentes miradas de la alianza peronista: la versión bonaerense mantuvo hasta el final un mayor apego a la imagen de los trabajadores, mientras que la versión de *Sucesos Argentinos*, de alcance nacional, promocionó la concepción de Perón de los dos ejércitos: trabajadores y fuerzas armadas.

IV. Fin del encauzamiento en los films del Segundo Plan Quinquenal

En 1949 comenzó la crisis económica, una de las razones por las que Argentina fue perdiendo el atractivo para la inmigración masiva. Los desequilibrios en el modelo de industrialización por sustitución de importaciones marcados por escasez de capitales, el descenso de las exportaciones agropecuarias, las intensas sequías y la inflación trajeron aparejados una disminución en la demanda de mano de obra y la caída de los salarios. Y aunque 1954 fue el año del repunte, la tendencia migratoria transatlántica venía optando mayoritariamente por otros países. Desde 1950 la nueva meca era Venezuela. En Argentina, la legislación dio muestras de este cambio, con restricciones para la entrada de los analfabetos o para quienes buscaran instalarse en zonas urbanas y penalizaciones para quienes cambiaran de lugar de residencia o de ocupación antes de los tres años de permanencia en el país⁴¹.

⁴⁰ Mariano Plotkin señala la existencia de etapas durante el peronismo en relación a los mecanismos de construcción del consenso, y considera que desde 1950, durante el ministerio de Méndez de San Martín, el gobierno logra la apropiación total del imaginario simbólico; Plotkin, ob. cit. (1993), p. 170.

⁴¹ Decretos 24.453 del 7/11/1950; 8.721 del 22/2/1952 y 2.093 del 7/07/1952.

En este contexto, el Segundo Plan Quinquenal asignó al crecimiento vegetativo de la población el lugar antes otorgado a la inmigración europea. La inmigración ya no era un tema de interés en esta etapa. La Constitución justicialista de 1949 mantuvo las viejas aspiraciones de contar con una población de origen europeo en un contexto en el cual los que migraban al país eran de países limítrofes. Así en su artículo 17 promocionaba la entrada de europeos con el "objeto de labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes" y nada se decía de los migrantes reales que llegaban desde aduanas secas.

El film *Ha llegado un barco* (1953)⁴²

Este film marca el cambio de etapa. En primer lugar, ahora inmigrante es cualquier persona que al llegar manifieste el deseo de establecerse en el país, independientemente de si viajó en segunda, tercera o primera clase como en la etapa anterior. Por eso las imágenes reportan la entrada de un barco con inmigrantes que viajan en primera clase. Y como ya no interesa que se ubique en actividades manuales, agrícolas o industriales dado el cambio de rumbo económico del Segundo Plan Quinquenal, las imágenes apuntan a otro perfil de inmigrante, con inserción en el mercado, dotado de formación de tipo técnica, profesional, con rasgos empresariales o intelectuales para promover las ciencias y las artes.

Asimismo, la convocatoria parece más plural extendiendo sus alcances a una inmigración venida desde tierras lejanas, sin importar ya los criterios de homogeneidad cultural y dando muestras de un avanzado afán cosmopolita rayano en lo exótico. Dice así una voz en *off*:

"Todos los días, desde todos los pueblos del mundo llegan barcos al puerto de Buenos Aires. Vienen de Suecia y de Hamburgo, de Japón, de Inglaterra y de todas las naciones de la tierra... Este es el Yapeyú, un barco más, en él llega Chang Dai Chen. En ese mismo barco vienen también numerosos inmigrantes. Algunos llamados por parientes o amigos ya establecidos en la Argentina, otros simplemente atraídos por la gran esperanza de un país donde paz, libertad y justicia no son palabras vacías".

Las últimas palabras pueden asociarse al acuerdo que en 1953 firmó Argentina con el CIME para la asistencia a las víctimas de la

⁴² Film *Ha llegado un barco*, 1953. Ficha técnica: duración 8 minutos. Producción de *Noticiero Panamericano* y *Argentina Sono Film*.

guerra y para facilitar la reunificación familiar a través del sistema de llamada. El CREI, por su parte, promovía el ingreso de quienes acreditaban contratación laboral directa⁴³.

Volviendo al film, un primer plano de un periódico de septiembre de 1953 anuncia la llegada del mencionado pintor chino, artista renombrado quien declara: "Me siento muy feliz de encontrarme en esta Nación generosa en la que no existen discriminaciones raciales". La idea de dotar de igualdad civil a nativos e inmigrantes se refuerza en una secuencia en la que se ha registrado como una situación corriente a una elegante pasajera compartiendo su asiento en el colectivo con un trajeado señor de piel negra. La imagen parece interpelar al espectador confrontando una armonía interracial en nuestro país, irresuelta en otros como en el caso de EE.UU.

El tipo de inmigración que se espera se construye desde tres personajes ficcionales. Un holandés, técnico en radio que viene contratado por una gran empresa, un japonés cuyo hermano es propietario de una florería, y una joven nacida en Galicia casada por poder con un coterráneo que llegó poco antes a la Argentina. Cada uno arriba con una posición y trae su propio proyecto.

Esta inmigración de elite luce impecable⁴⁴. La pareja de futuros esposos termina individualmente sus trámites en la Aduana y se sumerge en la metrópolis soñada sin mediar estructuras estatales de encauzamiento. Él como un galán de cine y ella como una estrella de Hollywood miran deslumbrados hacia adelante. Un contraplano nos devuelve sus miradas: la vertiginosa ciudad, con sus espacios simbólicos, el moderno rascacielos Kavanagh, algunos autos cruzando velozmente, luces y brillantes marquesinas encandilan a gente bien vestida cruzando las calles. Van todos apurados y ellos saben a qué vienen.

⁴³ El Comité Intergubernamental para las Migraciones Europeas (CIME) asistía a los emigrantes sin recursos pagándoles transporte e instalación en los países de destino, básicamente ayudaba a víctimas de la guerra.

En cuanto a la Comisión de Recepción y Encauzamiento de Inmigrantes (CREI) fue reactivada en esta etapa para facilitar la inmigración de contratados directamente por empresas radicadas en el país; cit. en Barbero Caccopardo, ob. cit. (1991), p. 295.

⁴⁴ Del mismo tenor son las notas sobre inmigración aparecidas en los *Noticiero Panamericano* en el que se refiere que ha llegado el barco "Anna C" repleto de inmigrantes. Se lo describe como un "moderno transatlántico de la línea Costa Genovesa (...) palacio encantado en el que llegan contingentes después de 18 días de feliz navegación".

Capitales para el Segundo Plan Quinquenal

El paseo de la cámara por el centro porteño permite valorar los aportes del aluvión inmigratorio en el pasado y lo que se proyecta conquistar en la nueva etapa. No interesa ya rescatar el trabajo, sino las empresas que levantaron antaño los "extranjeros". Es que en 1953 la necesidad manifiesta era obtener capitales extranjeros. Por eso la ley 14.222/1953 de inversiones extranjeras escandalizaba a quienes, fogueados en los rituales patrios cada 9 de Julio con declaraciones de independencia económica, veían peligrar el artículo 40 de la Constitución de 1949.

El film destaca el aporte de "los extranjeros". La cámara panea el frente de importantes instituciones bancarias y comerciales, la fachada del Banco Español del Río de la Plata, del Banco Di Napoli, del The National City of New York, del Banco de Italia y Río de la Plata, del Banco Francés, The Royal Bank of Canada, del Societé Generale y de importantes comercios como la Juguetería Kitsa, The London Taylor, Heinonen, la Fábrica de muebles Toscano, A.M. Schein & Bianchi, Relojes Flextion, Luis Salmun, O'Neil. Dice la voz en *off* que diferentes colectividades han fundado diversos e importantes centros culturales y sociedades cooperativas, muchas de las cuales cuentan con sus propios hospitales. Entre ellos se muestra la fachada del Centro Gallego, del Hospital Alemán, del Británico y del Francés. Se hace hincapié en la libertad de culto y el permiso a todos los credos, católico, hebreo, metodista, ortodoxo. Se registran sus templos levantados "en cualquier lugar de la república".

En cuanto a la educación, se destaca el papel de las escuelas privadas por haber contribuido a acrecentar el acervo cultural de la Nación. En fin, bancos, comercios, empresas, hospitales y escuelas privadas levantadas con capitales privados ocupan el lugar simbólico que en los otros tres films ocupaba el trabajo.

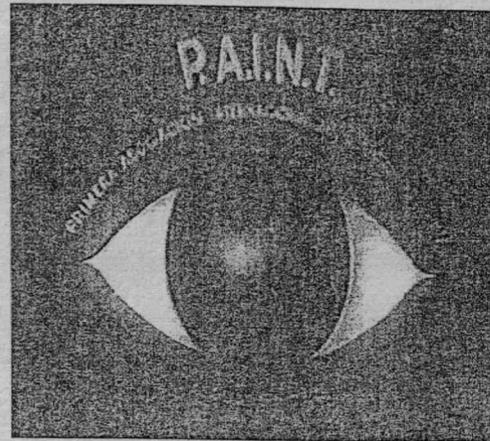
En cuanto a la integración del inmigrante, el film remite a una idea de ciudadanía vaciándola de contenidos políticos o sociales. Sin apelaciones a la patria, al Estado o a esencialismos construidos cultural o históricamente, la argentinización se presenta a partir de una imagen aérea de la cancha de Racing, en la que una voz en *off* nos detalla el derrotero de su integración:

"... el holandés ya se siente argentino y ha comenzado por elegir su equipo de fútbol, el asiático también ha tomado partido y es un hombre feliz porque su negocio prospera diariamente... y Milagros... ya ha comenzado a producir frutos argentinos".

El deporte, la empresa y la familia son en este film los pivotes de inclusión a la Nación. Cabe agregar a este deslucido soporte identitario la forma en que se integra el pintor chino, a quien el paisaje y lo nativo van dando un sentido de pertenencia al nuevo país. Al pasar los años, ya instalado en Mendoza, Chang va trocando el arte oriental que lo hizo famoso por otros motivos de inspiración, como los rasgos nativos de un chango cuyano o el paisaje majestuoso de los cielos y montañas andinas.

Estas imágenes invitan a reflexionar sobre los alcances móviles que adquiere la idea de ciudadanía en diferentes proyectos hegemónicos, contradiciendo el sentido progresivo y teleológico que se le atribuye desde la teoría política. Así en los films del Primer Plan Quinquenal se ha jerarquizado una dimensión más social de la ciudadanía, con las imágenes de un Estado social que protege los derechos sociales de los trabajadores/as como sector, mientras que en esta segunda etapa, la inmigración se encarna desde la historia singular de individuos con nombre y apellido, connotando parámetros más liberales de representación de lo social, y focalizando en la obtención de derechos civiles (económicos y culturales) como, por ejemplo, el derecho a radicar capitales y empresas, la asociación a un club de fútbol, o la libertad de cultos en un momento en que el peronismo empezaba a diluir la hegemonía católica como sustrato esencial de argentinidad. Vacía de contenido político, sin anclar en alguna forma de recuperación del imaginario histórico, con la promoción de la argentinidad obtenida desde prácticas culturales basadas en la vida cotidiana, como la pintura o el deporte, se busca reforzar mecanismos de adhesión y consenso pasivo hacia el gobierno fomentando una forma más despolitizada, neutral y cotidiana de entender la ciudadanía.

En síntesis, estas heterogeneidades en las imágenes sobre la inmigración expresaron el cambio de rumbo que prefiguró el gobierno desde 1950. Cambio económico que implicó apelar a la inclusión de nuevos sectores sociales, como el capital extranjero y las elites antes ausentes de la alianza peronista, y también implicó desplegar una nueva manera de mirar la sociedad en la que el Estado perdió centralidad económica, se neutralizó la participación política y se despolitizaron las prácticas ciudadanas.



1. Logo de P.A.I.N.T. (1956)
(Primera Asociación Internacional
de Noticiarios y Televisión).

2. Cortina de apertura
de *Sucesos Argentinos*.



IX. Reinterpretando el debate agrario del 55

Profundizando en la cuestión agraria, de lo analizado y visto en imágenes se abren nuevas cuestiones. ¿Por qué los discursos antiperonistas del 55 hicieron hincapié en el rol antiagrario del peronismo como causa de una crisis económica que aparece inexistente desde las fuentes fílmicas y bibliográficas? Por qué liberales y desarrollistas evaluaron en bloque la política agraria del Primero y Segundo Plan Quinquenal como decadente, sin reconocer que había diferencias marcadas desde 1949? ¿Por qué abogaron en nombre de la desconformidad de la totalidad del sector agrario sin distinguir el progresivo entendimiento de los actores rurales y sus corporaciones con el Estado? ¿Por qué cargaron tintas sobre el IAPI si su nuevo rol beneficiaba al sector agrario? Por qué sólo vieron el despilfarro en la nacionalización de los transportes y no estimaron alguna ventaja para el agro? Por qué vieron en el crédito agrario sólo prácticas clientelísticas desconociendo la relevancia para la propietarización de los arrendatarios además del salvataje a grandes empresas agroexportadoras de la zona pampeana y de Buenos Aires? En síntesis, ¿por qué no reconocieron el impulso desarrollista y modernizador que el peronismo promovía para el agro desde el Segundo Plan Quinquenal y el mayor entendimiento del Estado peronista con los sectores de medianos y grandes propietarios rurales?

Desde las imágenes, la campaña de la tierra para quien la trabaja, los planes de colonización, la modernización tecnológica, la capacitación de los productores rurales, el abandono por Perón de su anterior retórica antioligárquica, antilatfundista y antimonopólica, junto a la política de jerarquizar las cooperativas integrales y el acercamiento durante las exposiciones de la Sociedad Rural, los actos multitudinarios y el desfile corporativo agrario ponen en evidencian cuál era la dirección que buscaba imprimir el Estado peronista a través de su propaganda independientemente de las resistencias y roces que generara.

Nos queda entonces la idea de que detrás de la cuestión agraria hubo otras que molestaron más y se canalizaron a través de esa impugnación, dada la importancia del sector en la economía nacional. Nos referimos a la manera en que el peronismo configuró las relaciones entre el Estado y la sociedad. Pareciera que el modelo de un Estado corporativo integral afectó profundamente la posibilidad de atenuar posturas irreductibles en la relación del Estado con las alianzas de clase en una etapa mundial en que esas relaciones podían evolucionar hacia otras formas. Trabajos futuros que tomen en cuenta a instituciones como la iglesia, los partidos políticos, las fuerzas armadas y las universidades permitirán aproximarse mejor a esta última afirmación.

Capítulo 8

IMÁGENES en DVD

El noticiario cinematográfico y el documental institucional en la segunda posguerra. Un caso: la representación de las políticas sociales y de género en España y Argentina*

Marcela Franco e Irene Marrone**

El noticiario cinematográfico y el documental institucional se convierten en la segunda posguerra en herramientas eficaces, que utilizan Estados y regímenes de muy diferente tipo y naturaleza social con el fin de lograr reconocimiento y legitimidad. Durante este período se consolida un modelo comunicacional en el que periodismo y medios se involucran en la promoción y difusión de las obras y de las llamadas causas patrióticas debido al monopolio estatal de la propaganda. Para el mundo hispano parlante *Noticiero Panamericano* o *Sucesos Argentinos* y el *No-Do* –*Noticieros* y *Documentales*– de España se instituyen como la voz oficial de sus Estados, construyendo durante más de cuatro décadas su discurso e iconografías de propaganda.

Estudios comparativos actuales¹ jerarquizan las distancias entre los regímenes políticos y sociales que influyeron en el nacimiento de ambos productos cinematográficos. Peronismo y franquismo difieren en sus puntos de partida y ubicación internacional, contrastan por su naturaleza social e ideología, pero, sin embargo, algunos autores señalan similitudes en la dimensión fenomenológica. Así, por ejemplo, se evalúa la relación mediática directa entre el líder carismático y las masas, alimentada por la propaganda estatal, ejercitada desde una pretendida noción de totalidad. En el caso del franquismo², se confi-

* Publicado en "Otrocampo", N° 9, 22/3/2004, Buenos Aires.

** Comenzamos este trabajo con Marcela Franco antes de su fallecimiento en mayo del 2003. En esta oportunidad he agregado algunas pequeñas acotaciones para actualizarlo, pero el trabajo se mantiene igual en sus conclusiones.

¹ Buchrucker, Cristián, *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Sudamericana, Buenos Aires, 1987.

² La dictadura del general Francisco Franco se instala a la postre de una guerra sangrienta representando la alianza de los sectores más tradicionalistas y conservadores españoles, de la iglesia y de las fuerzas armadas, expulsando a miles hacia el exilio, con más de 75 mil presos políticos, mil ejecuciones, con una mayúscula intolerancia hacia otros partidos, la eliminación del sufragio universal, la indignidad, pobreza y analfabetismo de obreros y peones que verán algún progreso recién en los años 60.

gura desde una noción excluyente de cualquier otra representación política y social por fuera del partido único y de las corporaciones del régimen. El peronismo³ en cambio, mantiene formas parlamentarias liberales y la oposición legal de partidos políticos, aunque ejercitando un control autoritario de los espacios comunicacionales.

En el nivel que hace a las formas que adquiere la comunicación de masas en la posguerra, se plantea un debate sobre las similitudes y diferencias en los modelos de representación utilizados en este período⁴. Es en este sentido que este trabajo se propone comparar las características temáticas, retóricas y de enunciación en la prensa filmada y el documental cinematográfico durante los primeros años del franquismo y el peronismo, seleccionando un tema privilegiado por ambos gobiernos, como es el de las políticas sociales y sus representaciones genéricas⁵. Nuestra hipótesis es que las diferencias entre regímenes también se expresaron en los modelos de representación que configuraron el noticiario argentino y el *No-Do* español.

La metodología de trabajo presupone la reconstrucción de los imaginarios sociales a partir de las herramientas que aporta la teoría sobre análisis del discurso, de la sociología, la sociolingüística, la semiótica y la teoría del documental, tal como se explicita en la introducción de este libro. La comparación privilegia las representaciones sobre la administración de las políticas sociales, las relaciones entre benefactores y beneficiarios en especial las referidas a representaciones genéricas, sus escenarios, los modelos de gestión que se promueven y el tipo de orden social que transmiten.

Un problema que enfrenta la investigación desde sus inicios en un país en el que la memoria fílmica no es una prioridad⁶, es el acceso al corpus fílmico. Privilegiamos entonces para el análisis del noticiario argentino algunas unidades de *Sucesos Argentinos* y especialmente de

³ El peronismo emerge en la posguerra como una economía periférica próspera, liderando una alianza anticomunista con la oposición de los sectores tradicionalistas más poderosos, la impugnación de EE.UU. y el apoyo de gran parte de la clase obrera, del sindicalismo, de las fuerzas armadas, de la iglesia y de una naciente burguesía industrial.

⁴ Waldman, Peter, *El peronismo (1943-1955)*, Hyspamérica, Buenos Aires, 1974.

⁵ Para teoría del género seguimos el enfoque de Scott, J. W., *El género: una categoría útil para el análisis histórico*, en Amelang, J. y Nash, M., *Historia y género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, Alfons el Magnanim, Valencia, 1990.

⁶ Agradecemos la valiosa colaboración del Archivo General de la Nación, Parte Cine Video Audio, especialmente el apoyo del licenciado Miguel A. Cannone.

Noticiario Panamericano, dado que esta temática por su importancia para el gobierno tuvo mayor cobertura por parte de esta segunda empresa⁷.

Respecto del *No-Do*, queremos aclarar que se trata de un producto que unifica rasgos de noticiario y documental simultáneamente a diferencia de los noticiarios argentinos cuya producción se realiza en unidades independientes. Sin embargo, homologamos a ambos en la comparación porque se encuadran en un mismo género, configurando un punto de vista documentado sobre la realidad⁸. En cuanto a los alcances de esta comparación, señalamos sus límites por haber sido realizada sobre un universo del *No-Do* muy reducido, que corresponde a los fragmentos editados en el estudio *No-Do: el tiempo y la memoria* realizado para Cátedra/Filmoteca Española⁹.

I. El noticiario y el documental en Argentina durante el peronismo

El golpe cívico-militar del GOU de 1943 profundizó un cambio de rumbo que venía insinuándose desde fines de los 30 en lo que hace al interés del Estado por intervenir en la política comunicacional del Estado que continuó bajo la presidencia del general Perón entre 1946 y 1955¹⁰. Con la creación de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa -21 de octubre de 1943- se fue diseñando un nuevo sistema de regulación estatal de los medios de información con amplios alcances,

⁷ Para Tadeo Bortnowski, director editorial de *Sucesos Argentinos*, el gobierno de Perón privilegió siempre sus campañas de propaganda a través de *Panamericano*. Considera que las relaciones con *Sucesos* no fueron del todo buenas. Ver *La historia se escribe con "i" de imágenes*, entrevista de Irene Marrone a Tadeo Bortnowski, en esta misma obra.

⁸ El género documental abarca un universo bastante heterogéneo. Existen diferentes concepciones acerca de lo que es y de lo que no es el documental. Su especificidad es la representación del mundo histórico en torno a una lógica informativa. Siegfried Kracauer consideró al documental como la representación de lo real no ficcional. Monterde y su escuela de Cine e Historia tomaron la idea de Jean Vigo y consideraron "films documentales" a todos aquellos textos fílmicos con un punto de vista documentado, en los cuales la neutralidad puramente denotativa está vedada por múltiples mediaciones subjetivas y materiales. Ver Vigo, Jean, *El Punt de vist documentat*, 1930, en Monterde, José Enrique, *Cine documental e historia*, Laia, Barcelona, 1984.

⁹ Tranche, Rafael y Sánchez Biosca, Vicente, *No-Do: el tiempo y la memoria (1943-1981)*, Cátedra/Filmoteca Española, Serie Mayor, 2000.

¹⁰ Alrededor de la manipulación de la opinión pública durante el peronismo se articula un debate político e historiográfico. Ver Waldman, ob. cit. (1974); y Sirven, Pablo, *Perón y los medios de comunicación (1943-1955)*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1984.

como, por ejemplo, la reglamentación que obliga a presentar las políticas nacionales en los cines.

Pronto el peronismo hizo presente, a través de la sanción del Estatuto del periodista, su distancia respecto del modelo de prensa libre que esgrimía la oposición nucleada en la Unión Democrática (conservadores, radicales, socialistas y comunistas), privilegiando su compromiso con una libertad social que levantaba por encima de la centenaria libertad individual consagrada en 1853¹¹.

Importa destacar la labor que realiza en el medio periodístico Raúl Alejandro Apold, quien en 1947 asume la Dirección General de Difusión, y en 1949 como director de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa revoluciona la práctica comunicacional del Estado convirtiéndola casi en un ministerio de propaganda. En una entrevista a la prensa, Apold resume la magnitud de la obra de la mencionada Secretaría:

"Le di la agilidad y el ritmo que necesitaba (...) Me asignaron un presupuesto que en 1955 llegó a 40 millones de pesos. Nuestro personal superaba los mil agentes, distribuidos en las direcciones generales: prensa, difusión, publicidad, espectáculos públicos, archivo gráfico, registro nacional y administración. Las inversiones de la Subsecretaría estaban destinadas a difundir obras y planes del gobierno, a exaltar las bellezas del país y sus atracciones turísticas y se distribuía a través de la Dirección General de Difusión por todo el país, se enviaba al exterior por la Cancillería..."¹².

En este contexto de avance centralizador del Estado sobre las comunicaciones, la Secretaría realiza su propaganda a través de empresas privadas como *Sucesos Argentinos*, *Noticiero Panamericano*, *Emelco*, etc. *Sucesos Argentinos* es, como todos los demás¹³, un noticiero privado. Creado por Antonio Ángel Díaz meses antes de la Segunda Guerra, el 26 de agosto de 1938¹⁴, se consolida con el nuevo modelo

¹¹ Baschetti, Roberto, *La prensa escrita en el gobierno peronista (1946-1955)*, conferencia realizada el 19 de abril de 2001 en el Instituto Juan Domingo Perón de Estudios e Investigaciones Históricas, Sociales y Políticas.

¹² "Primera Plana", N° 241, 1967, entrevista a Raúl Alejandro Apold.

¹³ A excepción del *Noticiero Bonaerense* que fue creado como noticiero provincial estatal por el coronel Domingo Mercante para la difusión de sus obras en la provincia de Buenos Aires.

¹⁴ Sus primeras instalaciones se levantan en Av. Corrientes y Florida. Unos años después, en 1944, Antonio Díaz compra un *petit* hotel en la calle Ayacucho 670 y traslada allí el noticiero, finalmente en los años 60 se instala en Riobamba 260. *Sucesos Argentinos* se proyectó hasta 1972.

de desarrollo industrial de los años 40 y expande su producción con la edición desde 1956 hasta 1972 del *Noticiero de América*, intercambiando material con más de treinta noticieros de todo el mundo¹⁵. Para Díaz, *Sucesos Argentinos*, primer noticiero sonoro del continente americano, marcó el rumbo en la región. Su importancia crece semana a semana informando la realidad nacional en todo el país y más allá también, con la voz inconfundible de su locutor Eduardo Rudy. Muy poco después, en 1940, Argentina Sono Film realiza una labor similar durante casi cuarenta años con el *Noticiero Panamericano* que crea bajo la dirección de Adolfo Rossi. Sus números tienen un mayor cuidado estético y en ocasiones hasta presentan autor, es que la empresa Argentina Sono Film, a diferencia de Díaz, produce además de noticieros películas de ficción. Mención especial hacemos a los noticieros creados por Curt Lowe, quien saca en 1937 el noticiero *Emelco* que exhibe al principio imágenes fijas y diapositivas y desde 1946 se especializa en largometrajes y en documentales de propaganda. Entre 1944 y 1951 saca el noticiero *Sucesos de las Américas*, y años después *Argentina al Día*, cuya proyección se realiza varios años más sobreviviendo a los demás noticieros que desaparecieron en el país en la década del 70.

Para el creador de *Sucesos* lo noticiable es la *actualidad*, la cobertura de la noticia que dice abordar con neutralidad. Así destaca: "*Sucesos Argentinos* pondrá ante los ojos del espectador los sucesos tal cual han ocurrido, en una información puramente objetiva, dando de esta manera, la oportunidad a que cada uno se forme de los acontecimientos la idea que le dicte su criterio"¹⁶.

Ambiciosa propuesta de quien busca lograr un buen producto que, lejos de hacer un tratamiento liviano de la noticia establece una manera de mirar la actualidad. Frente a este supuesto deseo de objetividad que esgrime la empresa, Alejandro Apold señala que el Estado no instrumenta en esa etapa medidas coercitivas y así lo hace saber: "La

¹⁵ Alemania, *Deutsche Wochenschau* (UFA NDW) DEFA; Bélgica, *Belgavox*; Centroamérica *Cine-Periodico Nicoly*; Chile, *EMELCO Chilena*; Colombia, *Actualidad Panamericana*; Ecuador, *Sucesos Ecuatorianos*; Estados Unidos, *News Of The Day*, *Teleneusel*, *Panamericano Productions Inc.*; España, *No-Do*; Finlandia, *Filmiseppo*; Francia, *Gaumont Actualites*; Holanda, *Polygoon Neerlands Nieuws*; Hungría, *Hungarofilm*; Inglaterra, *BCINA*; India, *India News*; Italia, *INCOM*; Japón, *Yomiuri-Eiga*; México, *EMASA*; Polonia, *Polska Kronika*; Perú, *Sucesos Peruanos*; Portugal, *Tobis Portuguesa*; Puerto Rico, *Viguie Films Productions*; Rumania, *Alexandru Sahia*; URSS, *Sovkinokronika*; Venezuela, *Bolivar Films*; Yugoslavia, *Filmske Novosti*.

¹⁶ "Cine Argentino", N° 16, p. 4, 1938.

Subsecretaría nunca censuró. A veces recomendaba la aparición de tal o cual medida oficial que al gobierno le interesaba que se conociera. ¿No aparecían en todo el país diarios y periódicos opositores?"¹⁷. Sin embargo la cadena de diarios y radios constituye en la práctica un monopolio de la información en este período, aunque para este funcionario la Subsecretaría nada tuviera que ver con esa cadena¹⁸. La centralización de la información era beneficiosa para Apold, quien afirmaba "no diría que significaba el monopolio de la información sino que se lograba una mayor difusión de las noticias oficiales (...) las fotos de actos oficiales eran tomadas y distribuidas por la Subsecretaría a los diarios. De esa forma, habiéndose seleccionado previamente las placas favorables y convenientes, todos repetían idénticos grabados"¹⁹.

Tadeo Bortnowski, director técnico artístico de *Sucesos* entre 1948 y 1972 y sobreviviente de la Segunda Guerra Mundial, considera que "todos los mandatarios del mundo querían mantener los noticieros y manejarlos". Para él, la censura bajo el gobierno de Perón "dejaba siempre un margen de maniobra a su realizador"²⁰. Recibir subsidios del Estado es la práctica que los acerca a la esfera estatal, sin embargo se sonroja recordando como "enmascaraban" las notas comerciales como notas de actualidad para poder completar su financiamiento con aportes privados.

En ese sentido, las directivas anexas al plan político de 1954 que se difunden dentro del gobierno en febrero de ese año bajo el título *Di-*

17 "Primera Plana", N° 261, 1967.

18 En 1946 la mayoría eran diarios opositores, sólo dos, "Democracia" y "El Laborista", apoyaron la fórmula Perón-Quijano. Por el contrario, "La Prensa", "La Nación", "El Mundo" y "Clarín" apoyaron la fórmula Tamborini-Mosca de la Unión Democrática. En 1951 se había revertido la situación. Perón dominaba una poderosa organización periodística, "El Mundo", "La Razón", "Crítica" y "Noticias Gráficas" se incorporan a los diarios oficialistas, "La Prensa", expropiada, pasa a la CGT, "Clarín" se amolda, y el nuevo diario "El Líder" de Ángel Borlenghi se suma. "Democracia" fue comprado en 1947 por Eva Perón con dinero que proveyeron Miguel Miranda, Orlando Maroglio y Alberto Doderó. Posteriormente adquirieron la editorial Haynes que editó innumerables revistas y diarios -como "El Mundo", "El Hogar", "Selecta", "Mundo Argentino", "Mundo Deportivo", "Mundo Peronista", "Mundo Agrario", "Mundo Infantil", "Mundo Atómico", "Mundo Radical", "Caras y Caretas", "PBT"- . Cuando cae Perón estos diarios se reparten entre los partidos opositores. "La Prensa" es expropiada por ley 14.021 del 12 de abril de 1951, y devuelta por la Revolución Libertadora el 21 de diciembre de 1955; en Baschetti, ob. cit. (2001).

19 "Primera Plana", N° 261, 1967.

20 Entrevista filmada realizada en 1998 sobre la historia de *Sucesos Argentinos*, archivo de la Cátedra Mallimaci, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

rectivas para los Órganos de Prensa y Difusión no dejan duda sobre la manipulación estatal de la información. En este documento, caratulado como secreto, se propone trasladar a las provincias y a los territorios nacionales los criterios de uniformidad de la prensa justicialista, instituidos ya a nivel nacional desde 1951²¹. Se hace hincapié en la necesidad de mantener una conexión permanente entre la Subsecretaría de Informaciones y los gobiernos provinciales para gestionar la propaganda y la *contrapropaganda*, y en la necesidad de formar grupos de opinión que faciliten la acción gubernamental y la conducción del pueblo. Con el fin "de lograr una centralización en los esfuerzos e interpretación homogénea de los problemas (...) sin interferencias de compañías comerciales y de intereses extranjeros. El grupo de opinión sería el responsable de la difusión de la verdad [y agrega al final] que el Estado cuenta con su servicio informativo encargado de recibir, seleccionar y emitir noticias para su aprovechamiento sistemático por la prensa y la radio (...) tarea que incumbe a los servicios de información e inteligencia y a la Subsecretaría de Informaciones que sistematiza la propaganda, la difusión y la contrapropaganda en el orden nacional".

El trabajo de esta secretaría debía ser reservado y oportuno, para poder gestar un ánimo especial en la población para que cualquier medida gubernamental "fuera aceptada con naturalidad (...) para que sea cumplida y no discutida por la ciudadanía"²².

En cuanto a los rasgos del género documental cinematográfico en Argentina relevamos noticieros por un lado y documentales por el otro. Ambos realizan una práctica complementaria, toman imágenes del *mundo real* que intercalan con elementos de ficción con similares criterios propagandísticos, iguales recursos retóricos y estilísticos, semejantes formas enunciativas y se exhiben en los mismos circuitos de los cines comerciales en el intervalo entre films de ficción. En cuanto a sus diferencias, el noticiero cubre las noticias de la semana aunque también narra cuestiones atemporales de interés para el público en general, tiene una duración de 7 a 8 minutos y responde a un formato estándar. Empieza con la nota política más destacada de la semana, luego alguna curiosidad y cierra con una nota de deportes, el más popular es el fútbol, también el turf o el boxeo. Cubre sucesos interna-

21 A partir de 1951, con la expropiación del diario "La Prensa" a la familia Gainza Paz y posterior entrega a la Confederación General del Trabajo, se excluye la prensa opositora en todo el país.

22 Directivas para los Órganos de Prensa y Difusión, Anexa al Plan Político de 1954, documento secreto; en Biblioteca Peronista, Congreso de la Nación Argentina.

cionales, intercambiando notas con más de treinta noticiarios del mundo. Es un producto ameno, accesible con algunos elementos nuevos desde la estética y la temática, con toques de humor, velocidad en el tratamiento de la información, una estética en ocasiones de tipo constructivista y la explicación en *off* de las imágenes.

El documental institucional, por su parte, se especializa durante el peronismo en la difusión de las realizaciones de su gobierno. Se trata de films más complejos que las notas de un noticiario, con una duración de entre 10 y 45 minutos. La estructura narrativa se articula a partir de un tema y un argumento desarrollado a través de un montaje de imágenes del mundo *real*²³. El montaje se realiza pegando imágenes extraídas del archivo del noticiario, que se reeditan especialmente, según la necesidad del relato, para el documental. En ocasiones, cuando el tema tiene mucho interés para el gobierno, se inserta entre las imágenes documentales una parte ficcionalizada, con actores que realizan una verdadera puesta en escena teatralizando una situación particular. La televisión desarrolla posteriormente este tipo de documentales a los que denomina *docudrama*. Finalmente, creemos que el documental tiene un discurso muy elaborado, casi un ensayo que se pronuncia sobre la sociedad de esa época. Allí se distinguen dos autorías a nivel de la realización. Por un lado, un responsable del discurso institucional, en este caso el Estado peronista que prescribe el guión, y por el otro, el productor quien construye el texto con su propio estilo. Al realizar estas verdaderas obras de arte con tema, argumento, detalle de color, no falta una enseñanza, moraleja y a veces una advertencia. Es que esa generación de laboratoristas, operadores de cámara, documentalistas, editores y productores en general que produce en los años 40 y 50 noticiarios y documentales no es nueva. Viene marcada por la influencia que recibieron muchos de ellos del primer noticiario mudo argentino cuya inmensa obra realiza en los 20 el grupo cinematográfico que acompaña a don Federico Valle²⁴.

²³ Entre los documentalistas existe un debate acerca de lo que significa filmar el mundo real. Hay dos propuestas extremas: los que como John Grierson conciben al documental como *registro de la realidad* y los que como Jean Vigo asocian la interpretación a la labor del documentalista y establecen como documental a todo aquel material que tenga un *punto de vista documentado*. Estas ideas coexisten en la mayoría de los films.

²⁴ Ver Marrone, Irene, *Imágenes del mundo histórico*, Biblos, Buenos Aires, 2003.

II. La representación cinematográfica de las políticas sociales y genéricas en Argentina

De la Sociedad de Beneficencia a la Fundación Eva Perón

“No es filantropía, ni es caridad, ni es limosna, ni es solidaridad social, ni es beneficencia. Ni siquiera es ayuda social, aunque por darle un nombre aproximado yo le he puesto ese. Para mí es estrictamente justicia. Lo que más me indignaba al principio de la ayuda social era que me la calificasen de limosna o de beneficencia”. Así registra el giro en la concepción sobre políticas sociales su promotora Eva Perón²⁵.

El peronismo rechaza las prácticas benéficas asistencialistas²⁶ tanto de los conservadores como de los radicales por estar concebidas como una relación asimétrica entre dos actores, *las damas* de la Sociedad de Beneficencia de la Capital (SBC)²⁷ y los *pobres*. Con la creación de la Fundación Eva Perón (FEP)²⁸ se registra una transformación importante en el concepto de la asistencia que pasa a estar asociada a una práctica de derechos²⁹. Los noticiarios y documentales registran los cambios producidos a nivel de la administración de la asistencia, en la relación benefactor-beneficiario y en los escenarios, y transmiten una idea novedosa sobre el orden social buscado.

Durante el período en que gobernaron los conservadores emerge un conflicto entre la SBC y los médicos higienistas. Estos últimos proponían centralizar la asistencia con criterios técnico-científicos, y denunciaban el modelo personalista y voluntarista de las damas. En notas cinematográficas sobre beneficencia realizadas por Cinemato-

²⁵ Perón, Eva, *La razón de mi vida*, p. 181.

²⁶ Las políticas sociales asistencialistas se dirigen a un determinado sector social mediante bienes o servicios sin modificar la distribución del ingreso y de las riquezas.

²⁷ La SBC fue creada en 1823 mediante el decreto del gobernador de la provincia de Buenos Aires, brigadier general Martín Rodríguez. Asumió la dirección de los establecimientos administrados hasta entonces por la Hermandad de la Santa Caridad: el Hospital de Mujeres, la Casa de Huérfanos y la Casa de Niños Expósitos.

²⁸ La Fundación Eva Perón obtiene el reconocimiento legal el 19 de junio de 1948 y es transferida a la Presidencia de la Nación y liquidada el 11 de octubre de 1955.

²⁹ En contraposición a las políticas sociales asistencialistas o reparatorias, los Estados de bienestar en el mundo establecen políticas “transformadoras” que modifican la distribución del ingreso afectando a sectores dominantes a favor de sectores populares.

grafía Max Glücksmann³⁰ antes de la Gran Guerra, la cámara capta a estas damas mezcladas entre gente pobre, niños y mujeres, repartiendo sopa o ropa en zonas periféricas de la ciudad como Tigre o Lanús.

Con los gobiernos radicales se expresa una mayor asistencia social del Estado, sin embargo la idea de orden social que transmiten los films no es muy diferente. Las damas de la Sociedad asumen una mayor profesionalización institucionalizando su labor y reformulando sus relaciones con sus *beneficiarios*. Los documentales de Cinematografía Valle³¹ registran el cambio de una asistencia que se desplaza hacia un ámbito más público. La cámara ingresa en establecimientos asistenciales estatales a cargo de las damas, quienes ahora se muestran muy masculinizadas cumpliendo el papel de funcionarias, administrando el servicio con aparente eficiencia e idoneidad profesional. La acción institucional cobra protagonismo, las damas ya no aparecen más en contacto directo con los beneficiarios y la asistencia se presenta mediada por médicos, enfermeras y empleados en espacios de reclusión como asilos, hospitales o centros asistenciales³². Los modelos de representación sobre la asistencia continúan de manera similar hasta fines de los años 30³³.

Con el advenimiento del peronismo y la creación de la FEP (1948-1955) la pantalla registra importantes cambios. Durante siete años la Fundación de Ayuda Social M. Eva Duarte de Perón, organización de orden privado, realiza una labor de gran magnitud que se convierte en factor clave para la generación del consenso. La filmografía³⁴ recoge

³⁰ *Antes de la guerra, 1910-1913; Reparto de ropa a niños pobres en Tigre, 1913; Fiesta infantil en Talar de Pacheco; Reparto de plato de sopa en Villa Industriales, Lanús, 1910; Inauguración asilo de ancianos; Fiesta infantil, Talar de Pacheco*, son todos films vinculados a la función social que realizan mujeres en las colonias de huérfanos/as o en los patronatos de infancia; en Marrone, ob. cit. (2003).

³¹ Sociedad de Beneficencia, entre 1921-1930, realizados por Cinematografía Valle: *Hospital Rivadavia; Instituto de Maternidad; Instituto para Conferencias; Central de Costureras; Hospital Riglos; Despacho de la Señora Presidente; Desfiles y Prácticas Deportivas; Asilo de Alienadas; Sociedad de Beneficencia; Sa. Mission et ses euvres; Hospital Oftalmológico; Asilo de Ancianas; Hospital Vicente López; Sociedad de Beneficencia; Su misión y su obra*; en Marrone, ob. cit. (2003).

³² Para el análisis de la filmografía sobre asistencia pública antes del peronismo ver Vogel, Andrea C.; Donatello, Luis Miguel y Bruno, Sebastián F., *Las imágenes de la sociedad de beneficencia de la capital entre 1910 y 1930*, en UBACYT, *Historia social del noticiero y del documental en Argentina*, 1998.

³³ Ver film *Cantinas maternas*, Obra del Patronato de la Infancia de 1938.

³⁴ Filmografía sobre asistencia pública durante el peronismo: *Recepción de donaciones del gremio del calzado a la FEP*, *Noticiero Panamericano* N° 404, 1951; *Su obra de amor*, documental, dirección de Carlos Borcosque, presentado durante

el modo *-directo y personalista-* de su gestión. Pero esta no es la única voz del peronismo proyectando su mirada sobre la justicia social. En contraste está el proyecto del Ministerio de Salud que presenta con la gestión del Dr. Ramón Carrillo un sistema estatal y único de salud, con prestaciones y cobertura universal, lejos de mediaciones privadas, personalistas o sindicales. No hemos tomado en este trabajo este aspecto y nos centramos sólo en la obra de la FEP porque buscamos compararla con una asociación de alcances similares en España, como es la Falange Femenina, pero dejamos aclarado que existen films que documentan estas voces disímiles dentro del gobierno y del peronismo sobre la seguridad social, y que estudiamos en otros trabajos.

Volviendo al proyecto de Eva Perón y su fundación allí las políticas sociales aparecen de su mano, casi sin mediaciones institucionales. La FEP cuenta con aportes *solidarios* de patrones y obreros además de la cuota estatal mayoritaria. Con el fin de promover donaciones y refutar a una oposición que señala como coercitivos estos gestos³⁵, *Noticiero Panamericano* destaca el protagonismo de Eva en la gestión del financiamiento de la fundación. Con el título de *La obra de ayuda social*, se anuncia "el noble gesto (...) de la agrupación peronista del calzado (...) con donaciones de hasta 600 pares de calzados"³⁶. A su muerte, la FEP asume una mayor profesionalización profundizando el proceso de burocratización con la gestión de Atilio Renzi, hombre muy vinculado a Perón. Desde ese momento la política de ayuda social cobra tono retrospectivo y se vuelve más prolífica, señalando a Perón como único y verdadero continuador de la obra de Eva perón.

Su obra de amor

Año a año, la fundación conmemora la obra de Eva Perón. En 1953, a un año de su muerte, *Noticiero Panamericano* realiza un documental conmemorando el quinto aniversario de creación de la FEP

el V Aniversario de la Fundación, 1953; *Misión de la FEP en la residencia presidencial*, *Noticiero Panamericano*; *El tren sanitario*, noticiero sin fecha; *Inauguración de Hogar de Tránsito N° 2*, 1948; *VI Aniversario de la FEP, Sucesos Argentinos*, 1954.

³⁵ Plotkin considera que las donaciones de los empresarios a la FEP eran coercitivas y que no eran controladas por nadie. La denomina coerción informal. Plotkin, Mariano, *Mañana es San Perón*, Ariel, Buenos Aires, 1994.

³⁶ *Recepción de donaciones del gremio del calzado a la FEP*, *Noticiero Panamericano* N° 404, 1951.

titulado *Su obra de amor*³⁷. Abre con la imagen ya iconográfica de Eva irradiando luz desde su contorno, connotando su divinización casi como una figura celestial que intuye *siempre* la existencia de una necesidad en el pueblo al que acude en su ayuda. Con fuertes connotaciones sagradas se construye un relato de doce secuencias separadas visualmente por un signo de puntuación notorio, que es la aceleración del carretel de la cinta de filmación cada vez que se quiere marcar un momento de creación de la obra de Eva Perón o cuando se quiere dotar al tiempo de un valor axial, separando un ayer cargado de injusticias y un presente pleno de realizaciones que remiten al peronismo y al Estado benefactor.

Cada secuencia comienza como si Eva intuyera una necesidad del pueblo, y con su varita mágica (el carretel de la cinta crea este sentido mágico) lo asistiera creando la obra que hace falta. La cámara acompaña entonces este discurso, descendiendo lentamente desde arriba—desde los cielos— y penetra en los establecimientos que acaba de crear, la escuela de enfermeras, el tren sanitario, la ciudad infantil, las colonias de vacaciones, los hogares escuela, las clínicas de recuperación infantil, los campeonatos Evita y las justas deportivas, la ciudad estudiantil, el hogar de la empleada, los hogares de tránsito para mujeres solas con hijos, hogares de ancianos, de ayuda humanitaria para otros países, en fin de la inmensa obra realizada por la FEP.

La figura de Eva Perón se equipara en la voz del locutor a un *hada*, y la FEP y su ayuda social se formulan como un “cuento de hadas”. Cada uno de estos establecimientos lleva los nombres de Eva y de Perón. La voz en *off* reproduce en su discurso los mismos vocativos que usan Eva y Perón para designar a los destinatarios de su obra en los actos públicos, se los llama “niños humildes de la patria... desca-misado..., muchacho de hoy y hombre del mañana... crisol de hom-bres... futuros ciudadanos y propietarios”. A Eva se la llama “abande-rada de los humildes... incomparable mujer argentina... creadora y alma del pueblo”, y Perón es “el general... el líder” y la comparación se vuelve hiperbólica al igualarlo en ocasiones al “mártir del calvario”.

Para cuantificar las inmensas transformaciones sociales del peronismo, el relato se nutre de adverbios de tono absoluto, “nunca” “jamás” “siempre” o de colectivos como “todos” y “cada uno”. Los ho-gares, escuelas, eventos en general llevan la insignia de la FEP y los

³⁷ El film documental *Su obra de amor*, dirigido por Carlos Borcosque, contiene imágenes documentales y de ficción. Dura aproximadamente 14 minutos y fue realizado por *Noticiero Panamericano*, Argentina Sono Film.

nombres de Eva y de Perón, Hogar Escuela Presidente Perón, Hogar 17 de Octubre y Hogar de Ancianos Coronel Perón.

La relación benefactor-beneficiario se vincula a la nueva concepción de ciudadanía social que instituye el peronismo. La salud de las mujeres y de los niños pasa a ser una responsabilidad de Estado, protegida por la Constitución de 1949³⁸ y los planes de gobierno. La función social de la maternidad se nutre de las imágenes de los “hogares de tránsito (...) para resguardar la honorabilidad de mujeres humildes que llegan con sus hijitos...”. Se busca incrementar la natalidad mediante campañas nacionales de fomento, protección de la embarazada, a través de los citados planes materno-infantiles, represión del aborto y el estímulo económico mediante subsidios, también se facilitan las exenciones impositivas en concepto de carga de familia. El aparato legal argentino se actualiza³⁹ y el lugar de la mujer se relaciona claramente con ser madre.

Dice el film: “Así nació la ciudad infantil (...) Aquí los desheredados hallaron refugio bajo la simbólica frase del general Perón. En la *Nueva Argentina* los únicos privilegiados son los niños”. Una secuencia dramatiza la injusticia del ayer. La cámara acompaña a una mujer de rostro triste y oscuro, su pañuelo y atuendo negro parecen esconder su vergüenza, carga un atado de ropas y de su mano va un niño, cabeza baja, rapada y vestido también de gris. Un contraplano referencia un presente en el que infancia y maternidad son instancias felices. En contraplano, la cámara enfoca desde abajo a otra madre, la de una *Nueva Argentina* que pasea sonriente en un atardecer soleado por un barrio de casas de teja y jardín⁴⁰. Va de punta en blanco, de la mano va su niño de zapatos relucientes y tapadito abotonado estilo inglés.

³⁸ La Constitución de la Nación Argentina sancionada en 1949, establece como aporte dogmático que “se incorporaron los derechos sociales, denominados especiales y que son los siguientes: del trabajador, de la familia, de la ancianidad y de la educación y de la cultura”. El apartado II del capítulo II establece: Art. 1 - El Estado protege el matrimonio, garantiza la igualdad de los cónyuges y la patria potestad. Art. 2 - El Estado formará la unidad económica familiar, de conformidad con lo que una ley especial establezca. Art. 3 - El Estado garantiza el bien de familia conforme con lo que una ley especial determine. Art. 4 - La atención y asistencia de la madre y del niño gozarán de la especial y privilegiada consideración del Estado.

³⁹ La legislación sigue el rumbo marcado por el proceso sociopolítico. La ley 14.367, promulgada el 11 de octubre de 1954, tiende a la no discriminación de los hijos nacidos fuera del matrimonio. La ley 14.394, sancionada el 30 de diciembre de 1954, completa la legislación anterior: se elevó la edad mínima para el casamiento, se protegió a la madre trabajadora y se creó la figura del bien de familia.

⁴⁰ La Fundación Eva Perón promovió proyectos de viviendas unifamiliares, del tipo chalet californiano, con espacios privados, jardín propio (Barrios 1° de

Los débiles de otros tiempos, mujeres y niños, son en esta etapa en la que se suman ancianas y ancianos sujetos de derecho. Para las mujeres se privilegia la pertenencia al espacio privado. Su actuación en ámbitos públicos como el mercado de trabajo, el partido peronista femenino y la Fundación Eva Perón responde a los parámetros de la privatización de los ámbitos públicos⁴¹.

En los primeros años, la maternidad aparecía en la filmografía sólo como un valor social, sin tenerse en cuenta aspectos médicos de la misma. Hacia fines de los años 40 son frecuentes las notas y apelaciones a cuidados especiales para la embarazada. Esto ilustra el pasaje a una maternidad reconocida como natural, pero medicalizada en los hechos⁴². El rol pasivo e infantilizado de las mujeres en las imágenes de etapas anteriores cambia y se revaloriza "la sociedad apoya su papel sagrado como madre"⁴³. En el film, la escuela de enfermería creada "con mujeres del mismo pueblo" para vigilar la salud del pueblo realiza una importante labor en todo el país. A diferencia de la antigua Sociedad de Beneficencia con jurisdicción restringida al ámbito de la capital, la FEP amplía sus alcances geográficos.

Un largo *travelling* registra el acelerado viaje del tren sanitario de la FEP por distintas latitudes del interior del país. "Equipados con los últimos adelantos de la ciencia llegan hasta los más remotos confines de la patria". Por primera vez, los alcances de la atención social se amplían hacia las provincias, las fronteras, hacia las poblaciones originarias. Junto a *los pobres de las provincias* esos consultorios de campaña con altísima tecnología resignifican las nociones de eficacia y eficiencia en función de un nuevo sentido de integración, esta vez con alcance nacional.

Marzo y Presidente Perón) en contraposición a los barrios de viviendas colectivas que se hicieron en Ezeiza (Barrio Los Perales) con amplios espacios comunitarios y de tipo clasista. El peronismo no tenía proyecto propio ni único respecto de la vivienda y como sus valores eran tanto la igualdad social como el ascenso social, por una parte la FEP tomó los proyectos unifamiliares que en la década del 30 promocionaban arquitectos de la Acción Católica, y desde otras instancias estatales se tomaron las viviendas colectivas, aunque fueran modelos socialistas de entreguerras (Alemania) por razones pragmáticas, falta de presupuesto sobre todo. En Aboy, Silvia, *Casas para el pueblo*, Universidad de San Andrés, Buenos Aires, 2005.

⁴¹ Ver Navarro, Marysa, *Evita*, Planeta, Buenos Aires, 1997; Plotkin, ob. cit. (1994); Castiñeiras, Noemí, *Fundación Eva Perón: desde sus inicios hasta la muerte de Evita*, Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón, 2001.

⁴² Giberti, E., *Parto sin temor: el poder que perdemos*, en Fernández, A. M., *Las mujeres en la imaginación colectiva*, Paidós, Buenos Aires, 1992, ps. 277-280.

⁴³ En el film *Porque Perón es presidente*, 1947.

Consideremos la importancia de la FEP en 1953, ya muerta Eva y con una gran oposición, Perón busca capitalizar para su gobierno el apoyo de los pobres en un contexto de crisis económica y política. La resignificación de la obra de ayuda social de Eva opera a favor de la construcción de un mito que unifica en torno a su figura y habrá de servir en aquellos días para neutralizar a una oposición manifiesta en huelgas, descontento social y hasta en intento de golpe militar.

Un detalle más, esta obra dirigida a los pobres, especialmente niños, jóvenes, mujeres solas, ancianos y en especial a los pobres del Interior, se propone además de ayudar con bienes materiales concretar el anhelo de un pueblo feliz atendido afectuosamente por instituciones estatales. La sonrisa y el juego tienen una representación especial en las políticas sociales del peronismo.

III. El *No-Do* y el franquismo

"Desde el final de nuestra gloriosa Cruzada de la Liberación, ha venido convirtiéndose en una necesidad más y más apremiante cada día la edición del noticiario cinematográfico nacional de informaciones españolas y extranjeras que con carácter exclusivo sirva a fines de propaganda de la política del Nuevo Estado".

Preámbulo del Reglamento del *No-Do*⁴⁴.

El *No-Do* español (*No-ticieros* y *Do-cumentales*) nace dentro del Estado franquista el 17 de noviembre de 1942, por una disposición de la Vicesecretaría de Educación Popular que le otorga el monopolio de la producción y exhibición de noticiarios en salas cinematográficas. Así se mantiene hasta 1975, momento en que el Estado suprime su obligatoriedad, y continúa saliendo hasta 1981. Su historia estuvo entonces estrechamente asociada a la del régimen franquista.

Los años de guerra civil retardan su creación por varias razones. El autoproclamado Bando Nacional tarda en formar su primer gobierno y se debate en una pugna interna entre las distintas fuerzas que integran la alianza franquista. Carecen de una ideología homogénea y disputan su preeminencia en el gobierno franquista falangistas, monárquicos, militares, tradicionalistas y católicos.

Antes del *No-Do*, España cuenta con el *Noticiario Español*, de iniciativa privada, y con la distribución de ediciones extranjeras que

⁴⁴ Preámbulo de Reglamento del *No-Do*, 29/9/1942, Ministerio de Cultura, Caja 113, 5 páginas.

hacen LUCE (italiana), FOX (estadounidense) y UFA (alemana). El régimen franquista elimina otras voces (heteroglosia), copiando la organización centralizada del ministerio de propaganda alemán. Al igual que Goebbels unificó los noticiarios en 1940, la administración franquista monopoliza y uniforma la información y la contrapropaganda con la creación de la Junta de Censura, del Departamento Nacional de Cinematografía y con la creación del noticiario estatal, el *No-Do*.

La estrecha relación entre Estado y prensa se tensa en el momento que el falangista Ramón Serrano Súñer reúne el cargo de ministro del Interior, de quien depende en ese momento la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, con el cargo de presidente de la junta política de FET y de las JONS⁴⁵. Con el alejamiento de S. Súñer, el gobierno de Franco centraliza aún más su poder quitando predominio a la falange y silenciando toda producción privada de noticiarios nacionales y extranjeros.

El financiamiento del *No-Do* es un tema de interés. El Ministerio de Industria y Comercio fija las tarifas que recibe el organismo por el alquiler del *No-Do* a los exhibidores, y el *No-Do* recibe fondos del presupuesto general del Estado. El año 1953 es el momento de mayor crédito extraordinario. Al igual que lo ocurrido con los subsidios al cine en Argentina, hacia los años 70 éstos disminuyen. Al cabo de unos años el *No-Do* debe autofinanciarse con documentales para organizaciones oficiales y entidades privadas, y con la venta de reportajes y materiales de archivo a canales de TV.

Estudiosos⁴⁶ del *No-Do* proponen periodizar su historia en dos grandes momentos. Señalan para la primera etapa, que se extiende desde su creación hasta el fin de la guerra, un perfil franquista y *persuasivo*. En un segundo momento su discurso se adapta a la Guerra Fría, simula democratizarse un poco y gira promoviendo *el imperio de la verdad*. La información cobra un tono educacional, más aséptico, con menos carga ideológica en el momento que pasa a depender de la Secretaría de Educación Popular dependiente del Ministerio de Educación Nacional.

Bajo el lema "El mundo entero al alcance de todos los españoles" aparece la edición N° 1 el 30 de diciembre de 1943. Su simbólica cor-

⁴⁵ Decreto 19/4/1937, quedaban integradas todas las fuerzas que apoyaron el levantamiento en un nuevo organismo denominado Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindical (FET y JONS). La FET y las JONS tenían un servicio paralelo al gobierno como todo Estado totalitario. Sus miembros eran falangistas, por eso construyeron un discurso afín a su ideología.

⁴⁶ Sánchez Biosca, ob. cit. (2000).

tina de apertura resume el sentido imperial, militarista, religioso, tradicionalista y aristocrático con el redoblar de campanas y clarines de gloria que acompañan las imágenes del vuelo de un águila circundando los cielos de un mapa mundial. Finalmente la imagen se congela sobre el histórico escudo español para dar por comenzada la edición.

Se presenta como la "memoria visual de nuestro pasado reciente". Su función será reconstruir aquella parte de la historia que los españoles deben recordar, y como recordar es un ejercicio sobre todo de olvido, el *No-Do* tendrá un papel en eso de omitir, negar, silenciar, neutralizar, anestesiar... El *No-Do* instituye su lugar junto a la prensa y construye una iconografía sobre sí mismo. Al representar su propia historia como medio muestra sus instalaciones y los procedimientos que utiliza para cubrir las noticias. En tono retrospectivo actualiza una y varias veces la imagen de sus operadores apostados en lugares peligrosos apuntando con sus cámaras hacia el cielo, militarizando su mirada como si se tratara de fusiles o cañones, simultáneamente sobre ellos sobrevuela en dirección contraria y a toda velocidad un avión a chorro. La voz del noticiario acompaña estas imágenes cargando de sentido esta concepción de lo comunicacional alejada de lo artístico o espectacular. El *No-Do* declama que "viene a ocupar su puesto de trabajo y de divulgación en esta empresa honrosa junto a los camaradas de la prensa y de la radio"⁴⁷.

El desarrollo de una estética comunicacional al servicio del franquismo no parece demasiado exitoso si se la compara con la experiencia del cine documental alemán que interpreta el nazismo desde un lenguaje cinematográfico más elaborado. A diferencia del cine alemán, que suma la experiencia enriquecedora de las *vanguardias* de los años 20, el régimen franquista carece de una tradición semejante y resta parte de ese legado por la muerte, silenciamiento y exilio obligatorio de los republicanos. En cuanto a sus características como género discursivo, el *No-Do*, como su nombre lo indica, es noticiario y documental a la vez y se difunde internamente y en el exterior. Su producción relativiza la carga informativa de actualidad propia del noticiario para privilegiar notas sobre hechos concluidos que ensambla copiando a la prensa escrita, con una estructura narrativa propia del documental. El *No-Do* se presenta numerado y su cadencia semanal de exhibición se adecua a requerimientos políticos y a los ciclos de exhibición cinematográfica. La organización de la noticia obedece a la

⁴⁷ *No-Do*, número extraordinario en 1963, a los 20 años de su creación, y en 1967 a los 25 años.

idea de *pirámide invertida* por orden de importancia, y el discurso del locutor marca la pauta sobre el contenido visual.

Las políticas sociales y de género, su representación en el *No-Do*

"La falange es la paz social que disputamos, el ministerio de la ley de Dios y el engrandecimiento de la patria...".

Discurso pronunciado por el general F. Franco a 15.000 afiliadas de la Sección Femenina de la Falange en su gran concentración nacional de 1944⁴⁸.

Las representaciones sobre las políticas sociales y en especial las construcciones de género se manifiestan en el *No-Do* en las imágenes sobre la acción de la Sección Femenina de la Falange. La Sección Femenina, rama de la Falange y organización femenina oficial del régimen franquista, cumple la *misión sagrada* de disciplinar a la familia y a través de ella a toda la sociedad.

Dice una voz en *off*: "Las afiliadas a la SF de la Falange ponen en práctica la lección de José Antonio: el verdadero feminismo no consiste en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores, sino en rodearlas de mayor dignidad humana y social"⁴⁹. Acompañando esta idea, las imágenes aportan el detalle de unas manos femeninas en trabajos colectivos, en labores manuales como costura, artesanía, huerta, granja. Las tareas que se consideran propias de las mujeres son las de reproducción doméstica y se trasladan a lo social; es decir, se instituye de esta forma una politización de lo privado en la que lo colectivo -acciones de la Falange- se constituye en el lugar jerarquizado de la cohesión social.

El discurso del *Nuevo Estado* de los primeros años de la dictadura franquista apela a la grandeza en virtud de la expansión imperial, el crecimiento demográfico y el lugar de potencia. Estos discursos se verifican en medidas pronatalistas, las mujeres se politizan y son incorporadas al discurso estatal a través de su capacidad reproductora. Dicha capacidad es expresada como un destino obligatorio, inexorable. Las mujeres se presentan como madres o como madres potenciales. Mary Nash afirma que "la ideología franquista eleva a la familia a la condición de institución social esencial destinada a generar un crecimiento demográfico"⁵⁰.

⁴⁸ *No-Do* N° 81B.

⁴⁹ *No-Do*, 1953, *Instrucciones del General Franco a la SF de la Falange*.

⁵⁰ Nash, Mary, *Pronatalismo y maternidad en la España franquista*, en Bock, G. y Thane, P., *Maternidad y políticas de género*, Cátedra, Valencia, 1996, p. 280.

Las cuestiones demográficas quedan vinculadas al sentimiento nacional y se presentan en término de "estirpe nacional". La dictadura franquista fortalece el culto a la masculinidad, a la autoridad paterna dentro de la familia. Así lo registran imágenes del *No-Do* en las que Franco homenajea y otorga subsidios a los padres más prolíficos, saluda en especial a los varones concordando en acción y reflexión con la conocida frase de Mussolini que reza la máxima "quien no es padre no es hombre".

En la España franquista, al igual que en Argentina, las imágenes con las que se asocia a las mujeres es la de *ángel del hogar*, guardiana que cuida y sacraliza los hogares. La particularidad es que los discursos del *Estado Nuevo* utilizan profusos principios moralizantes con el fin de fundar una nueva imagen femenina frente a la establecida durante la república considerada inmoral, decadente y degenerada. Se justifica así la abolición de la legislación republicana que había positivado la emancipación femenina.

La Sección Femenina se propone el disciplinamiento corporal a través de imponentes y masivas demostraciones gimnásticas. En ellas se busca conseguir "la fuerza y la salud". Así lo refiere el *No-Do* al registrar a mil mujeres que realizan una demostración perfecta de ejercicios físicos ante el jefe de Estado en el campo de la Hípica confirmando estos objetivos. En ocasiones, Franco condecora, a la usanza militar, a destacadas falangistas y a su delegada nacional. En su arenga incita a éstas a obedecer, dice el *No-Do* que deben seguir las órdenes de Franco y de su delegada nacional, que estas muchachas, "mujeres obreras y campesinas, deben sentirse identificadas con cristianos ideales de paz y de progreso"⁵¹. De ahí que la fusión entre los ideales de la falange y de la iglesia se traduzca en obra y acción conjunta con fines patrióticos.

Desde el *No-Do* N° 1, Franco señala los espacios desde los cuales cada sector debe cumplir su parte en la unidad española si se quiere la paz y el progreso dentro de un orden cristiano. Pasa revista a cada uno de ellos y destaca que "la mujer española se entrega a la misión sagrada de recuperar a miles de hijos de España y salvarlos de la miseria para entregarlos sanos y regenerados a la patria que les vio nacer"⁵². Sobre niñas y niños de ojos tristes y mirada ausente se revela una España que sufre, cuyas imágenes no se transforman hasta fines de los 50. Mujeres de rostros adustos, vestidas a la usanza del

⁵¹ *No-Do*, 1953.

⁵² *No-Do* N° 1, 1943.

ejército de salvación, transportan a este nutrido grupo de niñas y niños hacia una capilla, donde oran y se prosternan, repitiendo incontables veces la señal de la cruz.

El gobierno de Franco tiene especial cuidado en su política de protección a la niñez. El mismo Ramón Serrano Súñer, ministro de Asuntos Exteriores y presidente de la Junta Política, se dirige al V Congreso de la Sección Femenina en 1941, expresando que una Nación poderosa se logra con una población numerosa y fuerte. Por su parte, el Instituto Balmes de Sociología promueve lineamientos científicos en las políticas demográficas del régimen. El aborto se penaliza como crimen contra el Estado⁵³. El divorcio y el matrimonio civil son abolidos y se establece un modelo de población basado en la religión católica y en una identidad cultural entroncada en la Reconquista. La familia se entiende como una institución natural con prerrogativas y derechos específicos, con una función esencialista, negando su carácter histórico y su inserción social. En escenas costumbristas se observan familias españolas con sus niñas y niños vacacionando en los parques, remando en el estanque del Retiro. Acabada las vacaciones, la infancia de *todas las clases sociales* vuelve a la escuela con sus carteras flamantes. Franco en ocasiones usa la expresión "justicia social", pero unida a la de "todas las clases sociales".

Refrendando la idea de paz y justicia social, el *No-Do* no registra jamás los conflictos sociales ni hay en su discurso preferencia por la gente pobre. Cuando se ejercita la memoria, el *No-Do* clama: "... españoles recordaos" y se instituye como causas de la "misericordia, del caos y del dolor", razones políticas ancladas fuera del pueblo español y que dan por terminadas el 28 de marzo de 1939.

Con imágenes de gente comiendo en los basurales, asociadas a fotografías de Lenin y Stalin pendiendo desde los edificios, a mujeres vociferando con megáfonos a las multitudes, a explosiones de cañones y muertes, se expresa en esta frase: "Rota las fronteras entre la zona roja y la zona nacional, Madrid queda fuera de la criminal represión marxista, la Falange clandestina y el pueblo salen al encuentro de nuestros soldados".

En la Navidad de 1943, el *No-Do* registra la obra de apoyo político logístico que realizan las mujeres de la Falange. Reunidas en sus propias instalaciones, empaquetan obsequios que "colocan primoro-

⁵³ El aborto se legalizó en diciembre de 1936 en la *Generalitat de Catalunya*. En 1941, la ley contra el aborto penaliza también la publicidad y venta de anticonceptivos.

samente destinados a los legendarios héroes que en las heladas tierras de Rusia conquistan nuevas glorias para la patria"⁵⁴. Asimismo, la Sección Femenina participa de los sentidos homenajes que realiza el gobierno cada aniversario de la muerte del inspirador y creador de la Falange, José Antonio Primo de Rivera, portando, como si fuesen verdaderos cruzados, su cuerpo en nutridas procesiones desde Alicante hasta El Escorial.

En sus primeros años, el *No-Do* refleja el sentido redentor, religioso y militar que la falange da a la sociedad española, evocando a las Juventudes de la Falange movilizadas por las calles de Madrid, a la Sección Femenina en multitudinarios actos en El Escorial, a niños y niñas falangistas entonando himnos vitoreados en campos y poblados, portando sus banderas, estandartes y fusiles. Este sentido se renueva al presentar el martirologio del creador de la falange, José Antonio Primo de Rivera, en los aniversarios de sus funerales y se nutre de arengas en las que España tiene el lugar simbólico de defensora de la *cristiandad* contra el comunismo. El Generalísimo encabeza actos multitudinarios y desfiles en Madrid, a su alrededor miles se agolpan para saludarlo ratificando su adhesión permanente con la mano alzada, aplaudiendo, agitando pañuelos. Estas imágenes se reiteran en el *No-Do* hasta 1975. El noticiario contribuye forjando el personalismo de Franco a la vez que promueve esa relación masiva en forma orgánica y corporativa.

IV. Algunas consideraciones finales

Durante los primeros años de posguerra, los noticiarios y documentales institucionales en España y Argentina se convierten en la *voz oficial* de estos regímenes, a la vez que consolidan con importantes diferencias un modelo comunicacional signado por la manipulación estatal.

En este sentido, ambos productos, el *documental* fílmico argentino producido por empresas privadas supervisadas por el Estado y el *No-Do* como parte integrante del ente estatal construyeron los discursos e iconografías de dos regímenes de diferente ideología y naturaleza social.

Respecto de los paralelos que efectuamos entre las representaciones sobre las políticas sociales y de género llevadas a cabo por la Fun-

⁵⁴ *No-Do* N° 1, 1943.

dación Eva Perón y por la Sección Femenina de la Falange, observamos diferencias importantes en la poética de representación.

En el documental argentino, las políticas sociales están dirigidas a personas pobres de la capital y del Interior, las destinatarias de estos beneficios y su representación se instituyen como efectivización de derechos otorgados desde el Estado, aunque mediados por la *sagrada* acción personal de Eva Perón. El narrador omnisciente reproduce en su discurso esa relación paternalista utilizando los mismos vocativos heréticos con los que Eva y Perón designaban a los destinatarios de su obra. Esta obra de reparación social incluye también el amparo y protección de aquellos que sufren una situación de debilidad. Así protege la honorabilidad de las madres solteras, de los niños nacidos sin familia, de los enfermos y los ancianos. Se representa la maternidad no sólo como sagrado valor social sino fuertemente medicalizada. Finalmente, la injusticia social se sitúa en un pasado poco referenciado y se documenta para contrastar la obra de reparación social que realiza el gobierno peronista, sin denunciar culpables, enemigos u opresores explícitos.

En cuanto al *No-Do*, excluye la representación de la pobreza como tal y la reparación en general tiene tono político. La política social se dirige en el discurso persuasivo del franquismo a todas las clases sociales. La sociedad española aparece igualada y disciplinada en el discurso de obediencia de la Sección femenina de la Falange. No hay conflictos sociales en el presente, cada sector cumple una misión y contribuye a la paz y al progreso dentro de un orden cristiano. Las políticas pronatalistas se expresan en el culto a la masculinidad premiando a hombres prolficos, y la mujer tiene una misión como guardiana del hogar. El *No-Do* evoca el pasado fundándose en razones políticas, con el fin de instituir una España defensora de la cristiandad occidental contra el comunismo. Las representaciones sobre una identidad española se asocian al tradicionalismo, a la religiosidad, al militarismo, y convergen en la figura omnipresente del caudillo. Al registrar los eventos conmemorativos de la Falange y del gobierno, el *No-Do* instituye la relación masiva, orgánica, corporativa y personalista de Franco.

Respecto de las características discursivas, ambos reciben influencias de diferente naturaleza: de la vertiente del espectáculo y de la periodística. El noticiario argentino más cercano a la prensa refleja la actualidad sin dejar de lado las notas pícaras, divertidas, cercanas al entretenimiento. Lo noticiable se narra de acuerdo con necesidades del Estado en ciclos semanales y se produce con criterio modular, con el fin de segmentarlo e intercambiarlo en otras producciones y el documental institucional difunde únicamente la obra de gobierno, asumiendo como propias las causas patrióticas del Estado.

El *No-Do* declama su lugar junto a la prensa, pero relativiza la carga informativa documentando eventos concluidos, de fines constructivos y conmemorativos vinculados preferentemente al franquismo.

Finalmente, los paralelos se alejan también en la representación de las emociones que circulan en la filmografía. En Argentina, las imágenes sobre las políticas sociales reparan en la alegría, la dicha y la felicidad ganada por los pobres, para el *No-Do*, en cambio, se trata de una verdadera cruzada, cargada de esfuerzo y sufrimiento. Privilegiando una impronta documental, el *No-Do* adopta la solemnidad propia de una religiosidad más conservadora.

Imágenes de movimientos comparables y diferentes, retóricas del poder que hacen deseable lo obligatorio, poéticas puestas al servicio de diferentes disciplinamientos sociales: dispositivos de poder aquí y allá.

Sin embargo, durante el rodaje de *Inés de Castro* la guerra mundial dio un vuelco. El 6 de junio, los aliados desembarcan inesperadamente en Normandía. F. Navarro en su informe del 15 del mismo mes, hace un balance de la situación de la producción nacional española frente a la posible paralización de ésta por la carestía de la materia prima. Alarcón, ayudante de producción en *Inés de Castro*, le ha confesado que acaba de recibir el día anterior una oferta de diez mil metros de película Kodak de contrabando; poco antes, el buque Marqués de Comillas ha desviado un envío de película virgen para España, desembarcándolo en Trinidad. Alemania no está en condiciones de facilitar material virgen y, como el que había enviado últimamente ha sido utilizado en buena medida, en contra de los acuerdos con ella, para hacer copias de material americano e inglés, se niega a mandar más. "Por otro lado, la producción americana, con vistas a su mercado, ha aprovechado la coyuntura de la negativa alemana. Establece sus listas negras para Productores Nacionales o *prohibe la venta en Portugal*⁷⁷ a los poseedores nacionales (para ellos no convenientes⁷⁸) de permisos de importación, y no hace el envío de película virgen"⁷⁹.

La recientísima coyuntura internacional que, como vemos, puede llegar a afectar por causa de terceros a las relaciones de España con Portugal en materia de cinematografía, a través de las listas negras y el consiguiente bloqueo selectivo, se convierte en una dificultad añadida para el desarrollo de una colaboración institucional ibérica que nunca había despertado pasiones generalizadas en los organismos españoles encargados de la promoción y el control de la industria cinematográfica.

A pesar de los gestos realizados desde las más altas instancias portuguesas —la no concesión del premio del SNI, el doble estreno en Lisboa y Oporto con carácter de acontecimiento de Estado y con subrayado diplomático—, la situación en España con vistas a un acuerdo formal no se desbloqueó, quizás por causa de esas nuevas circunstancias internacionales, que vendrían a sumarse a la desconfianza de los sectores que consideraban la cinematografía española como un asunto exclusivamente nacional.

Los entusiastas españoles de la colaboración transfronteriza, como Dias-Amado, como los accionistas de Faro, con experiencia y contactos en el país vecino, continuaron su labor durante algunos años, sin encontrar ya nunca los apoyos institucionales buscados, y trabajando a partir de las necesidades de inversión de capitales en la industria cinematográfica portuguesa.

ABSTRACT. In this contribution we pretend to prove how the beginning of the so-called Spanish-Portuguese co-production policy was not either a planned, agreed or real policy or a direct consequence of the constitution of the "Bloque Ibérico", but, obviously thanks to such a frame, it responds to differing interests. On the Portuguese side, Antonio Ferro's intention to sign firstly a complete cultural agreement with Spain and, after seeing that it was impossible, a specific agreement about cinema, which also resulted a failure. On the Spanish side, despite the attempts from a group of companies and people to get the signing of an agreement, the circumstances derived from the changes in World War II will thwart that the Spanish government commits to such a thing; on the other side, Spanish cinema industry as a whole —and the ministries that deals with it— is more interested in Portugal as a market than as a business partner. ☺

⁷⁷ Las cursivas son mías.

⁷⁸ Paréntesis tachado en el original.

⁷⁹ Expediente de rodaje de *Inés de Castro*. Consideraciones de F. Navarro. Archivo General de la Administración: 36/04666.

El film de montaje. Una propuesta tipológica

Revista Secuencias
No 23, 2006

Alberto N. García Martínez *

En el ámbito del cine de no-ficción se observa un creciente interés académico por un tipo de discurso fílmico donde el montaje es, de hecho, un remontaje. Se trata de una práctica cinematográfica fronteriza y heterogénea, que se mueve a caballo entre la potencia referencial del documental y el aliento vanguardista iconoclasta: el "film de montaje". Una denominación que acoge a todas aquellas obras que se alimentan de reciclar imágenes y sonidos ya grabados anteriormente con distinta finalidad o propósito del que adquieren en su nuevo ensamblaje. Este artículo pretende cartografiar este territorio acercándose a los rasgos que lo delimitan y formulando una tipología que clasifique sus diferentes expresiones.

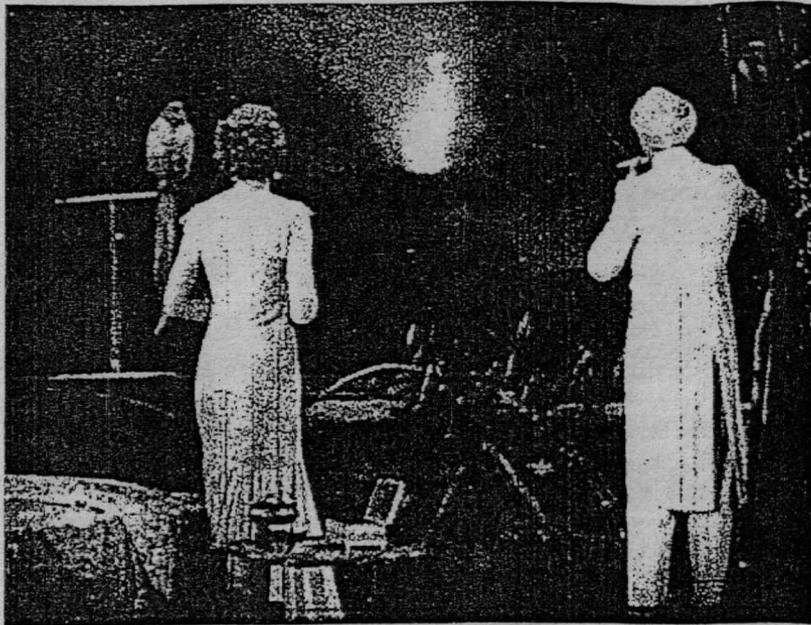
Reciclaje y recontextualización semántica

Según el diccionario *María Moliner*, el reciclaje es la acción de "recuperar materiales de desecho y utilizarlos en la elaboración de un nuevo producto". Los films de montaje (también conocidos como "de compilación" o "de archivo") no se realizan únicamente a partir de desechos en el sentido estricto del término, puesto que suelen nutrirse de metraje procedente de films comerciales de ficción, publicidad o noticiarios. Las películas de montaje se sirven de imágenes ya usadas que han pasado a formar parte de los archivos y de las que se apropia el director en su texto fílmico. Se trata, por tanto, de un mecanismo que conjuga la vertiente analítica con la inventiva.

En el documental tradicional y en la ficción las imágenes de archivo cuentan habitualmente con una función secundaria, de contexto. Pueden usarse como validación de razonamientos o como acompañamiento ilustrativo de declaraciones, pero la potencia argumentativa reside habitualmente en imágenes recogidas *ad hoc* por el realizador. Sin embargo, en las películas de montaje o compilación, las imágenes ajenas constituyen la base para crear un nuevo film. Se trabaja aceptando todo tipo de documento (visual y sonoro) ya grabado, cualquiera que sea su procedencia y su temática:

- Secuencias (completas y montadas o fragmentadas) procedentes de cualquier cine de no ficción: desde documentales hasta archivos privados, cine doméstico, etnográfico o films publicitarios y propagandísticos;
- Fragmentos de películas de ficción, que constituyen una fuente válida tanto por su reconstrucción histórica como por lo que dicen sobre la industria y la sociedad en la época en la que se crearon;
- Tomas desechadas en el montaje inicial de una película;

* ALBERTO N. GARCÍA MARTÍNEZ es profesor de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. En este mismo centro universitario obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado del curso 2004-2005 con una tesis titulada *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo*.



Rose Hobart (Joseph Cornell, 1939)

- Materiales no cinematográficos ni televisivos provenientes de la época que sea evocada en el film: recortes de prensa o libros, fotos, carteles, fragmentos radiofónicos, discursos grabados, textos leídos, etc.
- Secuencias o planos filmados contemporáneamente a la creación del film de montaje: entrevistas de apoyo, reconstrucciones, imágenes ambientales, localizaciones exteriores, filmación de elementos de la época, rótulos, inscripciones escritas, mapas, gráficos o, incluso, dibujos animados creados expresamente para apoyar el contexto.

Sandusky compara la labor fílmica del film de montaje con una actitud de limpieza ecológica: el cineasta de archivo se asemeja a un jardinero que se encarga de limpiar las malas hierbas —las denomina "Toxic Film Artifact"— que nacen en forma de basura icónica y mediática en medio de un vasto bosque audiovisual¹. En consecuencia, debe recontextualizar esas imágenes para devolverles su significado, que ha quedado pervertido por su mal uso. Esta labor de limpieza y reciclaje inherente a toda película de montaje denota una evidente autorreferencialidad icónica, puesto que las imágenes recuperadas remiten a su propia condición de imagen. Antonio Weinrichter difiere de Sandusky al negar que el remontaje busque "devolver" significados perdidos o robados. Para este autor, el metraje de archivo constituye "un depósito semántico, un repertorio de sentidos, un lexicón" que se encuentra "a la espera de que alguien construya nuevas combinaciones gramaticales y semánticas con ellos"². En el remontaje se proyecta una labor crítica y analítica dirigida a un receptor

¹ Sharon Sandusky, "Toward Archival Film. The Archaeology of Redemption" (*Millennium Film Journal*, nº 26, otoño de 1992), p. 10.

² Antonio Weinrichter, "Usos, abusos y cebo para ilusos: el documental de archivo contemporáneo", en María Luisa Ortega (coord.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (Madrid, Ocho y Medio, 2005), pp. 89-90.

que debe volver a contextualizar esas imágenes y sonidos y otorgarles un sentido diferente al original. Esto ocurre especialmente si en el film de montaje se nos presentan fragmentos de celuloide ya conocidos (por ejemplo, las imágenes de dictadores en *Human Remains* [Jay Rosenblatt, 1998]): el espectador debe hacer un esfuerzo por cancelar el significado y contexto originales de esas imágenes y aceptar la nueva propuesta de sentido en su versión reciclada.

Como se acaba de mencionar, un rasgo esencial de las películas de montaje radica en su capacidad de proporcionar un sentido nuevo a las imágenes antiguas que se citan. Hasta los que pretenden resultar más fieles al significado original —un documental histórico informativo— o aquéllos que utilizan una sola fuente —por ejemplo, el *Rose Hobart* (1939), de Joseph Cornell, que reorganiza los planos de un film de ocho años antes—, por el mero hecho de crear un nuevo film, ya están construyendo un contexto diferente. Y, en consecuencia, las imágenes adquieren una nueva significación. Es lo que Sánchez-Biosca ha llamado la "deshistorización" de la cita³. Esto no implica que se pierda por completo el significado anterior; permanece latente, en colisión con el nuevo emplazamiento de la imagen. Esto se debe a que el ensamblaje en los films de montaje mantiene una tensión entre sus elementos incorporados y la nueva composición que los contiene. Tal contraste entre unidad y desunión se explota en tres niveles: la construcción de las imágenes individuales, la yuxtaposición local de éstas y la estructura general del film.

En un primer nivel se encuentran las imágenes individuales. Una imagen contiene tal fuerza referencial que resulta muy difícil despojarla por completo del sentido que tenía y proyectaba cuando se creó. En este sentido, Wees matiza a Walter Benjamin al afirmar que



Canciones para después de una guerra (B. Martín Patino, 1971)

³ Vicente Sánchez-Biosca, *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión* (Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1995), p. 26.

el aura propia de las imágenes filmicas, a pesar de su manipulación y descontextualización se mantiene en las imágenes⁴. Precisamente, esa potente fuerza referencial que Wees atribuye a la imagen se opone a quienes mantienen que el sentido se adquiere únicamente en el contexto, los que sólo aprecian el sentido de las imágenes en su relación con otras.

El segundo nivel se refiere a la yuxtaposición local de imágenes. Nichols y Waugh afirman que una imagen de por sí es denotativa y funcional, y sólo adquiere significado al narrativizarse y unirse a otras imágenes⁵. Algo similar preconizaba Eisenstein cuando hablaba de la "célula de montaje": las imágenes son banales, su sentido conceptual sólo se alcanza por las relaciones que las células mantienen entre sí, al entrar en contacto con otros planos. Como bien se ha demostrado desde los montajes de Bruce Conner en *A Movie* (1958), la colisión de imágenes produce una continuidad instintiva en el espectador, quien distribuye nuevos significados para una imagen (o debilita los existentes) según los fotogramas que le precedan y le sigan. Supone una aplicación estricta del conocido como "efecto Kuleshov". Asimismo, resulta usual contraponer imágenes que desautoricen de forma irónica el significado de las anteriores, creando una causa-efecto no pretendida por el metraje original.

Un tercer nivel lo conforma la estructura general del film. De modo similar al nivel local, en la estructura global de la película apreciamos la dialéctica entre el sentido original de una imagen y el naciente. Este nuevo sentido se aprecia con la perspectiva que otorga revisar la obra en su conjunto. El desplazamiento de significado puede darse, por ejemplo, en películas históricas que incluyen secuencias informativas inocuas que, al analizar la globalidad del film, sí adquieren un sentido más matizado. La organización general de la obra va creando un clima concreto de interpretación de sentido, como sucede por ejemplo en *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1974).

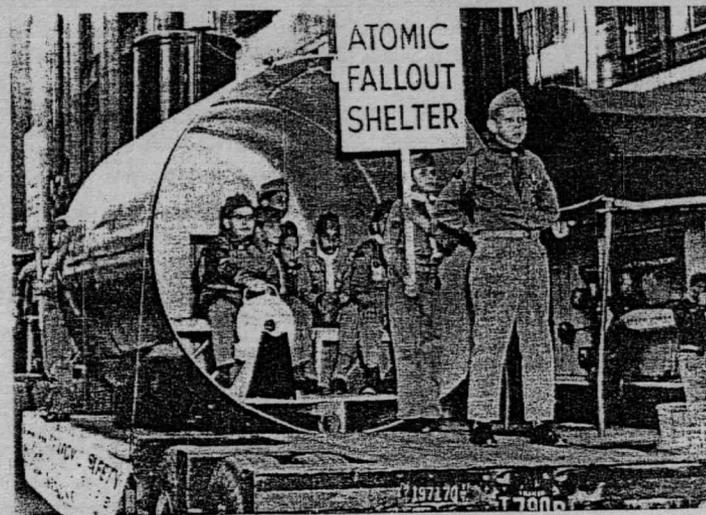
Con cualquiera de los diversos niveles de desplazamiento de sentido, resulta innegable que la nueva unión de planos y sonidos provoca significados y acciones inéditas. En el caso del cine de compilación, se trata de redescubrir el significado de viejos materiales que, en su nueva ubicación, aportan un renovado contexto sobre el que se pueda instaurar la lectura de las nuevas relaciones entre imágenes. Al establecerlo, incluso las escenas recién descubiertas proyectan una lectura diferente a la que hubieran sugerido en otras épocas y circunstancias. En este nuevo paisaje textual, la carga crítica se produce por la discordancia entre el significado del contexto de la imagen original y el de la actual. En esta labor de recontextualizar las imágenes, de dotarlas de unas coordenadas espacio-temporales, muchos montadores no dudan en reutilizar libremente ciertos fragmentos: valen lo mismo para una secuencia que para otra, pues en ambas, al haber perdido gran parte de su valor referencial y su anclaje con la realidad, sirven para muy diversos sentidos y emplazamientos. Como dice Paul Arthur, se trata de unas imágenes que se ocupan de generalizar y hacer de un referente concreto ("éste") algo indeterminado ("un"); por consiguiente, conviene entender estas instancias ilustrativas "no como literales sino como representaciones figurativas"⁷.

La vertiente crítico-mediática de la tarea de recontextualización —suavizada en las asépticas compilaciones históricas— ha sido calificada por Wees como *maclubanismo*: "Una postura de distanciamiento y antagonismo que reconoce la omnipresencia de los medios de comu-

nicación, pero que al mismo tiempo está empeñada en revelar su banalidad, su redundancia soporífica y el conformismo ideológico con el cuál los medios representan el mundo para un público más o menos dócil"⁸. Al igual que ocurre con los mecanismos metaficticios o la falsificación documental, en las prácticas más críticas del film de montaje subyace una denuncia del simulacro mediático y representacional, un ataque al pacto con la realidad que establecen discursos supuestamente *verité* como los noticieros o ciertas películas realistas; simulacros incapaces de reflejar la verdad de la realidad, según denuncian implícitamente estos cineastas.

Este *maclubanismo* —suerte de "catarsis mediática" para Sandusky⁹, "alumbamiento de la ideología de las representaciones" para Weinrichter¹⁰—, que mezcla la estética con la contestación social, explica que una veta importante de las películas de montaje, incluso las de mayor carga política o irónica, tengan como objetivo desnudar ciertos discursos oficiales alentados y diseminados por los medios. En palabras de Bonet, buscan "instruirnos en manejar las imágenes, en lugar de dejarnos manejar por ellas y por quienes pretenden manejarlas profesionalmente, competentemente, autorizadamente"¹¹. En los casos de películas hechas con retazos de archivos, todas estas posibilidades para crear un nuevo sentido en las imágenes —mediante su reubicación, su remontaje o su manipulación— establecen un ejercicio de meta-recepción. El autor puede jugar con imágenes o referentes conocidos por los espectadores, recibidos anteriormente por ellos. Ahora se propone un nuevo contexto recepcional donde se han superado las censuras, las trabas ideológicas, comerciales o políticas que conformaban la recepción anterior. Dicho metraje se autopresenta como una recuperación de la neutralidad, aunque en esta nueva visión atienda, inevitablemente, a otros prejuicios ideológicos o comerciales. En la nueva recepción se instituye un fecundo diálogo entre las imágenes, donde planean también las percepciones anteriores que esas imágenes tuvieron y de las que ahora, en parte, se han liberado. También es posible que las viejas recepciones queden conjuradas mediante la ironía, al evidenciar cómo se asuman unos discursos y unas formas de representar que, repensadas y en un contexto diferente de libertad política o de distancia histórica, resultan extemporáneas. En esta línea se inscriben *Atomic Café* (Jayne Loader, Kevin Rafferty y Pierce Rafferty, 1982), con la paranoia de la guerra fría y el peligro atómico, o el trabajo de Martín Patino con respecto a la oficialidad franquista en su anti-retrato del *Caudillo* y

Atomic Café (J. K. Rafferty y P. Rafferty, 1982)



⁴ Ver William C. Wees, "El aura ambigua de las estrellas de Hollywood en las películas de *Found Footage* de vanguardia" (*Archivos de la Filmoteca*, nº 30, octubre de 1998), pp. 141 y 147.

⁵ Véase Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona, Paidós, 1997), pp. 202-204; y también Thomas Waugh, "Beyond Verité: Emile de Antonio and the New Documentary of the Seventies", en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods. Volume II* (Berkeley, University of California Press, 1985), p. 243.

⁶ Véase Sergei Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje Vol. I* (Barcelona, Paidós, 2001), pp. 223-236.

⁷ Paul Arthur, "The Status of Found Footage" (*Spectator*, nº 20, 2000), p. 65.

⁸ William C. Wees, "Forma y sentido en las películas de *Found Footage*: una visión panorámica" (*Archivos de la filmoteca*, nº 30, octubre de 1998), p. 131.

⁹ Ver Sharon Sandusky, "Toward Archival Film", p. 11.

¹⁰ Weinrichter, "Usos, abusos y cebo para ilusos", p. 92.

¹¹ Eugeni Bonet, "La apropiación es robo", en AA.VV., *Desmontaje: film, video/apropiación, reciclaje*, (Valencia, IVAM, 1993), p. 19.

el lienzo de los años 40 dibujado en *Canciones para después de una guerra* (1971)¹². Constituyen intentos por exorcizar de forma pública la propaganda y su versión establecida de la verdad. Para que esta desalienación tenga lugar, se impone la necesidad de que los espectadores adviertan, en primer lugar, el origen de las imágenes, su sentido o su contexto primitivos. Al reconocerlos podrán notar la disfunción que produce su ubicación actual. En este proceso se está llevando a cabo, pues, una deconstrucción del sentido: se fragmenta un discurso —por ejemplo, todo un conjunto de elementos (noticiarios, tebeos, sonidos, películas domésticas) relativos a un tema— y se remonta con una estructura renovada y una coherencia confusa que hace patente toda la carga crítica que encierra el nuevo discurso.

Al igual que ocurría con la corriente escultórica y artística del *arte povera* o con algunas muestras del *collage* y los *ready-made* surrealistas o dadaístas, el film de montaje —de manera evidente en formas vanguardistas como los *found footage films*— pretende liberar al cine de su vertiente más economicista, al mismo tiempo que impugna implícitamente una sociedad artística que consume muchos de sus productos como meras mercancías. Con esta labor de apropiación y reutilización se consigue denunciar su presencia rutinaria en un engranaje informativo o cinematográfico concreto. En el fondo de esta dialéctica entre viejos y nuevos sentidos subyace también una doble actitud del cineasta de archivo: la mezcla de fascinación y deconstrucción, de admiración por el metraje recuperado y de intención crítica en su re-ubicación. Esta "seducción deconstructiva" (no siempre presente en los documentales de compilación) resulta especialmente notable en los casos de remontajes en torno a películas de Hollywood, donde se refleja el "aura ambigua" de las estrellas al conectar la destrucción del tópicos con la repetición de las imágenes y rostros de los actores¹³.

Hacia una tipología del film de montaje

Se pueden instituir diversos criterios para distinguir las películas de montaje: por ejemplo, según la fuente —entre las que se crean a partir de una única fuente o con fragmentos procedentes de varias— o basándose en el grado de manipulación del metraje —las que lo presentan sin manipular y las que ejercen sobre él algún tipo de operación física de cambio. Aquí, inspirándonos en una clasificación de Wees¹⁴, hemos establecido una distinción basada en el grado de experimentación formal y el nivel de carga crítica-ideológica de los montajes. De este modo, proponemos tres tipos de documentales de montaje: la compilación informativa, el *collage* y, como fusión de ambos, el que hemos denominado "montaje irónico". Esta triada comparte el énfasis en el objetivo constructor del proceso. Cualquiera de los tres términos se antoja válido para designar una película de montaje, siempre y cuando —tomamos prestadas las palabras de Wees— "se entiendan referidos a la yuxtaposición de elemen-

tos pre-existentes extraídos de sus contextos originarios"¹⁵. Conviene dejar claro que la tipología propuesta se acerca más a una herramienta de trabajo, una gradación de fronteras abiertas, que a una realidad cerrada tal y como inevitablemente se describe para cada caso.

a) La compilación informativa

Este tipo de película de montaje se construye con planos recogidos de diversas fuentes y reunificados según una idea global que justifica y uniforma la selección de modo inteligible para un espectador medio. Su carga crítica es mínima porque tanto su voluntad estética como su finalidad ideológica quedan subsumidas por la preeminencia del peso informativo que pone en juego. La compilación informativa suele emplear el material de archivo de forma "literal", respetando la imagen como índice de la realidad y adecuándose a las características del documental histórico expositivo.

Las compilaciones informativas son casi tan antiguas como el propio cine. Leyda, quien más estudió el fenómeno hasta los años 60, afirmaba que "la práctica de re-editar es tan vieja como el noticiario mismo"¹⁶. A lo largo de todo un siglo y atravesando casi todas las cinematografías, las obras de compilación se han presentado a los espectadores en sus diversas formulaciones: documentales históricos, por un lado, y películas de recuperación y exposición pública de archivos, por otro. Desde la primera obra de remontaje datada por Leyda (*The Life of an American Fireman*, Edwin S. Porter, 1902), hasta cualquier reciente documental televisivo montado a base de imágenes de archivo esta modalidad ha demostrado una gran vigencia informativa.

La profesionalización de la archivística de metraje y el avance tecnológico que permitía la duplicación de negativos a partir de los años 30 tuvieron una importancia capital para la compilación y supusieron el semillero de futuras obras. A modo de ejemplo podemos destacar títulos como *Drifters* (1929) de Grierson, o las obras de otros autores de entreguerras como Ruttman, Richter, Dulac, Storck, Rotha y los diversos capítulos del noticiario *The March of Time* (1935-1951). También sobresale —ya en el pleno período



Drifters (John Grierson, 1929)

¹² Weinrichter cita otros ejemplos de desmontajes de pasados gloriosos tras el fin de épocas autoritarias: *Tractora* (Hermanos Alejnikov, 1987), *Funerales* (Sólyom, 1992), *Human Remains* (Rosenblat, 1998), así como algunas películas firmadas por Monnikendam o la pareja Ricci Lucci-Ganikian. Véase Antonio Weinrichter, "Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción", en Casimiro Torreiro y Josexo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia* (Madrid, Cátedra, 2005), p. 57.

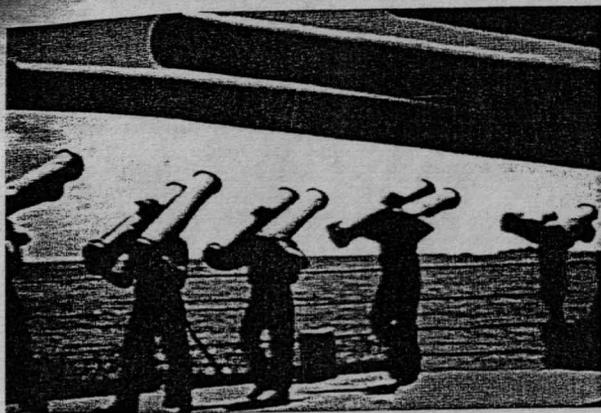
¹³ Wees cita varios de estos casos en "El aura ambigua de las estrellas de Hollywood en las películas de *Found Footage* de vanguardia", pp. 137-147. Entre los films que menciona, destaca el *Marilyn Times Five* (1973), de Bruce Conner, donde se repite la misma secuencia de Marilyn Monroe una y otra vez, variando las características físicas de la imagen. Wees también alude en su libro *Recycled Images* a los experimentos meta-filmicos de Al Razutí, justa fusión de admiración y desenmascaramiento. Ver William C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Film* (Nueva York, Anthology Film Archives, 1998), pp. 27-28.

¹⁴ Véase William C. Wees, *Recycled Images*, pp. 32-48.

¹⁵ William C. Wees, "Found Footage y collage épico", en AA.VV., *Desmontaje: film, video/apropiación, reciclaje*, p. 39.

¹⁶ Jay Leyda, *Films Beget Films* (Nueva York, Hill&Wang, 1964), p. 13.

bélico— el propagandístico *Why We Fight* (1943-45), dirigido por Frank Capra y Anatole Litvak. Tras su uso en la inmediata posguerra —repleta de films que intentaban explicar los hechos ocurridos, con nombres notorios como el matrimonio Thorndike, que atacó el pasado alemán desde dentro—, durante unos años se suavizó el empleo de archivos con finalidad ideológica o bélica. En los 60, la compilación encuentra acogida en la televisión, con notable éxito en las cadenas británicas, y, en los 90, las compilaciones históricas de Ken Burns recogen el testigo. Son sólo algunos ejemplos válidos entre una larga lista.



Why We Fight
(F. Capra y A. Litvak,
1943-45)

La noción de montaje en la compilación histórica queda alejada de la concepción tradicional y comercial del montaje cinematográfico, aunque en menor medida que en las otras dos modalidades. Si la intención dominante del montaje en el cine narrativo convencional radica en suprimir para el espectador el propio trabajo de ensamblaje, en la compilación ocurre todo lo contrario: el montaje no se borra, sino que se hace consciente y se visualiza, algo que será aún más evidente en la modalidad de *collage*. Las costuras producidas por la unión de planos ya no se esconden, sino que forman parte integrada de un discurso fragmentario.

Resulta fácil encontrar uniones de materiales dispares (grabados en épocas y lugares diferentes) que se ven obligados a saltarse las leyes de continuidad (espacial, temporal y causal) que rigen el cine convencional. En la edición de la ficción clásica, esta discontinuidad sólo se admite en un supuesto: las secuencias de montaje, con las que quedan emparentadas por tanto, las películas de compilación. La diferencia estriba en que las secuencias de montaje resultan puntuales y siempre están al servicio de la trama, bien insertas en el relato, suavizando el *shock* que su aparatosa presencia formal provoca en el espectador. Por el contrario, en los documentales compilativos la presencia formal del montaje constituye la esencia del discurso, el mecanismo que explicita y teje visiblemente toda la argumentación.

Esta falta de continuidad provoca que las películas de montaje posean —siguiendo el paralelismo de Sánchez-Biosca entre la sintaxis lingüística y el *raccord*¹⁷— una sintaxis arcaica, desalfabetizada audiovisualmente. Estos films ya no nos enseñan el mejor punto de vista posible, sino el disponible según los fragmentos originales que existan. Porque la singularidad de este tipo de películas reside en que se juegan el éxito en la etapa de búsqueda de material. Del acierto en la labor de indagación en el archivo dependerá que la sintaxis de la película de montaje resulte más o menos entendible; cuantas menos imágenes, mayor será la dificultad para trazar continuidades y más escasa la vertebración del asunto tratado. Aun así, incluso en los casos de acceso archivístico más difícil, la compilación siempre mantiene alguna lógica que organiza sus imágenes dispares: un período histórico, un personaje, un lugar, un tema... aspectos procedentes de un pasado más o menos remoto.

En esa ordenación de diferentes materiales, suele resultar de capital importancia una voz en *off* que los organice y les aporte coherencia. Es una característica habitual, aunque cuenta con excepciones notables como *The World is Rich* (Paul Rotha, 1947) u otros donde

¹⁷ Véase Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico* (Barcelona, Paidós, 1996), p. 30.

la música fomenta la continuidad entre las diferentes escenas. Más allá de estas salvedades, los documentales de compilación comparten las características propias del narrador del documental expositivo, principal valedor de este recurso retórico. Según Nichols, la no-ficción expositiva “se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico”¹⁸. Esta modalidad pone el acento de su potencial argumentativo en el comentario, mientras que las imágenes actúan como “ilustraciones o contrapunto” de ese dominante textual; el texto avanza siempre de acuerdo con las necesidades persuasivas. La compilación informativa comparte con el cine convencional el desarrollo de una cronología lineal y argumentada, la lógica causa-efecto o los “estribillos clásicos”, de modo que el conocimiento en el espectador se produzca según las “categorías aceptadas o la ideología dominante”. En ocasiones, se intenta otorgar una línea unitaria de espacio, tiempo o acción (aún falseando sus referentes) o, del mismo modo, también se puede simular el tradicional plano-contraplano mediante grabaciones que originariamente distaban mucho entre sí y que el montaje “acerca”. Todo ello con la finalidad de otorgar a los documentales que se acogen a esta tipología una impresión de objetividad que permita lo que Nichols denomina el “impulso a la generalización”¹⁹ en los asuntos que trata. Por esta razón, la compilación informativa ofrece películas más transparentes que los montajes irónicos o los *collages*, con una trama o línea informativa identificable por el espectador medio. Para facilitar esta transparencia, en la compilación informativa no suele darse un tratamiento secundario de las imágenes ni del celuloide. Apenas se incluyen textos sobreimpresionados ni se utilizan recursos que las alteren materialmente. Como afirma Weinrichter, esta vertiente más alejada de la vanguardia tiene “cierto recelo ante la idea de que la imagen se vuelva *opaca* y no sea un índice fiable del referente (...) para crear un sentido coherente”²⁰. A lo sumo, en estas compilaciones de citas se produce lo que Hutcheon califica de doble codificación y doble comunicación: todas las imágenes son asimiladas como referenciales por un público amplio, pero además existen ciertos guiños en esas citas que sólo logran descifrar una minoría capaz de descodificarlos²¹. Por último, al igual que los documentales expositivos, las películas de compilación buscan la solución a un problema o enigma, aportar luz sobre alguna zona oscura del conocimiento histórico o social, con una estructura de planteamiento, nudo y desenlace. Hipótesis y tesis que van llevando a una síntesis mediante una argumentación lógica y causal, con una finalidad didáctica o informativa.

b) El montaje irónico

El montaje irónico parte de la compilación informativa, pero supera su leve intencionalidad semántica al asumir un discurso crítico con la ideología dominante de las imágenes: la reordenación de metraje de archivo adquiere un tinte político, una finalidad propagandística o subversiva. Los cineastas que lo practican pretenden que se dejen de asumir las imágenes de archivo como si fueran documentos históricamente neutrales. Esta noción, por tanto, se encuentra cercana a lo que Bonet calificó como “film de manipulación”²². Se trata de un discurso donde los materiales reciclados quedan separados de sus usos originarios y proporcionan una significación inédita.

¹⁸ Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona, Paidós, 1997), p. 68.

¹⁹ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, p. 69.

²⁰ Weinrichter, “Jugando en los archivos de lo real”, p. 54.

²¹ Ver Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art* (Londres y Nueva York, Methuen, 1985), p. 115.

²² Eugeni Bonet, “La apropiación es robo”, p. 24.



nija (Esther Schub, 1939)

La primera figura reseñable en esta práctica del montaje irónico fue Esther Schub. Influida por el montajismo soviético, Schub recortó y rehizo films que daban lugar a nuevas obras que servían de apoyo al régimen: *Padenije dinasti Romanowych* (*La caída de la Dinastía Romanov*, 1927), *Weliki putj* (*El gran camino*, 1927) o *Ispanija* (*España*, 1939), por citar algunos. Durante la II Guerra Mundial, los archivos de noticiarios fueron muy usados para realizar películas de finalidad propagandística. Los británicos, por ejemplo, reutilizaron *Triumph des Willens* (*El triunfo de la voluntad*, Leni Riefenstahl, 1935) para alumbrar, entre otros, el burlesco *Swinging the Lambet Walk Nazi Style* (Len Lye, 1940); el brasileño Alberto Cavalcanti diseñaba un paródico retrato de Mussolini en su *Yellow Caesar* (1940); en la URSS se podrían citar los trabajos de Dovzhenko o Yutkevich sobre la defensa de Ucrania o la liberación de Francia. De la misma manera, la propaganda alemana también se valió del archivo para ganar adeptos para su causa: empleando material estadounidense establecieron una caricatura similar a la de Cavalcanti en *Herr Roosevelt Plaüdert* (1942).

Con la progresiva extensión de la televisión, los compiladores se dieron cuenta del extraordinario potencial de este medio y trasladaron a él buena parte de sus trabajos. En las pantallas de cine hubo también una revitalización de la validez de las imágenes históricas de archivo —denostadas por el inmediatez del *cinema verité*— gracias a la obra de Emile De Antonio (*Point of Order*, 1963; *In the Year of the Pig*, 1968), Octavio Getino y Fernando Solanas (*La hora de los hornos*, 1968) y, puntualmente, Chris Marker (*Le fond de l'air est rouge*, 1977). Como afirma Arthur, a partir de los 70 el auge de las películas de montaje está alimentado por dos motores que se adecuan a esta categoría: “La reformulación de los tropos de la narrativa histórica y la crítica micro-política de exclusión histórica o deformación encarnada por grupos excluidos del terreno de la representación dominante”²³. En estas líneas se insertan películas que revisan, desde la ironía, el discurso dominante, como *Brother, Can you Spare a Dime?* (Philippe Mora, 1975), *Chantons sous l'occupation* (André Halimi, 1976), *La guerre d'un seul homme* (Edgardo Cozarinsky, 1981), la popular, dentro de lo restringido del género, *The Atomic Café*, *Tribulation 99: Alien Anomalies Under America* (Craig Baldwin, 1992), *L'oeil de Vichy* (Claude Chabrol, 1993), *Human Remains* o el díptico patiniano compuesto por *Canciones para después de una guerra* y *Caudillo*.

²³ Paul Arthur, “The Status of Found Footage”, p. 60.

Las obras que aquí denominamos como “films de montaje irónico” se encuentran a caballo entre la compilación informativa y el *collage*. De la primera modalidad conservan el impulso didáctico, pues tanto en su vertiente propagandística como en la de documentales políticos paródicos, la finalidad se ajusta a la función de enseñar o informar sobre un régimen político o sus representantes (*Caudillo*, *Human Remains*, *Swinging the Lambet Walk Nazi Style*). Asimismo, el montaje irónico también conserva la lógica global (narrativa, temporal, temática) que vertebra la compilación informativa: una organización coherente de los materiales que las integran, cercana al documental expositivo. También, de manera similar a la compilación informativa, ante la heterogeneidad estilística y referencial de los diversos orígenes del metraje, la banda sonora suele encargarse de homogeneizar y otorgar un sentido pleno, bien sea mediante el uso de la música o la tutela de una voz en *off* que soporta todo el peso de la argumentación. No obstante, el documental irónico trasciende a la compilación informativa al no conformarse con trazar una simple labor de reciclaje de fragmentos filmicos y sonoros: quien los maneja sabe reactualizarlos proponiendo una lectura diferente para el material original.

Del *collage* extraen su intención explícita de subvertir el sentido original de las imágenes, de difuminar su referente, para agitar así la conciencia del espectador. El montaje irónico invita al espectador a que se replantee su percepción de un suceso histórico o social al asumir, como afirma Weinrichter, “que el lugar de donde surge dicho sentido no es exclusivamente el contenido *semántico* de las imágenes”²⁴. Este replanteamiento semántico se produce habitualmente a través de una estrategia retórica basada en el tropo de la ironía —proponer un enunciado cuyo sentido literal se opone a lo que se pretende decir— o a través de la parodia —definida por Genette como una recuperación de un texto épico desviado hacia una significación cómica²⁵. Para la correcta comprensión del sentido de las imágenes y sonidos se impone, en consecuencia, que el espectador conozca el contexto en el que se enuncia dicho mensaje.

Este contexto lo suelen suministrar las propias imágenes mediáticas y culturales. El documental de montaje irónico se adecua a lo que Katz ha denominado como “archivología”: un acercamiento arqueológico a las imágenes, donde la película se convierte en “representación de la historia dentro de unas condiciones económicas, sociales y culturales, y no como simple, pura, historia (...)”; ver el film no sólo como representación de lo que estaba

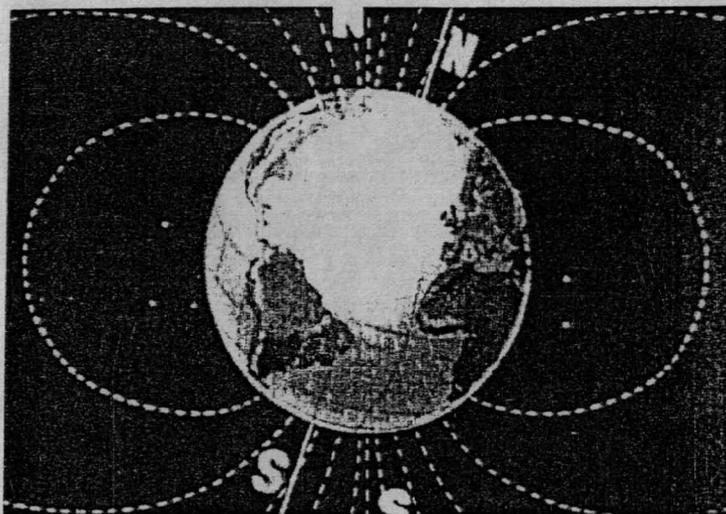
²⁴ Weinrichter, “Jugando en los archivos de lo real”, p. 54.

²⁵ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid, Taurus, 1989), p. 25.



In the Year of the Pig (Emile De Antonio, 1968)

Tribulation 99 (Craig Baldwin, 1992)



delante de la cámara, sino de quién estaba detrás y del porqué, de los límites dentro de los cuales se escribe la historia²⁶. Esto implica que el referente histórico pierde fuerza y que las imágenes citan, antes que la historia real, la reflejada por los discursos de los medios de comunicación. Las imágenes se convierten en *media*-referenciales, puesto que, explica Wees, "no pueden evitar llamar la atención al paisaje mediático del que provienen, especialmente cuando también comparten las estrategias de montaje formales y retóricas de los medios"²⁷. Por tanto, han de ser imágenes reconocidas y reconocibles en su condición de recicladas para así incitar al espectador a que desarrolle una lectura más analítica de éstas. En el fondo, se trata de derribar la asunción de las imágenes de archivo como si fueran el paradigma de la objetividad o la realidad.

La mayoría de documentales irónicos apuntan temáticamente hacia el pretérito, para abordarlo desde una perspectiva histórica revisionista. Este acercamiento al pasado desemboca en una presunción *kitsch*. Umberto Eco define lo *kitsch* como la incapacidad de una cita para adaptarse a su nuevo contexto: "El estilema extraído del propio contexto, insertado en otro contexto cuya estructura general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto —merced a la indebida inserción— como obra original y capaz de estimular experiencias inéditas"²⁸. Las imágenes recicladas insertadas en un nuevo contexto adquieren un sentido irónico, opuesto al afán original con el que fueron grabadas. Así, el metraje oficial que pretendía ensalzar a un dictador se vuelve ahora ridiculizante, la publicitada prevención atómica se convierte en síntoma de una mentalidad paranoica o absurda y la exaltación de la retórica visual nazi acaba convertida en sátira. Esta reactualización *kitsch* proyecta una relectura sarcástica donde, en palabras de Sánchez-Biosca, la cita moderna "hace mofa de las fuentes, cuestiona la originalidad, descompone los textos y hace hablar al sujeto por voces que éste desconoce"²⁹.

²⁶ Joel Katz, "Del archivo a la archivología", en AA.VV., *Desmontaje: film, vídeo/apropiación, reciclaje*, pp. 58-59.

²⁷ William C. Wees, *Recycled Images*, p. 25.

²⁸ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona, Lumen, 1968), p. 129.

²⁹ Vicente Sánchez-Biosca, *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión* (Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1995), p. 24.

c) El collage

Los films de montaje no se acercaron a las vanguardias hasta los años 50, cuando la compilación histórica empezó a alternar con propuestas más vanguardistas y matéricas en lo que se ha dado en llamar el *collage* filmico, una práctica donde se mezclan todo tipo de materiales audiovisuales de muy diversa procedencia. A pesar de la denominación que aquí usaremos, no existe un consenso claro sobre la terminología para este tipo de obras: autores como Bonet hablan constantemente de películas "de desmontaje"³⁰, en lugar de películas "de montaje", y otros como Wees o Hausheer y Settele se refieren únicamente a "films de metraje encontrado (*found footage films*)"³¹ para referirse a este tipo de obra de montaje.

Intentar desarrollar una historia del *collage* cinematográfico constituye una tarea que excede, con mucho, los límites y propósitos de este artículo³². En este breve apunte histórico una referencia inexcusable pasa por la figura pionera de Bruce Conner. Este cineasta, cuyo tema principal era la tensión entre orden y caos, alimentó las innovaciones experimentales que se dieron en este campo a partir de los 60: generalizó la corriente del metraje encontrado, que se sirve, además de las imágenes de archivo, de cualquier otro elemento audiovisual válido, incluyendo cualquier despojo mediático. De este autor se pueden destacar obras tan decisivas en la filmografía de montaje como *A Movie* (1958) o *Report* (1963-67). La estela recicladora de Conner fue seguida por autores como Al Razutti, con su metafílmica *Visual Essays: Origin of Films* (1973-84), los múltiples experimentos con una secuencia llevados a cabo por David Rimmer (*Variations on a Cellophane Wrapper*, 1970) o Martin Arnold (*Pièce Touchée*, 1989), la música encontrada proyectada sobre una imagen en negro en *The Song of Rio Jim* (Maurice Lemaitre, 1978) o el ridiculizante remontaje de un trailer de James Bond que Daniel Barnett plasma en *Pull Out/Fall Out* (1974). La evolución en las innovaciones del film de montaje ha desembocado en una veta que consiste en manipular físicamente el celuloide de muy diversas formas. Aquí se pueden destacar, por citar solo algunos, las obras repletas de espontaneidad abstracta de Lemaitre (*Un navet*, 1975-77), las deconstrucciones ópticas de Bartlett (*Heavy Metal*, 1978), el puzzle de celuloide en Lewis Klahr (*Her Fragrant Emulsion*, 1987) o las coloraciones de partes del plano en Caroline Avery (*The Living Rock*, 1989).

Como se intuye en esta síntesis cronológica, en los *collages* la visibilidad del montaje y de sus costuras resulta más evidente aún que en las otras dos modalidades. "No sólo llaman la atención hacia la propia técnica de montaje —explica Wees—, sino que también provocan una mirada auto-consciente y crítica de las representaciones cinematográficas, especialmente cuando son representaciones que fueron originalmente presentadas como reflejos no mediados de la realidad"³³. El *collage*, técnica importada de las vanguardias de principios del siglo XX, supuso un ariete contra el realismo artístico: sus elementos dejaban de lado la referencialidad para llamar la atención, como afirma Perloff, sobre "sí mismos como objetos rea-

³⁰ Bonet establece un repaso, desde los inicios del arte del siglo XX, a una serie de palabras y expresiones afines al concepto de desmontaje: *cut-ups*, *papiers collés*, *foto*-montaje, *ready-made*, *assemblage*, *décollage*, *dé-tournement*, deconstrucción, multimedia o *media art* (Ver Bonet, "La apropiación es robo", p. 14). Con respecto a los problemas terminológicos, puede consultarse también Weinrichter, "Jugando en los archivos de lo real", p. 46.

³¹ Así lo evidencian los títulos de sus obras: William Wees, "*Found Footage* y *collage épico*" y "Forma y sentido en las películas *Found Footage*"; y Cecilia Hausheer y Christoph Settele (eds.), *Found Footage Film* (Friburgo, Viper, 1992).

³² Se puede encontrar una información más extensa sobre los títulos del *collage* vanguardístico en las obras citadas de Bonet, Weinrichter o Wees.

³³ William C. Wees, *Recycled Images*, p. 40.



Point of Order (Emile De Antonio, 1963)

les en un mundo real³⁴. En el *collage* la realidad deja paso a la imagen; los fragmentos de archivo (y, por extensión, los *mass media* en general) pierden valor referencial y se convierten por sí mismos en valores significantes; todo un espejo de la estética modernista. Wees intenta resumir las diferencias entre el *collage* y la compilación de forma metódica: "El *collage* somete sus fragmentos de realidad mediática a alguna forma de deconstrucción, o, como mínimo, a una recontextualización que impide una acritica recepción de las representaciones como realidad (como la ocurrida en las películas de compilación)"³⁵.

En este sentido, existe un dispositivo del que se sirve el remontaje vanguardista y que lo distancia tanto de la compilación histórica como del montaje irónico. Estrictamente no se trata de un mecanismo de ensamblaje, sino de una manipulación del paso previo: el revelado o la actuación directa sobre la cinta de celuloide. Así, se subvierte el sentido primigenio y se varían aún más las percepciones originales. Las posibilidades resultan múltiples: colorear, dañar, arañar, pasarlo por productos químicos, envejecer, oscurecer, proponer nuevos revelados, manchar, etc. En ocasiones la desfiguración del material original conforma una suerte de palimpsesto cinematográfico que se acerca a la abstracción vanguardista, aunque corre el riesgo de quedarse en la pura contemplación estética, como le ocurre a *Variations on a Cellophane Wrapper*. La finalidad de esta manipulación consiste, por consiguiente, en elevar una reflexión sobre la materialidad de la imagen concreta. La intención deconstructora de sentido emerge de forma radical, pues estas variaciones en las imágenes dejan al descubierto muchos de sus tópicos y convenciones y obligan al espectador a que se cuestione la naturaleza de éstas, desplazando así todo el problema de la representación desde el significado hasta el significante: se quiebran las relaciones análogas entre la realidad y una imagen que se vuelve irrelevante y reemplazable en un discurso donde el propio celuloide se convierte en lo primordial.

Estamos ante una forma estética fragmentada, que "enfatisa los efectos locales antes que las estructuras globales"³⁶, según Peterson. Por tanto, la propia mente del espectador debe desarrollar un esfuerzo mayor por otorgar un significado unitario, espacio-temporal o conceptual, a los diversos fragmentos que se presentan bajo una sintaxis tosca, con menos continuidades aún que en las otras modalidades de film de montaje. El argumento es oscuro, en apariencia inexistente o tan sólo con sentido en un nivel secuencial o general del film. A pesar de esta dispersión, un *collage* debe crear un nuevo contexto para el receptor. Estos fragmentos sacados de sus entornos originales —imágenes que han disuelto sus referentes— deben ensamblarse de acuerdo a unas coordenadas que le otorguen algún sentido puesto que la yuxtaposición crea significado. La elaboración de este nuevo contexto constituye una operación retórica inevitable. Como afirma Chick Strand: "Simplemente arrancas lo que quieras de su contexto —o te quedas con un par de cosas subcontextuales— y lo mezclas todo para crear algo completamente distinto: fabricas un contexto"³⁷. Imágenes dispa-

³⁴ Marjorie Perloff, "The Invention of Collage", en Jean Parisier (ed.), *Collage* (Nueva York, New York Literary Forum, 1983), p. 40.

³⁵ William C. Wees, *Recycled Images*, p. 47.

³⁶ James Peterson, "Making Sense of Found Footage", p. 57.

³⁷ Recogido en una entrevista en William C. Wees, *Recycled Images*, pp. 92-93.



Pièce touchée (Martin Arnold, 1969)

res reducen su significado original para insertarse en una nueva lógica textual. Con esta disonancia significativa el *collage* busca una crítica implícita a la industria del cine convencional, así como a las representaciones estandarizadas, ante las que intenta levantar un muro de contención que interrumpa la constante recepción acritica por parte de los espectadores. Estas obras pretenden reprochar la función narcotizadora de los medios de comunicación en general, sus motivos y métodos de representar la realidad, una finalidad en la que habitualmente coinciden con el montaje irónico.

Sandusky conecta esta noción de desmontaje semántico con enfoques psicoanalíticos: con la nueva sutura entre planos se busca desenterrar su verdad oculta, excavar lo reprimido. Las películas de archivo proponen, por tanto, "un paso importante en el proceso de lavado de cerebro, al examinar las asunciones culturales a través de los artefactos que ayudaron a tramirlas"³⁸. Sandusky llega a tildar a este proceso como la "cura fílmica", el antídoto que deja en evidencia la naturaleza manipuladora del metraje original y que despierta la conciencia bloqueada del espectador. Tras el desenmascaramiento, la labor del cineasta de montaje reside en ofrecer al espectador la posibilidad de ser consciente del nuevo procedimiento de elaboración. Esta deconstrucción deja al descubierto la ideología subterránea de unas imágenes y lo ficticio de su confección. Por ello —por su aliento anti-realista y fragmentado, que cuestiona los límites de la imagen—, esta nueva coherencia exige al espectador un esfuerzo adicional de comprensión, cercano al que pedían los mecanismos brechtianos de desfamiliarización social o interrupción narrativa o los wollenianos de extrañamiento y discontinuidad contextual.

El *collage* se aproxima también a la concepción montajística desarrollada por Eisenstein. Genéricamente, tanto el montaje vanguardista como el de colisión coinciden en rechazar la percepción y reproducción tradicional de la vida y apuestan por provocar estímulos emocionales que busquen una respuesta ideológica en el espectador. Aunque en el *collage* no resulte evidente una concepción eisensteiniana del ensamblaje, sí parece indudable su denuncia de la representación tradicional y de los simulacros mediáticos. Por influencia de

³⁸ Sharon Sandusky, "Toward Archival Film", p. 4.

la vanguardia rusa, las películas de reciclaje han adquirido tres características muy adecuadas para la definición de las prácticas de los films de montaje: su potencia como instrumento ideológico y de conocimiento (no sólo retórico); la noción de "montaje vertical" donde se puede incluir un sonido inapropiado, descontextualizado, para buscar el contraste o la lectura irónica; y el principio de "montaje polifónico", es decir, la inclusión de distintas voces y fenómenos compositivos en el resultado final³⁹.

Partiendo de esa concepción del montaje, Peterson ha señalado que las asociaciones entre los planos heterogéneos que se ofrecen al receptor del *collage* pueden ser de dos tipos: conceptuales y gráficas⁴⁰. Las conceptuales establecen metáforas entre planos contiguos, mientras que las gráficas lo hacen según una estructura escenográfica basada en el color, la forma y el movimiento del plano. Combinando unas y otras, el espectador establece tras los primeros fotogramas de una secuencia un esquema mental en el que irá insertando el resto de detalles. Según Peterson, ese esquema suele ser narrativo por una tendencia natural de la mente; si las relaciones entre los diversos elementos de una película de *collage* son tan confusas que resulta imposible forzar cualquier atisbo de narratividad, entonces el espectador traza al menos una "atmósfera" connotada por las secuencias. Wees introduce otra reflexión acerca de la relación significante entre planos —complementaria a la de Peterson— que puede aplicarse al *collage*. Para este autor, las nuevas relaciones de ensamblaje entre materiales pueden surgir de dos formas: por un lado, mediante la asociación inmediata de un plano con el siguiente, es decir, forzando su continuidad narrativa. La otra opción apunta hacia una asociación metafórica o temática que alcance a la globalidad del film, no sólo a planos consecutivos: "Ya que cada plano contribuye a la lectura del siguiente —explica Wees—, al final, la acumulación de lecturas produce una serie de categorías o paradigmas temáticos en los cuales cabe la mayoría, si no la totalidad de las imágenes de la película, sin importar la posible falta de relación entre sus contextos originales"⁴¹. De este modo, imágenes concebidas en su origen con finalidades muy dispares adquieren unas relaciones conceptuales que van sedimentando en la psicología del espectador que visiona el *collage*.

Como se aprecia, las tres modalidades cartografiadas en este artículo —compilación informativa, montaje irónico y *collage*— evidencian la heterogeneidad y la riqueza conceptual y estilística del cine de montaje. Un fenómeno filmico que, en definitiva, recontextualiza materiales ya grabados, estableciendo implícitamente un ejercicio crítico al indagar sobre cómo fueron producidas y recibidas ciertas imágenes y sonidos.

ABSTRACT. The "montage film" offers a discourse that gives new meanings to previous material, because it assembles images and sounds recorded with a different purpose. The process of recontextualizing implicitly establishes a critic exercise and inquires into how some images were produced and received. Depending on the level of formal experimentation and its critical and mediatic charge, we discern three types of footage films: a) "informative compilation", close to conventional documentary and fairly respectful with the original sense of the recycled images; b) "ironic montage", visually close to compilation but which intends to subvert ideological values or mainstream discourse; c) and "collage", where the avant-garde aesthetic and the deconstruction developed by the editing process challenges the referentiality of images. ☺

³⁹ Ver Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico*, p. 117.

⁴⁰ Ver James Peterson, "Making Sense of Found Footage", p. 57.

⁴¹ William C. Wees, "Forma y sentido en las películas de Found Footage", pp. 128-129.

1. La revisión del proceso militar en el cine de la democracia

por Clara Kriger

El comienzo de la etapa democrática en nuestro país se presenta marcado por la necesidad de revisar y esclarecer en todos los ámbitos lo sucedido durante el Proceso de Reorganización Nacional. En el campo del cine se verifica el mismo hecho a partir de un conjunto de películas que intentan dar cuenta de nuestro pasado inmediato.

En este sentido encontramos, por un lado, films que plantean problemáticas de relación directa con los hechos ocurridos durante la dictadura militar. Por otro lado, hallamos películas que remiten de forma indirecta al tema, ya sea por la utilización de una metodología de acción violenta como herramienta principal de la narración, o constituyendo un orden metafórico que se centra en universos cerrados y perversos.

Para abordar el análisis de estos films también es necesario tener presentes algunos elementos extracinematográficos¹, así veremos que tanto las sucesivas políticas acerca de los derechos humanos, como la legitimación que otorgó el premio de la Academia de Hollywood influyeron de manera decisiva en la orientación de productores y públicos.

Las construcciones metafóricas

Es posible reconocer un grupo de películas que aluden de manera indirecta al proceso.

La forma de contar en estos films se inscribe en una línea de continuidad respecto de la narrativa desarrollada en los años del proceso militar². Destacamos en dicha *narrativa del Proceso* dos características fundamentales:

La primera es *el empleo de acciones violentas para vertebrar el relato*, que por lo general finaliza con la muerte de los personajes. Esta singularidad que concreta una recurrencia a la muerte como tema central y como herramienta de construcción de la historia, también es verificable en algunas películas que, realizadas en democracia, se refieren al proceso militar. Se trata de elementos residuales de una forma de representación, presentes en películas que pertenecen al género policial.

Estos films están cargados de una atmósfera de violencia generalizada donde mueren víctimas y victimarios, y se destruyen los objetos e inmuebles vinculados a la acción. Contienen un registro metafórico, ya que el relato no se centra en la historia del delito, sino en la realidad que hace posible el dominio que ejercen un grupo de delincuentes sobre sus víctimas.

Si entendemos que es necesario analizar un film teniendo en cuenta la sociedad que lo genera, es imprescindible asociar películas de diversas temáticas, plasmadas en escenas que, a la luz de nuestro pasado inmediato toman otra significación.

En este sentido, se destacan los films dirigidos por Juan Carlos Desanzo: **En retirada** (1984) y **La búsqueda** (1985), donde es posible pensar el desarrollo de enfrentamientos entre delincuentes y víctimas, como una representación de la violencia desatada durante el proceso militar.

Así en **La búsqueda** por ejemplo una familia es sorprendida por un grupo de asaltantes que secuestran a sus víctimas y las someten a situaciones perversas. La metodología utilizada: delincuentes que allanan una casa, sustraen y consumen lo que encuentran a su paso, golpean y violan a las víctimas; remite necesariamente a algo más que un simple caso policial.

Es destacable, en función de una lectura metafórica, que la casa familiar sea el espacio elegido para concretar las muertes (incluso la madre del grupo familiar que ha sobrevivido al secuestro decide suicidarse dentro de la casa), ya que se trata de un espacio que a partir de la visita de los delincuentes se convierte en una trampa que no ofrece escapatoria.

En el film **En retirada**, el delincuente protagonista es claramente asociable a lo que se dio en llamar en forma periodística "mano de obra desocupada", o sea integrantes de los grupos represivos que con el advenimiento de la democracia quedaron sin trabajo efectivo.

Se muestra, también, la complicidad de un gerente respecto de la suerte corrida por algunos obreros sindicalistas en su empresa, así como la relación de un periodista (que declama los principios de la democracia) con los grupos parapoliciales de la época. Ante la situación ad-



En retirada

Rodolfo Ranni y Osvaldo Terranova

La amiga

Liv Ullmann y Federico Luppi

LUIS PUENZO

Luis Adalberto Puenzo se incorporó al cine de largometraje en 1973, contando ya con una vasta experiencia en el ámbito del cine publicitario (se inició como redactor y dibujante en 1964, pasó a ser guionista en 1966, y a dirigir comerciales en 1967). Realizó una película infantil, **Luces de mis zapatos** (1973), y dos años después el episodio "Cinco años de vida" en el film **Las sorpresas**.

La historia oficial (1985) lo afianza en su tarea profesional y le posibilita acceder a producciones internacionales. Así en 1989, dirige **Gringo Viejo**, una producción norteamericana basada en una novela de Carlos Fuentes y protagonizada por Jane Fonda y Gregory Peck.

En el año 1991, realiza una versión de **La peste** de Albert Camus, gracias a una co-producción franco-argentina, protagonizada por William Hurt, Raúl Juliá, y Robert Duvall, estrenada en nuestro país en 1993.

Una característica de sus largometrajes es la elección de temáticas que giran en torno de situaciones connotadas por la presencia perseverante de la muerte distorsionando los valores morales, sociales y políticos de una comunidad.

El proceso militar en **La historia oficial**, la revolución mexicana en **Gringo Viejo**, y una epidemia en **La peste** son escenarios donde se juegan situaciones límite para personajes sometidos a elegir opciones polarizadas.

De este modo están presentes en los tres films dos universos de sentido marcadamente opuestos por los que hay que optar. En el primer caso, las consecuencias del terrorismo de estado ponen a los personajes frente a la disyuntiva de avalar la muerte con el silencio, o buscar una verdad que aunque dolorosa implica el respeto por la vida y la identidad.

En **Gringo Viejo** se problematizan las normas que rigen el universo *civilizado* norteamericano de 1913, frente a las propuestas de los *salvajes* latinoamericanos que protagonizan la revolución mexicana y expresan a partir de su lucha una forma de pensar la vida radicalmente honesta y valerosa. En ambos films el universo legitimado por el poder aparece desestimado, y el opuesto está conformado por valores relacionados con el desenmascaramiento, la verdad, la palabra, y la afirmación de la identidad.

En **Gringo Viejo** los campesinos irrumpen en una mansión hallando una habitación tapizada de espejos que utilizarán para afirmar su nueva identidad. Los personajes se miran en ellos, pero más que eso, se buscan en ellos. Los espejos les devuelven una nueva imagen, es la revelación del cam-



La peste

Luis Puenzo con Sandrine Bonnaire en filmación

bio, la búsqueda de la identidad como pueblo, la necesidad de saber quienes son después de la transformación que ha operado la gesta revolucionaria.

En **La peste** también se presenta el antagonismo entre personajes que tienen una actitud militante a favor de la vida y, otros que utilizan la muerte como pretexto para concretar sus ambiciones personales. Aquí se incluye una reflexión acerca del papel que juega la religión y sus instituciones mediadoras en una sociedad que es devastada, asociando la muerte al castigo y la resignación.

Otra característica que recorre su filmografía, es que por lo general los hombres que protagonizan sus relatos mantienen su adhesión a uno de los universos dados, desde el comienzo del film; mientras las mujeres que en el inicio apoyan los valores oficiales y legitimados, acceden a un esclarecimiento y transformación que las lleva a revalorizar los postulados del universo opuesto.

Así como en **La historia oficial** el padre de la niña en cuestión, en **Gringo Viejo** el escritor Ambrose Bierce y el general Pancho Villa, también en **La peste** el doctor Rieux y Cottard son personajes que mantienen de forma inamovible su postura frente a los conflictos.

Por el contrario, las mujeres funcionan como motor de la acción en una apuesta por la vida, y emprenden (a veces obligadamente) un camino de crecimiento basado en la búsqueda de una identidad propia. Esta característica se verifica con más fuerza en las dos primeras películas de Puenzo donde una madre en el primer caso y una institutriz en el segundo, van conociendo a lo largo del film un conjunto de ideas que modifican sus conductas.

En **La peste**, Puenzo troca al periodista Rambert de la novela original por una mujer, que contrariamente a los demás personajes evidencia un cambio de estatuto durante el relato en favor del amor por la vida.

Por otro lado las tres películas se refieren a la realidad latinoamericana, a sus dificultades, a sus relaciones políticas. Es destacable en este sentido la adaptación que Luis Puenzo realiza para **La peste** de la novela original de Albert Camus, con el objetivo de comprometer su visión acerca de las de-

mocracias surgidas en los años '80 en estos países. En referencia a los aspectos formales, es necesario diferenciar el primer film (de corte intimista, filmado en su mayor parte en interiores y con pocos actores) que obtuvo múltiples premios dándole a su director la posibilidad de acceder a un cine de mayor envergadura.

Las dos superproducciones que Puenzo filmó posteriormente desarrollan una característica que ya presentaba **La historia oficial**: la composición de la imagen teniendo en cuenta su función poética. Así en **La peste** encontramos imágenes que además de bellas y cuidadas, acentúan la particular poética que se pretende elaborar. Ejemplo de ello son las imágenes del cementerio donde el cura Pameloux atraviesa un arco neoclásico envuelto en nieblas, que separa a los vivos de los muertos. Esa construcción, la puesta en escena, afirma la postura existencialista del texto y otorga sentido al tránsito que realiza el religioso.

Sin embargo este fino interés y detenimiento en la imagen no es siempre orientado hacia el fortalecimiento de una continuidad narrativa.

También son dignos de subrayar los trabajos actoriales presentes en sus films, en los que no sólo se desempeñan grandes figuras del espectáculo internacional y local, sino también niños y adolescentes con labores destacables.

Por último recordaremos que Puenzo ha tenido en todo momento una firme y decidida actividad en defensa del campo cinematográfico nacional, a través de declaraciones periodísticas y como director de la institución que agrupa a los directores cinematográficos independientes (D.A.C.).

Sin duda **La historia oficial** es el film que más ha trascendido en el marco internacional durante el período democrático por haberse hecho acreedor, entre otros, al premio Oscar a la Mejor Película Extranjera.

En la película, además de dirigir, Puenzo comparte la responsabilidad del guión con Aida Bortnik. El film "...se propone una reflexión: no sobre los desaparecidos y sus hijos, sino sobre lo que nos pasó y dejamos que nos pasara en estos últimos años."¹

El tema central de este film, la recuperación de la memoria, es presentado en la primera secuencia mediante las prevenciones que hace Alicia a sus alumnos: "...ningún pueblo podría sobrevivir sin memoria"²

Dos universos se representan en el film. El constituido por personajes e instituciones que reproducen una historia oficial acerca de los hechos ocurridos en el país, marcado por una atmósfera ligada a lo represivo, al pensamiento rígido, al enri-

quecimiento ilícito, y a la cristalización de un discurso nacional que exalta a los vencedores.

Frente a este mundo encontramos otro que esgrime su visión de la realidad histórica. Se trata de una historia que se revela como un saber no erudito (frente a la bibliografía de la profesora, los alumnos responden con recortes de diarios), que refiere a una memoria subterránea y a la vida de las gentes. Es un espacio donde se jerarquiza lo lúdico (un profesor que juega con sus alumnos), lo pasional (un alumno que expresa vehementemente su opinión) y lo erótico (el juego de risas y abrazos entre Ana y Alicia) como signos de vida.

Alicia es un personaje *punteo*, pues durante el curso del film transita un camino (recreando el mito de Prometeo que asocia el conocimiento al dolor) que la lleva desde un mundo al otro. Este pasaje se evidencia no sólo en lo argumental, sino también en el cambio de actitudes, de vocabulario, y de iconografía. Así cuando comienza el film Alicia es una mujer de aspecto cuidado y cabello recogido, rígida en sus expresiones y en su concepción del mundo. Poco a poco comienza a dudar de sus certezas y a visualizar una realidad que le era ajena. Su figura se transforma finalmente para convertirse en una mujer de aspecto informal y cabello suelto, de respuestas irónicas y humorísticas, capaz de tolerar la diversidad de ideas y valorar el esfuerzo de un alumno en su búsqueda de la verdad.

Es llamativo que el universo del esclarecimiento esté hegemonizado por mujeres, que partiendo de distintas realidades están dispuestas a enfrentarse a una verdad transformadora.

En este sentido, son destacables algunos textos que puestos en boca de Gabi adquieren un nivel simbólico trascendente. Ella confunde las palabras *solidario* y *solitario*, asociación cargada de sentido a la luz de una sociedad que, por una compleja red de motivos, no pudo implementar una respuesta coherente frente a la imposición del silencio y el desconocimiento. Benitez, personaje que encarna Patricio Contreras, dice: "...siempre es más fácil creer que no es posible, sobre todo porque si fuera posible se necesitaría mucha complicidad, mucha gente que no lo pueda creer aunque lo tenga delante ...".

También los versos de María Elena Walsh "en el país de Nomeacuerdo, doy tres pasitos y me pierdo..." adquieren un valor especial ya que asocian la memoria al encuentro, hecho que además de referir concretamente a los niños desaparecidos apunta a la reconstitución de nuestra identidad.

Con respecto a la construcción del relato, que no intenta ser testimonial, ni ensayar explicaciones

verbales por parte de los personajes, se hace evidente la abundancia de primeros planos mostrando la intención del enunciadore de dirigirse al registro emocional de los espectadores.

Los desempeños actorales y la factura técnica son altamente satisfactorios en su totalidad, pudiéndose destacar la actuación de Norma Aleandro, la minuciosidad con que expresa la experiencia del esclarecimiento; así como la labor que Puenzo logra de la niña Anallá Castro.

Por último subrayaremos que la legitimación que otorgara al film ser merecedor de múltiples premios internacionales incluyendo el Oscar de la Academia de Hollywood, se extendió a la producción cinematográfica argentina en general, y a la temática tratada en particular, favoreciendo en cantidad y calidad el nivel de recepción.³

C.K.

NOTAS

1. Reportaje a Luis Puenzo, La Nación, 2 de abril de 1984.
2. **La historia oficial** nos muestra a un matrimonio formado por Alicia y Roberto. Ella es profesora de historia en un colegio secundario y él desempeña funciones en una empresa ligada a financistas norteamericanos y militares de alto rango. Desarrollan una vida sin sobresaltos junto a Gabi, la hija de cinco años, hasta que en el año 1983 debido al debilitamiento del gobierno militar comienza a revelarse una realidad que quebrará la armonía.

Alicia, la protagonista interpretada por Norma Aleandro, cuyo punto de partida en la historia está asociado al desconoci-

miento de lo sucedido en la Argentina en materia de represión, recorre un camino a través del cual descubre una problemática que la incluye. Gabi ha sido adoptada ilegalmente y podría ser hija de una pareja de desaparecidos.

El reencuentro con su amiga, Ana (Chunchuna Villafaña) que ha sufrido secuestro, torturas y exilio, la obliga a despertar de un largo sueño y su objetivo principal es la búsqueda de la verdad (la otra historia), sin tener muy claro qué sucederá cuando la encuentre.

Al finalizar el film quedan sin resolver los problemas expuestos, y sin definir el destino que tendrán las víctimas y sus familiares, ni los represores y sus cómplices.

La última imagen nos muestra a Gabi cantando los versos del tema de María Elena Walsh "En el país de Nomeacuerdo", proponiendo al espectador una pelea contra el olvido.

3. Premios otorgados a **La historia oficial**: *Festival Internacional de Cannes (1985)*: Mejor Actriz y Premio Ecueménico; *Festival Internacional de Cartagena (1985)*: Mejor Actriz y Premio Especial del Jurado; *Festival de Festivales - Toronto (1985)*: Mejor Película (otorgado por el público); *Festival Internacional de Chicago (1985)*: Mejor película y Mejor Actriz de Reparto; *Festival de Quito - Ecuador (1985)*: Mejor película; *Festival Internacional de La Habana (1985)*: Premio Coral a la Película, al Mejor Guión, Premio Otorgado por el Público; *El Premio Christopher - New York (1986)*: Mejor Guión, Mejor Dirección, Mejor Producción; *Asociación de Críticos Cinematográficos de Los Angeles*: Mejor Film Extranjero; *Asociación de Críticos Cinematográficos de New York*: Mejor Actriz, *Asociación de la Prensa Extranjera en Hollywood*: Globo de Oro a la Mejor Película Extranjera; *Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas - Hollywood*: Oscar a la Mejor Película Extranjera; *Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina*: Mejor Película, Director, Actriz, Actriz de Reparto, Actor de Reparto, Revelación Femenina, Fotografía, Montaje, Libro Original.



La historia oficial
Chunchuna Villafaña y Norma Aleandro



La búsqueda

Marta González, Rodolfo Machado y Jorge Sassi, entre otros

La noche de los lápices

Alejo García Pintos

La sagrada familia

Juan Carlos Vezzulla, Ariel Bonomi, Harry Havilio Nilda Raggi

versa algunos personajes dicen: "hay que esperar, ahora le toca el turno a la democracia". Este concepto es acentuado por la mirada acechante del protagonista desde su casa situada frente al Congreso de la Nación, simbolizando lo endeble de la democracia lograda.

Por otro lado, también es llamativo que en ambos films las víctimas tomen un rol activo en el esclarecimiento y castigo de los crímenes sin mediar la intervención de las instituciones policiales ni judiciales pertinentes.

No se trata de personajes que se convierten en vengadores de los males de la sociedad, sino de víctimas que concluyen después de diferentes diligencias legales que por esa vía el castigo nunca se hará efectivo.

Revancha de un amigo (Santiago Oves, 1987) y **Gracias por los servicios** (Roberto Maiocco, 1988), también se ubican dentro de esta línea narrativa connotada por el uso de una me-

todología análoga a la del terrorismo de Estado: allanamientos, robos, violaciones, torturas, secuestros, desapariciones y asesinatos.

Pasajeros de una pesadilla (Fernando Ayala, 1984) toma un hecho delictivo ocurrido en el año 1981 –el caso Schoklender– e intenta un relato que supera la mera crónica. Se aproxima a una familia que, transgrediendo normas morales y sociales, se ubica en una superficie donde circula siempre el mismo discurso, ya que la relación perversa que los padres imponen en la familia es constante y no presenta contradicciones. El punto culminante se sitúa en el acoso incestuoso de la madre a uno de sus hijos, que se presenta como una situación ineludible. Es notable la intención de superar el relato realista a partir de la ausencia de toda otra persona o institución que pudieran intervenir favorable o negativamente en la evolución de la problemática expuesta.

La participación de la familia en el negocio del tráfico de armas con la complicidad de militares corruptos, completa un cuadro fácilmente vinculable con los años pasados.

Una segunda característica de la *narrativa del Proceso* que reconoce su continuidad en esta etapa de nuestro cine se relaciona con la *construcción de metáforas y alegorías que reflejan una sociedad sometida a situaciones perversas*.

En este sentido Beatriz Sarlo al analizar los textos literarios producidos en dicho período histórico se pregunta: "¿Qué vincula a todos estos textos, diferentes por sus estrategias literarias y por sus posiciones ideológicas, escritos en la Argentina y en el exilio? Por un lado, un grado de resistencia a pensar que la experiencia del último período pueda confiarse a la representación realista. Son textos que mantienen con ella una relación a veces distante, casi siempre oblicua y figurada en diferentes grados, desde la más directa relación metonímica hasta formas más complicadas de la alegoría y la metaforización.

Por el otro, su lectura y en muchos casos, su repercusión social, remite a operaciones complicadas de construcción de sentidos, a una resistencia a las oposiciones maniqueas (incluso cuando la microsociedad del texto aparece claramente dividida, las estrategias narrativas apuntan a proporcionar visiones articuladas del otro), y a las explicaciones sumarias o que ofrezcan rápidamente una tranquilizadora totalización."³

Podemos señalar cinco películas que responden a esta línea de análisis en el período que nos ocupa.

Los enemigos (Eduardo Calcagno, 1983) y **Malayunta** (José Santiso, 1986) ponen en escena relaciones familiares signadas por la dominación y el sometimiento.

Los relatos se desarrollan en ámbitos espaciales que obstruyen toda escapatoria posible, como en una sociedad sin salida bajo la forma de una alegoría de la dictadura.

En **Malayunta** los personajes se enlazan porque habitan en la misma vivienda, y allí unos a otros se someten a situaciones humillantes y perversas que culminan en el encierro y el asesinato.

El relato opresivo y cargado de símbolos (la casa en sí misma es el símbolo de un espacio de poder que se disputa) se constituye en una metáfora que si bien no podemos remitir a un único referente definido, abre la lectura de las relaciones posibles entre sometidos y sometedores.

En **Los enemigos** los personajes describen dos universos opuestos, uno constituido por una pareja que representa el deseo y el otro conformado por personajes que deciden reprimir el deseo de los demás, en un intento de no reconocer el propio. Así la raíz temática que atraviesan estos dos films es la presencia de lo reprimido y el triunfo de un orden coercitivo.

La sagrada familia (Pablo César, 1988) se presenta como un alegato contra la dependencia. Retrata simbólicamente el universo figurado de un pueblo que es gradualmente humillado y castigado e inducido a una inevitable rebelión.

Las veredas de Saturno, coproducción franco-argentina realizada por Hugo Santiago con guión de Juan José Saer y Jorge Semprun, fue exhibida en el Festival de San Sebastián en el año 1985 y estrenada en la Argentina en el año 1989.

Este film de excelente factura (con fotografía en blanco y negro de Ricardo Aronovich, música de Rodolfo Mederos y viejos temas de Eduardo Arolas), sitúa la acción en París entre un grupo de exiliados de un país latinoamericano llamado Aquilea (un Buenos Aires mítico donde se desarrolla la historia que relata **Invasión** (1969), primer film del mismo director).

La narración está centrada en el exilio y en la crisis de identidad que implica. Los personajes viven intensamente las alternativas de la violencia política desatada en Aquilea, que llega a sus vidas desafiando toda distancia espacial.

Podría pensarse que una manera de sostener la identidad, para este grupo de latinoamericanos, es conformar un universo alegóricamente clausurado y opresivo a la manera del que vi-



Pasajeros de una pesadilla
Alicia Bruzzo y Gabriel Lenn



Malayunta
Federico Luppi



La noche de los lápices
Alfonso de Grazia y Alejo García Pintos



La peste
Robert Duvall



Un muro de silencio
Lautaro Murúa y Vanessa Redgrave

Muestra un episodio ocurrido en La Plata (Provincia de Buenos Aires), en 1976, donde un grupo de adolescentes fue secuestrado y hecho desaparecer por estar vinculado con una lucha gremial estudiantil que consistía en solicitar la reducción del boleto de autobús.

El guión del film que pertenece a Héctor Olivera y Daniel Kon (también guionista de la crónica referida a Malvinas, **Los chicos de la guerra**), basado en el ensayo histórico periodístico de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez, consigue mixturar elementos testimoniales con sucesos de la vida cotidiana de sus personajes. Este recurso permite al espectador localizar el mundo de ideas y costumbres que habitaban los protagonistas, logrando de esa manera darle dimensión histórica al relato.

La fuerza del film está puesta en la presencia del cuerpo del desaparecido y del espacio en donde ha sido ocultado. Se nos lo da a ver (reforzado por la impresión de realidad que produce el cine) en lugar de presentar su ausencia. Así el desaparecido deja de ser una foto acompañada de un relato, para convertirse en una persona de la que conocemos paso a paso la conformación de su historia.

Este film tuvo fuerte repercusión tanto en las salas cinematográficas como en múltiples emisiones televisivas y en video. Muchos jóvenes se conectaron por su intermedio con la realidad vivida en el pasado inmediato, por lo tanto cumplió una importante función social.

En el año 1989 se estrena **Los dueños del silencio**, coproducción argentino-sueca dirigida por Carlos Lemos, en la que se narra el secuestro y desaparición de que fuera víctima Dagmar Hagelin (hija de un ciudadano sueco) en un operativo militar comandado por el capitán Alfredo Astiz.³

La crónica de un episodio particular se inserta en un relato que intenta trascender la anécdota para dar una visión más global de la problemática planteada.

Para ello se hace uso de varios recursos llamativos. Por un lado compone una trama de sus-

penso, a partir del seguimiento de una supuesta organización clandestina de resistencia, que le imprime un ritmo muy interesante al relato.

Por otro lado, presenta a los militares en su capacidad intelectual, ya no como un grupo de psicópatas, sino como los ejecutores de un proyecto político.

También se muestra la complicidad internacional, que por motivos diplomáticos, se hace efectiva y colabora con la instalación de las dictaduras de turno.

En la resolución formal del final se emplea una cadena de imágenes congeladas (una madre llorando que lleva un pañuelo blanco en la cabeza y el rostro del capitán sonriente) que ofrecen una síntesis del film y dejan al receptor la elaboración de la idea.

Es notable que **Los dueños del silencio** no haya tenido una amplia repercusión de público, aunque es posible entender el fenómeno puesto que se produce en el marco de las leyes de amnistía a los militares.

Otra coproducción, esta vez argentino-alemana, relata a partir de su personaje central —interpretado por Liv Ullmann— la historia de las Madres de Plaza de Mayo.

Se trata de **La amiga** (Jeanine Meerapfel, 1989) que toma la relación entre dos amigas para dar marco a una reflexión acerca de la figura del desaparecido y del estatuto social que adquiere a partir de la sanción e instrumentación de la leyes de *Punto Final* y *Obediencia debida*⁶.

Una de ellas es la madre de un joven desaparecido (perteneciente a una familia de baja extracción social), y asume una lucha frontal en defensa del hijo. La búsqueda sin descanso va transformando a esta mujer, que pasa de ama de casa a militante. En el final del film ella dice ... "Fui parida por mi hijo, él está en mí, mi hijo no está muerto". Ella no aceptará que su hijo haya muerto, hasta que los responsables no declaren que fue asesinado y sean castigados por sus culpas. Ya lo perdió una vez y no está dispuesta a hacerse cargo de su muerte social.

Jeanine Meerapfel vuelve sobre el tema con **Amigomio** (1993), pero esta vez el protagonista, esposo de una mujer desaparecida, decide exiliarse junto con su hijo en función de salvar sus vidas. De allí en adelante se abordan los problemas que devienen de la huida, el viaje y la radicación en otro país.

En el año 1992 una reconocida productora, Lita Stantic asume la realización de **Un muro de silencio** (1993). Esta coproducción argentino-mexicano-británica cuenta con dos actrices extranjeras que interpretan los papeles protagónicos femeninos. Se trata de Vanessa Redgrave, como una cineasta que llega al país para filmar un episodio de la vida de Ana, personaje que interpreta Ofelia Medina. Este film está estructurado a partir de dos niveles de realidad. Un primer nivel, nos muestra la filmación de una película en la que se desarrollan los hechos ocurridos a una familia víctima de la represión del Proceso. Diez años después de la apertura democrática esta información ha perdido el valor semántico que tenía, por ejemplo, en **La historia oficial**. Para los espectadores, la información en sí misma deja de ser el eje narrativo más trascendente, pero es absolutamente necesaria para comprender el conflicto central del film.

En el otro nivel de realidad encontramos parte de la misma familia que ya hemos conocido: los sobrevivientes, cuando ya pasaron varios años (alrededor de una década) de los trágicos sucesos narrados. Allí se sitúa el conflicto central, en el presente de los personajes, en la necesidad de elaborar el pasado y de incorporarlo de alguna manera a sus nuevas experiencias. Stantic se aventura en un espacio reflexivo no desarrollado anteriormente, va más allá de designar a víctimas y victimarios, haciendo hincapié en dos temas, el olvido y el silencio, que resultan altamente conflictivos. Ana, la protagonista, intenta olvidar para comenzar una nueva vida, quizá haciéndose eco de lo propuesto por el discurso que enuncia la bondad de poner un punto final a la problemática. Pero su intento resultará fallido, ya que el presente sólo adquiere sentido con referencia al pasado.

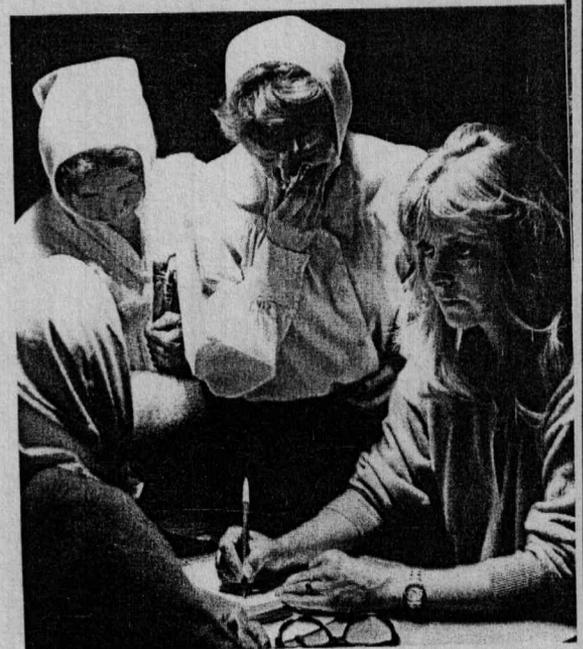
Respecto del silencio, la reflexión que nos plantea este relato gira en torno de las diversas respuestas que tuvo la sociedad en materia de la defensa de los derechos humanos. En ese sentido la última escena del film intenta abrir un debate acerca del silencio que produjo la sociedad frente a los hechos sucedidos.

Por este enfoque de la cuestión, se puede pensar que este texto filmico se constituye en un discurso resistente del hegemónico⁷. No propone olvido e indulto, ni clausura la historia. Más que dar respuestas intenta abrir interrogantes, tanto acerca de la conducta futura que articularán los personajes, como de la adoptada en el pasado por la sociedad.

Como dijimos, podemos establecer un segundo conjunto de películas donde se articulan temas relacionados con la represión sin hacer especial hincapié en la figura del *desaparecido*. En este grupo se incluye **Cuarteles de invierno** dirigida por Lautaro Murúa, basada en la no-



Los dueños del silencio
Arturo Bonín, Thomas Hellberg



Los dueños del silencio



Sofía
Dora Baret y Alejandro Milrud



Sur
Roberto Goyeneche y Susú Pecoraro

vela homónima de Osvaldo Soriano y estrenada en el año 1984. El film subraya la forma de actuar de los militares en un pueblo del interior, las prohibiciones, la grandilocuencia de sus fiestas y el funcionamiento de grupos parapoliciales.

La primera mitad logra un tono grotesco, debido a que las peripecias de Rocha, un boxeador torpe y tierno que encarna destacablemente Eduardo Pavlosky, contrapesan la represión de que es objeto junto a Galván, un famoso cantor de tangos. Así la irrupción violenta y ridículamente romántica de Rocha en un concierto auspiciado por las fuerzas armadas logra desvirtuar el evento cultural y político.

El resto del film adquiere otro tono, la burla a los militares trae como consecuencia la muerte de algunos personajes. Lo grotesco se ha vuelto trágico y obliga al espectador a cambiar su registro emocional, culminando con la escena en la cual Galván recorre el pueblo con una camilla trasladando a un Rocha moribundo, que refuerza el tono patético de la historia.

En 1985, se estrenan **Los días de Junio** (Alberto Fisherman), **Contar hasta diez** (Oscar Barney Finn), y **Hay unos tipos abajo** (codirigida por Emilio Alfaro y Rafael Filipelli).

La primera presenta un complejo e interesante empleo del tiempo del relato, ya que se intercalan el presente y los *raccontos*⁸, enunciados por los cuatro personajes protagónicos.

Estos cuatro amigos se reencuentran en las postrimerías del proceso militar, la acción transcurre paralelamente a la guerra de Malvinas. El miedo, la cárcel, y el exilio los han separado, pero han sobrevivido e intentan reconstruir el vínculo perdido.

Hacia el final rescatan unos libros que han salvado de la censura enterrándolos en un jardín, y en esa acción rescatan también sus ideas y sentimientos ligados a la vida.

Contar hasta diez, ubica temporalmente al espectador en el año 1979, relata una historia protagonizada por un joven que emprende un viaje en busca de su hermano, aparentemente desaparecido. Este viaje se convierte en un viaje interior, de conocimiento, que instala la polémica entre el padre conservador y un hijo revolucionario. La resolución de la historia plantea la ineficacia de estas posturas en un clima connotado por el miedo que provoca la represión.

Hay unos tipos abajo retrata la paranoia que desató en los ciudadanos, el sistema de terror impuesto por el estado de facto. En este film es interesante la construcción de la muerte en calidad de personaje, mediante indicios, siempre presente y amenazante.

En 1987 se estrenó **Sofía**, realización de Alejandro Doria que aborda los días vividos en un clima represivo a través de una relación amorosa entre una mujer comprometida políticamente y un adolescente que descubre una realidad censurada y vedada para su generación.

Sofía no tiene futuro, será asesinada por las fuerzas de seguridad. Su joven compañero no tiene pasado, ya que toda referencia a él ha sido ocultada por el proceso militar. La relación erótica (más vinculada a la vida que al amor) concreta un puente posible entre dos generaciones que logra superar el silencio impuesto.

Al año siguiente se dio a conocer **Sur**, una esperada producción dirigida por Fernando "Pino" Solanas. Este film, planteado desde una estética con elementos oníricos, nos adentra en la historia de un preso político y de la realidad vivida por su familia, amigos y compañeros de trabajo.

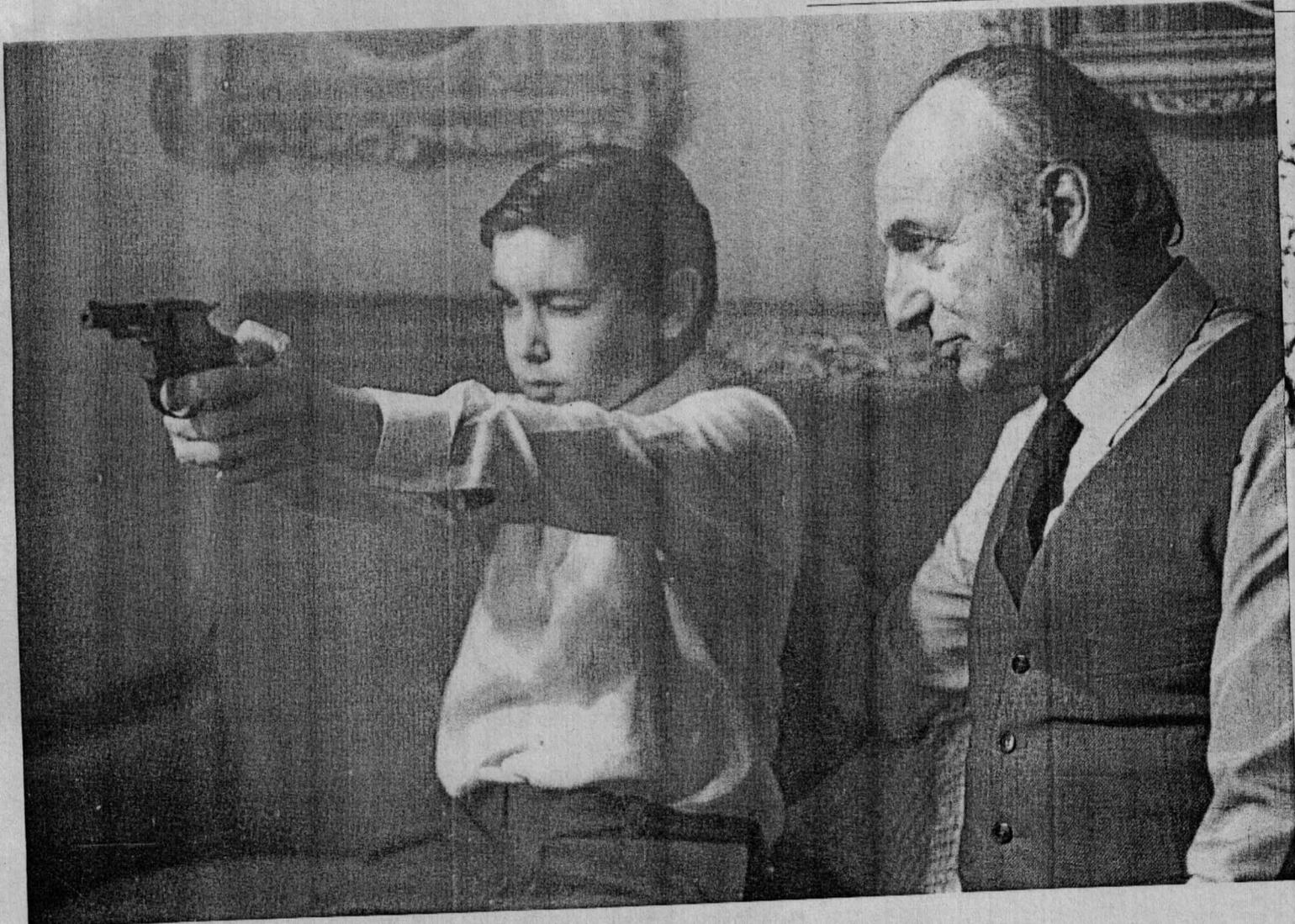
Podríamos decir que se trata de la historia del *exilio interno*, de las estrategias creadas en función de la supervivencia, de la necesidad de repensar el pasado para acceder a un espacio de transición en donde la democracia ya es un bien palpable.

También es importante destacar que, en **Sur**, Solanas nos plantea la existencia de un proyecto nacional —también llamado Sur— que se contrapone al de los militares. Esta rivalidad, aunque propuesta sin precisiones, instala el film en un registro narrativo más complejo que el meramente anecdótico.

En 1991, Rolando Pardo construye un relato fílmico con elementos grotescos llamado **La redada**, que aborda un hecho represivo ocurrido en la provincia de Tucumán durante la gobernación del General Domingo Bussi. La receta obsesiva de hacer desaparecer lo no deseado, como una solución para los problemas del país, hizo que los militares expulsaran a los mendigos, fuera de los límites geográficos de la provincia, con el objetivo de limpiar el lugar. La limpieza y el orden son conceptos utilizados para la discriminación impuesta por el gobierno militar, por ello las escobas en el despacho del jefe militar son también armas para reprimir a los más débiles.

Comedias, infantiles y varios

Dos comedias se refieren temáticamente al proceso militar. Una de ellas, **El hombre de la**



deuda externa (Pablo Olivo, 1987) toma como pretexto la historia de un benefactor dispuesto a saldar la deuda del país con el exterior, para exaltar los valores familiares en perjuicio de los económicos.

La otra, **Me sobra un marido** (1987), dirigida por Gerardo Sofovich, en principio pareciera no tener relación alguna con el tema que estamos tratando. Según la historia que desarrolla este film, una mujer creyendo ser viuda, se casó en segundas nupcias pero, ante su sorpresa, aparece el marido anterior, que es entomólogo y ha partido hace cinco años en busca de un insecto exótico a un lugar igualmente exótico.

La mujer, al no tener noticias acerca de él y pasado el tiempo que fija la ley, decide dárlo por muerto. Gerardo Sofovich incluye una escena destinada a ubicarnos temporalmente, en la que el entomólogo, sorprendido al ver la fotografía de Alfonsín exclama "¿Cómo, lo sacaron a Galtieri?". La significación que le da el marco histórico al que está asociado el argumento, permite pensar en una homologación entre el entomólogo y la idea *del desaparecido* como entidad. Esta lectura del film se refuerza en la escena donde un letrado instruye a los espectadores recitando el articulado de la ley acerca de los derechos y deberes de los cónyuges de personas desaparecidas una vez cumplido el plazo de cinco años de ausencia, intentando explicitar las soluciones posibles al problema y obturar la reflexión.

También una película infantil, **Ico, el caballito valiente** (García Ferré, 1987), se refiere elípticamente al tema de los derechos humanos, quizá sin la voluntad expresa de hacerlo. Este film de animación cuenta la historia misteriosa de la desaparición de caballos en un castillo fantasmal. Frente a esta situación, Ico, impulsa a sus temerosos compañeros a romper el silencio y articular una forma de rescatar a los desaparecidos.

Sin duda se trata de un aporte muy valioso, ya que a partir de una historia accesible para niños se facilita la apertura y elaboración del tema; así como la posibilidad de reflexionar acerca del valor de la vida.

Para finalizar, **El poder de la censura** (Emilio Vieyra, 1983) y **El prontuario de un ar-**

Contar hasta diez
Héctor Alterio



Hay unos tipos abajo
Luisina Brando

gentino (Andrés Bufali, 1987): el primero narra las diversas formas que adopta la censura en un trabajo creativo; el segundo fecha su anécdota en 1981 y hace hincapié en la toma de conciencia de un obrero acerca de la realidad en la que está inmerso.

Un largometraje documental

Solamente se produjo un largometraje documental que da cuenta del período histórico que se abre el 24 de marzo de 1976 en la Argentina. Se trata de **La república perdida II** (Miguel Pérez, 1986), quizá el film que presenta con mayor claridad los vínculos de ideas y sucesos con un esquema político que se repite al mismo tiempo en otros países de América.

La estructura formal del relato fílmico no se hace evidente para el espectador como en **La república perdida I** (Miguel Pérez, 1983), donde se suceden secuencias relativas a las democracias y dictaduras vividas en el país, apoyándose en un soporte narrativo (marcado por diversos signos icónicos y musicales) que dan al espectador una base para encuadrar el collage de imágenes.

Por el contrario, en **La república perdida II**, la yuxtaposición de temas y de hechos ocurridos es aleatoria y responde a un paradigma cronológico. A pesar de ello, todo lo mostrado tiende a reforzar la definición del Proceso de Reorganización Nacional como la concreción de un proyecto sólido tanto en lo económico y político, como en lo cultural.

Acerca del proyecto económico

Se trata de un asunto prácticamente inexplorado por nuestra cinematografía. En julio de 1982 se estrenó **Plata dulce**, un film de Fernando Ayala que, paradójicamente en tiempos de dictadura, fue el único centrado en el tema de *la patria financiera*.

Ayala hace hincapié en los comportamientos de la clase media argentina frente a la destrucción del aparato productivo nacional, provocada por una política económica basada en la apertura de importaciones y en las altas tasas de interés financiero.

Es importante señalar las imágenes del mundial de fútbol celebrado en nuestro país en 1978, que a modo de prólogo, ubican temporal y políticamente el tema escogido y, en el final, la exaltación del *campo* como remedio para un "país que necesita salvarse".

Plata dulce, con un fuerte acento costumbrista, señala la crisis cultural producida a partir de la nueva política económica, con sus derivaciones en las relaciones sociales en detrimento de una cultura del trabajo.

Acerca de la guerra de Malvinas

Dos son las películas que relatan los sucesos vividos en las Islas Malvinas entre abril y junio de 1982.

Una de ellas, **Malvinas, historia de traiciones** (Jorge Denti, septiembre de 1984), es un documental que encara la problemática desde puntos de vista diversos, mostrando los intereses de las dirigencias argentina e inglesa puestos en juego en el conflicto.

Realizada en base a documentales y testimonios intenta demostrar que ambos pueblos fueron forzados a una guerra que era utilizada para disipar los reclamos por problemas políticos y económicos de cada país. Se trata de una película de tesis que promueve una reflexión profunda sobre los hechos, las circunstancias políticas que los enmarcaron, y el papel que jugaron distintas organizaciones intermedias (por ejemplo las centrales de trabajadores) en el conflicto.

Los chicos de la guerra, dirigida por Bebe Kamin, con guión de Daniel Kon, se estrenó en agosto del mismo año. La crónica recrea la actuación de los soldados en la guerra y las dificultades para la reinserción social de los que volvieron. En este sentido es interesante pensar que el protagonismo del film ya no le corresponde al conflicto geopolítico, sino a la generación de jóvenes que primero sufrió la política cultural y represiva del proceso militar para convertirse luego en las víctimas de una guerra absurda.

Kamin nos relata las vivencias y recuerdos de los soldados, la relación con sus familiares, novias y amigos.

Entre los sobrevivientes, sólo uno logra renovar exitosamente los lazos afectivos anteriores. Los demás, sin trabajo, ni comprensión, continúan la rutina de violencia aprendida en la guerra.

En la escena final se muestra marchando a los verdaderos veteranos de la guerra. Estas imágenes imprimen en el film un acento de verismo que ressignifica la historia, ya que se hace explícito que el film expone las necesidades de esos *chicos* a los que la sociedad aún no les ha otorgado un lugar.



El prontuario de un argentino

También una coproducción con Gran Bretaña se ocupa del tema desde el mismo punto de vista, se trata de **La deuda interna** (Miguel Pereira, 1988). Relata la vida de Verónico, en Choracán, un pueblo de Jujuy, la forma en que se vive la democracia y la dictadura en ese pueblo lejano, y la participación del protagonista en la guerra de Malvinas. La miseria y el abandono se erigen aquí como los enemigos principales de esta población, ya que los días de democracia tampoco aportan soluciones para salir de la marginación a que son sometidos. Finalmente, después de haber reseñado los films que se ocupan de la revisión del Proceso de Reorganización Nacional, es necesario señalar que esta temática permanece implícita de alguna u otra manera en todas las producciones de la década 1983-1993.

En distintos géneros narrativos y con distintas orientaciones ideológicas, ya sea a partir de personajes, situaciones, o referencias, se hace evidente la imposibilidad de sustraerse a las heridas sociales que ocasionaron la dictadura militar y el proyecto económico impuesto.

Por ello rescatamos como motor fundamental de esta producción (y también de este análisis) el deseo de hacer un aporte a la memoria para que estas ficciones filmicas nunca más reflejen la realidad.

NOTAS

1. Elementos que no pertenecen al universo específico del film, pero lo afectan de alguna manera. El ejemplo de la influencia en el receptor de las críticas periodísticas es muy claro en este sentido.
2. Para ampliar el tema ver "El cine del Proceso: Estética de la muerte", Sergio Wolf, en "Cine argentino. La otra historia", Sergio Wolf (Compilador), Ediciones Letra Buena, Buenos Aires, 1992.
3. Beatriz Sarlo, "Política, ideología y figuración literaria", en "Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar", Editorial Alianza, Buenos Aires, 1987, pp. 57-58.
4. "El bacilo de las patotas", reportaje a Luis Puenzo de Adriana Schettini, Página 12, Sección de Espectáculos, 29-8-93, pp. 8.
5. El capitán Alfredo Astiz no ha sido juzgado en nuestro país por haber prescripto el plazo de la causa, pero ha sido condenado, por el hecho de referencia, con la pena de cadena perpetua por la justicia francesa.
6. Ley de Punto Final (23-12-86) prescribe que se extinguirá la acción penal, pasados sesenta días, respecto de toda persona por su presunta participación en los delitos de violaciones a los derechos humanos durante el Proceso de Reorganización Nacional. Ley de Obediencia Debida (13-5-87) que carga la responsabilidad de los delitos de violaciones a los derechos humanos durante el Proceso de Reorganización Nacional, solamente sobre las cúpulas militares; quedando amnistiados los restantes militares juzgados.
7. Para Raymond Williams el dominio se expresa en formas directamente políticas y en tiempos de crisis por medio de una coerción directa o efectiva; y la hegemonía (situación más habitual) se expresa como un complejo entrelazamiento de fuerzas activas políticas, sociales y culturales. "Marxismo y Literatura", Ediciones Península, España, 1980.
8. Se entiende por *racconto*, una ruptura en el orden temporal del relato que se manifiesta como recuperación del pasado.



La deuda interna
Gonzalo Morales

Los chicos de la guerra
Ricardo Manetti, José Sancinnetto, Ariel Suárez, el director Bebe Kamin y el director de fotografía Yito Blanc, en filmación



Apéndice III

EL INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA por Ana Laura Lusnich

El Instituto Nacional de Cinematografía ronda hoy los cuarenta años de edad. Creado en 1957, centralizaría poco a poco la administración estatal de la actividad cinematográfica y se ocuparía de llevar adelante las tareas que antes realizaban otros organismos, tales como la Dirección General de Espectáculos Públicos, el Fondo de Fomento Cinematográfico y (en los últimos años) el Ente de Calificación Cinematográfica.

La historia del Instituto Nacional de Cinematografía de los últimos diez años puede ser comprendida como una batalla entre los deseos de elevar cultural e industrialmente el cine local y la falta de medios económicos suficientes para lograrlo. Por un lado, debió superar la aguda crisis derivada de la indiferencia propiciada por el último gobierno de facto. En segunda instancia, tuvo que hacer frente a los escasos medios económicos manejados a partir de los alcances de la Ley de Emergencia Económica. En ese contexto, sólo el ímpetu de los funcionarios y de los trabajadores del cine consiguió, no en las proporciones deseadas, vencer las trabas existentes y producir y difundir nuestro cine.

Manuel Antín: Hacia una política de difusión del cine nacional

A. Lineamientos iniciales

Hacia 1983 el Instituto Nacional de Cinematografía acarrea un déficit financiero producto de habersele retirado al cine su condición de organismo autárquico y descentralizado.

Es así como, en el marco del último gobierno militar, la escasa protección estatal a la actividad cinematográfica determina su desplazamiento del espectro cultural y su desmantelamiento económico. El panorama de esos años sólo conoce producciones de muy escasa calidad artística y argumental.

Manuel Antín, destacado autor literario, director cinematográfico¹ y educador, asume la dirección del Instituto Nacional de Cinematografía el 27 de diciembre de 1983 y permanece en su cargo durante toda la presidencia del Dr. Raúl Alfonsín.

Con la vicepresidencia de Ricardo Wullicher, y en reemplazo del director saliente (el embajador Mario Luis Palacios), Antín se propone diseñar una nueva política cinematográfica.

La misma, cuya ambición central es devolver a los creadores la imprescindible libertad de expresión, contemplaría los siguientes aspectos:

- promover la anulación de la censura y del Ente de Calificación Cinematográfica,
- recuperar el 10% del costo de las localidades recaudadas para la producción de películas,
- otorgar subsidios que dinamicen la industria cinematográfica local,
- educar y promover a jóvenes directores,
- poner en marcha el Departamento de Cortometrajes,
- poner en marcha el Departamento de Publicaciones,
- impulsar el cine argentino en el exterior,
- dictar una nueva ley de cinematografía adecuada a los tiempos actuales.

En síntesis, se intentaría promover la industria y la enseñanza por todos los medios posibles. La utilización de los impuestos genuinos, el aumento de presupuesto y el apoyo del gobierno nacional, permiten al Instituto Nacional de Cinematografía reencausar su economía interna. A esto se suma la positiva repercusión que nuestro cine tiene a nivel internacional, no sólo por la presencia en festivales y muestras sino también por los premios y distinciones obtenidas.

La enseñanza cinematográfica, entendida como una de las maneras de formar nuevos directores, es otro de los logros de la gestión de Manuel Antín. Con la creación del Centro de Experimentación y Realización, la cantidad de postulantes se incrementa gradualmente. De los 80 postulantes presentados en 1983, se pasa a 500 en 1986 y a 900 en 1987. La tarea de formación y promoción se completa con el acceso de jóvenes directores al circuito de otorgamiento de subsidios. De esta forma, más de cincuenta operaprimistas realizan entre 1984 y 1987 su primer largometraje.

B. La calificación cinematográfica

Con el reestablecimiento de la democracia, el Poder Ejecutivo presenta un Anteproyecto de Ley a las cámaras legislativas, las cuales sancionan la Ley N° 23.052-84².

Por la misma se deroga la Ley N° 18.019 y su Ente de Calificación Cinematográfica (vigentes desde 1968). El nuevo sistema propicia el funcionamiento de una Comisión Calificadora, que tendría dos objetivos centrales: a. proteger a los menores de edad y, b. prevenir a los adultos inadvertidos.

Los Decretos N° 828-84 y N° 3899-84 (que reglamentan la Ley) establecen que la calificación dependerá de una Comisión Asesora de Exhibiciones Cinematográficas. Esta actuará sin ningún tipo de censura, calificando a las películas de acuerdo a categorías de exhibición que establecerían edades mínimas de acceso.

De esta forma, el texto del Artículo 2° de la Ley 23.052 (sancionada el 22 de febrero de 1984 y promulgada el 9 de marzo de 1984) dice:

"En el Instituto Nacional de Cinematografía funcionará un sistema de calificación de películas cinematográficas que se pretenda exhibir en la Capital Federal y demás territorios federales, el que deberá ser integrado por representantes de los organismos competentes del Estado en lo que se refiere a cultura, educación y protección de la minoridad, y en el caso de incluirse representantes de instituciones privadas, por personal con reconocida idoneidad profesional, asegurando el debido respeto al pluralismo ideológico y religioso de la sociedad argentina, a los fines de: a) establecer su aptitud para ser vistas por menores, contemplando el caso, si se lo considera conveniente, de que asistan a su exhibición en compañía de sus padres; b) prevenir a los adultos sobre su contenido mediante una calificación específica."

Las categorías de exhibición quedan reglamentadas por el Decreto 3899-84, cuyo Artículo 3° dice:

"La calificación de películas deberá encuadrarse en algunas de las siguientes categorías:

- apta para todo público*
- sólo apta para mayores de 13 años*

- c. sólo apta para mayores de 16 años
- d. sólo apta para mayores de 18 años
- e. sólo apta para mayores de 18 años, de exhibición condicionada."

Finalmente, el Artículo 14° determina cuáles serán los miembros integrantes de la Comisión Asesora de Exhibiciones Cinematográficas:

"La Comisión Asesora de Exhibiciones Cinematográficas estará integrada por los siguientes miembros:

- un representante del Instituto Nacional de Cinematografía
- un miembro propuesto por la Secretaría del Ministerio de Educación y Justicia
- un miembro propuesto por la Secretaría de Desarrollo Humano y Familia
- un miembro propuesto por el Equipo Episcopal para los medios de comunicación social de la Iglesia Católica Apostólica Romana
- un miembro propuesto por el culto israelita
- un miembro propuesto por las confesiones cristianas no católicas
- un licenciado en psicología, psicopedagogía o en ciencias de la educación designado por el Instituto Nacional de Cinematografía
- un crítico cinematográfico propuesto por la Secretaría de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia
- un abogado propuesto por el Ministerio del Interior."

C. La política de créditos

Entre 1980 y 1983 la censura, la inflación y la situación económica, determinan la realización de 10 a 13 películas por año y la adjudicación de 8 créditos en los tres años.

Hacia 1983, con la llegada de la democracia, los directores comienzan a requerir apoyo estatal. En 1984 se presentan al Instituto Nacional de Cinematografía 270 postulantes, de los cuales se aceptan 40 pedidos de créditos.

De acuerdo a lo expresado por Antín, la protección del organismo estatal se expresa en la cantidad de créditos, que alcanzan el 40% del costo del film, y en subsidios o premios a la calidad artística. Los fondos necesarios provienen del Fondo de Fomento Cinemato-

gráfico, alimentado con el 10% de impuesto incluido las entradas. Esta situación mejora en 1985. Con el manejo interno de los ingresos genuinos, el Instituto Nacional de Cinematografía gana autonomía y poder de decisión.

El presupuesto otorgado por el gobierno central permite llevar a cabo varias de las iniciativas planteadas. De los 12.000.000 de australes manejados en 1985, se asciende a 15.000.000 de australes en el año siguiente. A esto se suma el ingreso de dinero por venta al extranjero, aspecto en el cual juega un importante papel Argencine³, que en 1986 logra facturar 2.000.000 \$ por la venta, preferentemente, de **El exilio de Gardel, La historia oficial, La película del rey y Miss Mary**.

De acuerdo con lo expresado, la tabla de otorgamiento de créditos arroja los siguientes datos⁴:

año	créditos	interés especial
1984	30	18
1985	47	10
1986	41	21
1987	28	13

año	ampliaciones	films no realizados
1984	4	-
1985	1	4
1986	-	6

Entre las películas que recibieron del Instituto Nacional de Cinematografía la calificación "de interés especial"⁵ se encuentran: **Evita, quien quiera oír que oiga, Gracias por el fuego, Camila, Los chicos de la guerra, La Rosales, Cuarteles de invierno, Asesinato en el Senado de la Nación** (1984); **La historia oficial, Contar hasta diez, El rigor del destino, Los días de junio, Tacos altos** (1985); **La República perdida II, El exilio de Gardel, Pobre mariposa, Diapasón, Miss Mary, La película del rey, Gerónima** (1986).

Segunda etapa:

La gestión de René Mugica

Con las elecciones presidenciales celebradas en 1989, y con la asunción a la presidencia del Dr. Carlos Saúl Menem, las autoridades del Instituto Nacional de Cinematografía se modifican radicalmente.

René Mugica, actor, asistente de dirección y realizador cinematográfico⁶, asume la dirección del Instituto el 14 de julio de 1989. Con la participación de Octavio Getino (como subdirector), Mugica intenta promover una serie de pautas cinematográficas nuevas. De acuerdo a lo expresado en julio de 1989⁷, los objetivos centrales eran:

1. recuperar el mercado interno,
2. contralor de la nueva utilización de la imagen cinematográfica (T.V., video, cable),
3. armonizar los diferentes intereses de los distintos sectores de la industria,
4. verificar el cumplimiento de la cuota de pantalla,
5. rever las medias de público necesarias para la permanencia de las películas,
6. modificar el actual sistema de créditos,
7. federalizar la industria a través de la organización de centros regionales.

La breve gestión de Mugica (que se extiende de julio a octubre de 1989) se ve trabada por la inminente sanción de la Ley de Emergencia Económica. Esta, haciéndose extensible al campo cinematográfico, cortaría la posibilidad de otorgar subsidios y promover la producción de películas por parte del estado. Las primeras medidas adoptadas, instrumentadas para paliar la situación económica del organismo, remiten a la promoción de la Ley de video (cuyo Proyecto de ley llega entonces al Congreso para ser debatido) y, en segundo término, la organización de debates que agrupen a los diferentes sectores implicados en la industria cinematográfica.

De esta forma, el Instituto Nacional de Cinematografía organiza las "Juntas honorarias para la emergencia de la cinematografía nacional", que contarían con la participación de representantes de dicho organismo, de la televisión y del video. Las mismas,

que funcionarían durante 180 días, tenían como objetivos asistir al cine nacional y debatir sobre el futuro de la industria cinematográfica.

A mediados de octubre de ese año, en el seno del Instituto Nacional de Cinematografía se desata una aguda crisis interna, que culmina con la renuncia de René Mugica y la asunción de la dirección de Octavio Getino.

Tercera etapa: Octavio Getino

Justo Octavio Getino, realizador cinematográfico⁸, docente y escritor de numerosas publicaciones sobre medios audiovisuales, es designado director del Instituto Nacional de Cinematografía el 10 de octubre de 1989. Getino había actuado entre agosto y noviembre de 1973 como interventor del Ente de Calificación. En ese momento, coincidente con un período de apertura democrática, se liberarían varias películas, entre las que se encuentran **Estado de sitio** (Costa Gavras), **El decamerón** (Passolini), **Gritos y susurros** (Bergman) y **La chinoise** (Godard).

En 1989, Getino hace frente al Decreto reglamentario de la ley N° 23697 de Emergencia Económica, según el cual se corta toda posibilidad de subsidiar desde el estado la actividad cinematográfica. Frente a tal realidad, ve necesaria la implementación de otras alternativas.

Getino afirma: "Hay tres proyectos posibles. Uno liberalizar todo, retirarnos de la actividad y que sean los exhibidores, que se lleven el 50% del negocio, los que produzcan. Otra posibilidad es estatizar todo: las salas, la distribución, y con las ganancias que producen, financiar las películas argentinas. Es decir un modelo socialista. Yo creo que en un país como el nuestro la salida es incrementar la participación del estado, para incentivar la actividad privada."⁹

A partir de ese momento, las iniciativas de Getino se orientan a la concreción de dos proyectos. Uno de ellos es la firma del acuerdo para la creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano por los

miembros del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana.

Dicho acuerdo es firmado el 11 de noviembre de 1989, en Caracas, con la participación de Argentina, Cuba, Perú, Venezuela, la República Federal de Brasil, la República Federal de Ecuador, la República Dominicana, los Estados Unidos Mexicanos, la República de Nicaragua y la República de Panamá. Dicho acuerdo permitía implantar un sistema multilateral de participación de espacios de exhibición para las películas.

En segunda instancia, el Instituto Nacional de Cinematografía suplanta el otorgamiento de subsidios para la producción de películas por créditos redituables y coproducciones con la actividad privada. El organismo, para reglamentar los acuerdos de producción por coparticipación, dicta la Resolución N° 361, con fecha del 2 de marzo de 1990. Los artículos 1°, 2° y 3° de dicha resolución establecen:

"1° Podrán realizarse por acuerdo de producción por coparticipación los proyectos cinematográficos de interés cultural, industrial y social, coproduciendo en Instituto Nacional de Cinematografía con personas, empresas privadas, cooperativas, instituciones y/u organismos gubernamentales.

2° El acuerdo comprenderá la producción de películas de corto y largometraje, en cualquier tipo de soporte o registro de imagen y sonido, aptos técnicamente para su difusión en salas cinematográficas, televisión y/o video.

3° El Instituto Nacional de Cinematografía participará con aportes de capital y/o bienes, elencos técnicos y servicios, hasta un máximo del 49% de los costos de producción para el largometraje, y de hasta un 70% de los costos que demande la realización de los cortometrajes y obras cinematográficas realizadas exclusivamente para la televisión y el video." Esta nueva política crediticia fue, en algunos casos, criticada duramente. Es así como Héctor Olivera afirma: "Cuando Octavio Getino asumió como subdirector nacional de cinematografía expresó que esa administración (que en aquel momento presi-

día René Mugica) continuaría defendiendo la libertad de expresión.(...) Sin embargo, durante el año y medio de su gestión el cine argentino sufrió la peor de las censuras: la económica.

(...) Este perjuicio fue consecuencia de la pulverización de la ayuda económica estatal a raíz de la hiperinflación y de la burocracia."¹⁰

El 23 de noviembre de 1990 el Poder Ejecutivo dispone, por decreto N° 2450-90, el cese de las actividades de Getino.

En su reemplazo, y hasta tanto se designe nuevo titular, designa a José Antonio Anastasio como titular del Instituto Nacional de Cinematografía.

Cuarto período:

La gestión de José Antonio Anastasio

José Antonio Anastasio posee una extensa trayectoria como funcionario de organismos de administración cinematográfica. Durante el transcurso de dos períodos diferentes (1947-1974 y 1983-1991) desempeña numerosas tareas en el seno de la Dirección General de Espectáculos Públicos y, posteriormente, en el Instituto Nacional de Cinematografía. En el seno de dichas instituciones cumple las funciones de inspector de salas cinematográficas, jefe de sección contralor, 2° jefe de la Dirección de Registro y Contralor, jefe de exhibición, jefe de promoción y gerente de promoción. También administra la producción de **Nazareno Cruz y el lobo** y **Soñar, soñar** (ambas de Leonardo Favio) y es productor de **El fantástico mundo de María Montiel**.

El 5 de diciembre de 1990 asume como director del Instituto Nacional de Cinematografía, ocupando ese cargo hasta la fecha de su muerte, ocurrida en septiembre de 1991. Con respecto a la aguda situación que vive entonces el organismo, Anastasio afirma: "En el '89 se hicieron 8 películas y en el '90 por ahí... Cuando se dictó la Ley de Emergencia a fines del '89 nosotros teníamos muchas trabas económicas y a partir del decreto 435 cesaron todos los subsidios. Ahora se han ido librando fondos.

Fueron dos decretos del Poder Ejecutivo, y

hasta el momento hemos superado la cantidad de créditos otorgados en el '90. Y bueno, esto ha puesto en movimiento la producción y se ha dado también que directores con excelente trayectoria vuelvan a filmar: los he llamado, los he interesado para que presentaran proyectos... y bueno, ya están con los créditos otorgados, entre ellos, a Fabio, Subiela, Ottone, Desanzo, Vallejo, Gallettini, Ayala, Tosso, Carreras, Javier Torre, Aristarain."¹¹

Lo cierto es que el crédito depende de las disponibilidades económicas y del proyecto presentado. Los créditos más amplios son entonces otorgados a Subiela, a quien se le entregan \$250.000, y a Favio, a quien se le otorgan \$300.000.

Quinto período:

La dirección de Guido Parisier

Guido Parisier, asume la dirección del Instituto Nacional de Cinematografía el 27 de septiembre de 1991. Su vinculación con la industria cinematográfica remite a su papel como financista de dos films de Luis Saslavsky (**Las ratas** y **Placeres conyugales**).

Los pocos recursos del INC le hacen pensar en la necesidad de solicitar aportes calificados mediante la contratación de obras y servicios del sector privado. En segundo lugar cree necesaria una nueva aplicación de la política de créditos, alejándose estos del subsidio encubierto.

Una tercera tarea a realizar es controlar exhaustivamente la recaudación.

La Resolución N° 533 (con fecha del 17 de noviembre de 1992) establece los procedimientos de evaluación de proyectos de películas. Los artículos 2° y 3°, destinados a la difusión de la nueva política crediticia, dicen: "2°. El proyecto será evaluado, en primer lugar, por la Dirección de Fomento que analizará los siguientes factores:

a) Que el proyecto se haya presentado conforme con las disposiciones del Organismo, produciéndose acto seguido el próximo paso en secuencia o siendo devuelto al presentante, para su corrección y ajuste. Este proceso se llevará a cabo dentro de los 10 (diez) días

hábiles de presentado por Mesa de Entradas al Organismo,

b) la corrección técnica de los costos de producción presupuestados y el plan general de rodaje; se calificará este factor de 0 a 20 puntos,

c) el elenco presentado y personal técnico, se calificará de 0 a 20 puntos;

d) la trayectoria de las obras anteriores del Productor, se calificará este factor de 0 a 20 puntos;

e) la trayectoria de las obras anteriores del Director; se calificará este factor de 0 a 20 puntos;

f) el plan económico-financiero presentado, privilegiando la seguridad del proyecto a partir de los compromisos ciertos de financiamiento, los seguros de buen fin presentados, los compromisos de distribución y de exhibición y, en general, el plan económico-financiero del proyecto; se calificará este factor de 0 a 40 puntos.

3° El jurado anteriormente mencionado en el artículo 2° calificará el proyecto previo estudio de los antecedentes, del informe de la Dirección de Fomento y entrevista con el productor y director del proyecto, procediendo a analizar los siguientes factores:

g) Calidad e interés del guión filmico. Se calificará este factor de 0 a 100 puntos;

h) calidad e interés de soluciones técnicas incluidas en el guión y elementos enriquecedores (música original, arte, etc). Se calificará este factor de 0 a 30 puntos;

i) consideración global del proyecto incluyendo puntos de vista cultural y estético explicitado en el mismo. Se calificará de 0 a 50 puntos".

La tabla de otorgamiento de créditos, de acuerdo con las películas estrenadas entre 1989 y 1993, arroja los siguientes datos¹²:

año	estrenos	estrenos sin crédito del INC
1989	13	
1990	14	
1991	15	1 (Loraldia)
1992	16	
1993	12	1 (De eso no de habla)

NOTAS

1. Manuel Antin realizó hasta la fecha un cortometraje y once largometrajes, estrenando el último (**La invitación**) en 1982.

2. "La calificación cinematográfica", Prof. Eduardo Pánik, Instituto Nacional de Cinematografía, Buenos Aires, 1989.

3. Empresa organizada para ofrecer películas argentinas en el extranjero.

4. Datos obtenidos del "Catálogo del nuevo cine argentino". De 1984 a 1986, Instituto Nacional de Cinematografía, ed. preparada por Daniel López, Buenos Aires, 1987, y del "Catálogo del nuevo cine argentino". De 1986 y 1987, Instituto Nacional de Cinematografía, ed. preparada por Daniel López, 1989.

5. La calificación "interés especial" se adjudica a aquellas películas que, destacándose temática y expresivamente, obtuvieron alta recaudación.

6. La filmografía de René Mugica incluye: **El centroforward murió al amanecer**, 1960; **Hombre de la esquina rosada**, 1961; **La murga**, 1962; **Ratas de puerto**, 1963; **El demonio en la sangre**, 1963; **El octavo infierno**, 1964; **El reñidero**, 1965; **La buena vida**, 1966 y **Bajo el signo de la patria**, 1970.

7. Página 12, Buenos Aires, 15 de julio de 1989.

8. Filmografía de Octavio Getino: **La hora de los hornos**, de Fernando Solanas (coguión), 1966; **Actualización política y doctrinaria para la toma del poder** (corto codirigido por Fernando Solanas), 1971; **Perón, la revolución justicialista** (codirigido por Fernando Solanas), 1971; **El familiar** (realizador y guión), 1972; **La familia Pichilín** (realizador), 1976.

9. en Sur, Buenos Aires, 22 de octubre de 1989.

10. en Clarín, Buenos Aires, 18 de diciembre de 1990.

11. en Acción, Buenos Aires, 1 de octubre de 1991.

12. Datos suministrados por el Instituto Nacional de Cinematografía.

Close H

06

EL DOCUMENTAL PERFORMATIVO

El documental performativo*

Bill Nichols

Orientaciones

Considérense las siguientes dos escenas. Son las secuencias iniciales de dos obras recientes, e indican algunas de las maneras en las que se han ido borrando las fronteras entre lo documental y lo experimental, lo personal y lo político, el ensayo y el reportaje.

La primera ocurre en *Sari Red* (Pratibha Parmar, Reino Unido, 1988). Toda la secuencia está acompañada de una música difícil de identificar, pulsante, tal vez espiritual. Al principio no vemos más que el suave resplando de una agua verdiazul, en una toma que dura por lo menos quince segundos. Una niña corre por un callejón; la imagen se congela. Prendas de ropa ondean en un tendedero. Dos mujeres asiáticas caminan por una calle abarrotada; detrás de ellas, una mujer policía se desplaza de izquierda a derecha. Arranca una voz femenina en off, muy pulcra, con el comentario: "No era un día anormal para el mes de noviembre, soleado y frío". La voz dice que aquel día había tres mujeres regresando de clase, mientras vemos a un pequeño grupo de chicas asiáticas avanzando por la calle. Dos de ellas, de las que únicamente vemos el torso, entre hombros y cintura, llevan saris. La música continúa. Una de las mujeres, ahora en una azotea, gira sobre sí misma y los pliegues del sari revolotean en el aire como un velo. Se superpone la imagen del agua, y los dos ele-

* Publicado originalmente en NICHOLS, Bill: *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1994, pp. 92-106.

mentos -tela, líquido- se funden en un enlace sedoso. Unas manos amasando pan, en primer plano. Otras dos mujeres, trabajando juntas en un patio trasero. Una mujer de pie, vestida con un sari azul; corte a un asa de ataúd azul. Aumenta el sonido de unas voces socarronas, canturreando "Paki wog, Paki wog" (paquistaní de mierda). Ahora vemos un edificio de apartamentos a lo lejos, con ropa colgada de los balcones, y la voz en off prosigue:

"Alas invisibles portando palabras de odio.

No era la primera vez. Ya las habían sentido.

Las voces del odio, la risa de las hienas

Regodeándose en nuestro dolor".

La segunda escena corresponde a la secuencia anterior a los créditos en *Sights Unseen* (Jonathan Robinson, India/Estados Unidos, 1990)¹. Abre con una cita del *Diario de un ladrón*, de Jean Genet: "el viaje y el pasaje de las fronteras llevan menos hacia otro país que hacia el interior de una imagen". Un primer plano en cámara lenta de una mujer hindú llena el cuadro mientras ella se voltea paulatinamente hacia la derecha, alejándose de la cámara. Con fondo de música hindú, una voz de hombre dice: "En su habitación de hotel, el turista sueña con el barrio nativo". Nos trasladamos a un espacio oscuro e indeterminado, donde se agitan las llamas de una pequeña hoguera de leña. La voz continúa: "En el barrio nativo, le viene la nostalgia del vacío de su hotel". Reaparece la mujer india. La seguimos a cámara lenta mientras se desliza ahora a la izquierda, para enfrentarse a un hombre caucásico que se le acerca. "Ha venido en pos de una diversión que arriesga cada vez más con resultar intrusiva y amenazante en exceso". El hombre la roza al pasar, pero no se abrazan. Sólo se miran intensamente, como si ambos dudaran de la realidad del otro. "Él es el producto de una cultura inquieta que busca su material onírico fuera de ella". Una señal de radio, parecida a la del logotipo RKO, empieza a pitar. Corte a la imagen en color de un globo terráqueo girando lentamente. El título del film aparece sobre el globo.

...

¹ Si un film no está rodado en el país de origen del autor, aparecerá primero el país de rodaje.

Las dos escenas transmiten algo de la textura y el tono de lo que bien puede constituir una modalidad distinta de representación documental: el *documental performativo*. El presente ensayo se propone explorar las características y problemáticas que suelen venir asociadas a esta forma de documentalismo, un estilo altamente sugerente y claramente artificioso, cuya referencialidad no implica forzosa-mente la reflexividad.

Llegó una nueva modalidad

Las cosas cambian. Las cuatro tipologías cronológicas de la producción documental, exhaustivas hasta hace poco, ya no bastan para dar cuenta de la amplitud del género². El último de los cuatro, el llamado documental reflexivo, parecía encaminado a remitirnos a una versión modificada del primero, o sea, el documental expositivo; pero no ha sido así. Constatamos que la modalidad reflexiva parece alumbrar una variante desde sus adentros, un planteamiento que en vez de llamar la atención sobre los atributos formales o el contexto político de la obra, más bien quiere distraer nuestra atención de todo el aspecto referencial. Entre las obras que desarrollan dicha variante, a la que se puede llamar documental performativo, destacan: *Sari Red y Khush* (Pratibha Parmar, Reino Unido, 1988 y 1991), *History and Memory* (Rea Tajiri, Estados Unidos, 1991), *Unfinished Diary* (Marilu Mallet, Canadá, 1983), *Our Marilyn* (Brenda Longfellow, Canadá, 1988), *Sights Unseen* (Jonathan Robinson, India/Estados Unidos, 1990), *Films Are Dreams* (Sylvia Sensiper, Tíbet/Estados Unidos, 1989), *I'm British but...* (Gurinder Chadha, Reino Unido, 1989), *Unbidden Voices* (Pranja Parasher y Deb Ellis, Estados Unidos, 1989), *A Song of Ceylon* (Laleen Jayamanne, Sri Lanka, 1985), *Territories* (Isaac Julien, Sankofa Film and Video Collective, Reino Unido, 1984), *Looking for Langston* (Isaac Julien, Reino Unido, 1991), *Tongues Untied* (Marlon Riggs, Estados Unidos, 1989), *Forest of Bliss* (Robert Gardner, India/Estados Unidos, 1985), *The Body Beautiful* (Ngozi Onwurah, Reino

...

² He analizado estas cuatro tipologías a fondo en *Representing Reality*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1991 [La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, Barcelona, Paidós, 1997].

Unido, 1991) y *Naked Spaces: Living is Round* (Trinh T. Minh-ha, África Occidental/Estados Unidos, 1985).

Lo que todos estos filmes comparten es la desviación del documental de su finalidad más obvia: la elaboración de estrategias para plasmar argumentos persuasivos relativos al mundo histórico. Si aplicamos al género documental el marco establecido por Roman Jakobson, con los seis aspectos que serían operativos en toda comunicación (lo expresivo, lo referencial, lo poético, lo retórico, lo fáctico y lo metacomunicativo), veremos claramente que el documental performativo articula un cambio de énfasis, ya que aboga la centralidad del aspecto referencial. Cuando se deja de enfocar el mundo histórico que nos rodea a través de una supuesta *ventana*, son la expresividad, la poesía y la retórica, en flexible combinación, las que se presentan como las nuevas dominantes. —cierto es que el documental ha ostentado dichas cualidades desde *Night Mail* (Basil Wright y Harry Watt, Reino Unido, 1936) o *Turksib* (Victor Turin, Unión Soviética, 1929); lo que queremos subrayar es su función más inédita como *dominante* organizativa del texto³. Este cambio empaña más dramáticamente aún la distinción, ya borrosa, entre el documental y la ficción. Por otra parte, hace del espectador el referente principal, en sustitución del mundo. Tales obras nos interpelan, no necesariamente con órdenes o imperativos, pero sí con un compromiso sin ambages que convierte en secundarias las eventuales alusiones al mundo histórico.

Una consecuencia positiva de este cambio reside en la posibilidad de figurar una subjetividad social que vincule lo abstracto con lo concreto, lo general con lo particular, lo individual con lo colectivo y lo político con lo personal, de una forma dialéctica y transformadora. No está exento de riesgo. Un ejemplo sería el fenómeno oximórico de *reality television* (programas como *I Witness Video*, *Cops*, o *FBI: The Untold Story*), que logra disolver cualquier cuestión de magnitud⁴ o de subjetividad

³ La palabra *dominante* está empleada en el sentido de los formalistas rusos, para designar el elemento formal regulador que armoniza o regula la función de todos los demás. La dominante puede ser desde una cadencia musical hasta una serie de convenciones genéricas. Cf. THOMPSON, Kristen: *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*, Princeton, Princeton University Press, 1981, para un repaso excelente a la dominante y otros conceptos formalistas.

⁴ Nichols emplea la palabra *magnitude* con el particular sentido de la "tensión percibida entre la representación y lo representado", generadora de una conciencia que nos devuelve a la lucha histórica (N. de la T.).

social en un mero espectáculo, confabulado con una política reaccionaria de la ley y el orden. En el presente texto, intentaremos rastrear las consecuencias e implicaciones de la modalidad performativa de la representación documental en mayor detalle.

Proponernos a continuación un resumen esquemático de las cinco modalidades de representación documental, ilustrando de qué forma surge cada una para paliar una deficiencia en el modelo anterior, antes de tropezar con sus propias limitaciones. El género en su conjunto aparece, de la mano de Grierson y Dziga Vertov, en respuesta a la ficción.

Modalidad

—Deficiencia

Ficción de Hollywood

—déficit de realidad

Documental expositivo (años treinta): confrontación directa con lo real

—exceso de didactismo

Documental observacional (años sesenta): renunciando al comentario, registrar las cosas a medida que ocurren

—carencias históricas y contextuales

Documental interactivo (años sesenta-setenta): entrevistas, recuperación de la historia

—confianza excesiva en testigos, una historia ingenua

Documental reflexivo (años ochenta - formal y político): cuestionamiento del formato documental, desfamiliarización de modelos anteriores

—demasiado abstracto, se pierden de vista los temas

Documental performativo (años ochenta-noventa): rescatar los aspectos subjetivos de un discurso tradicionalmente objetivo

—peligros: la pérdida de la referencialidad puede relegar estas obras a la vanguardia; empleo excesivo de estilismos

Comparándolos con el documental performativo, se nota mejor hasta qué punto los cuatro modelos anteriores asumen la importancia primordial del referente. El documental performativo se permite adoptar elementos de cada uno de los cuatro anteriores, sólo que con una inflexión nueva (de hecho, ninguna de las modalidades expulsa a su predecesor, sino que se fecundan de forma interactiva; sus etiquetas son en parte heurísticas, y sus ejemplares concretos suelen ser híbridos, aunque predomine un estilo determinado): Así, los elementos expositivos no necesariamente obligan a emitir pronunciamientos sobre el mundo histórico; hoy sirven para su evocación, o para engranarse con él de manera poética. Las cuestiones de autoridad pueden verse soslayadas por cuestiones de tono, estilo o voz. *Reassemblage*⁵ ofrece un ejemplo de semejante transmutación a través de modulaciones poéticas entre imagen, música y texto. *Tongues Untied* empieza con la llamada hipnotizante de *hermano a hermano, hermano a hermano*, acompañada de imágenes de hombres negros jugando y relacionándose; siguen unas videosecuencias aterradoras sobre la violencia policial contra jóvenes negros en Howard Beach, y la pieza concluye con un baile pausado, de tintes clásicos, interpretado por el propio autor, Marlon Riggs, donde lo vemos recorrer un espacio crepuscular, indefinido, las manos por arriba de la cabeza, tanteadoras y protectoras, hasta que se refugie en los brazos de otro hombre negro, Essex Hamphill.

Las técnicas observacionales ya no dan la impresión de captar el territorio referencial tal cual, el mundo histórico a secas, más bien abren cancha a criterios de duración, textura y experiencia desprendidos, en muchos casos, de sus lazos demasiado estrechos con actores sociales volcados en actuaciones virtuales⁶, afines a los códigos expresivos derivados de la ficción. *Forest of Bliss*, *The Nuer* y *Our Marilyn* comparten este rasgo, procurando una nítida sensación de duración temporal y ubicación espacial sin caer en las propuestas dramáticas típicas de muchos clásicos

5. Trinh T. Minh-ha, Senegal/Estados Unidos, 1982 (N. de la T.).

6. *Virtual performance*: "una actuación sin guión ni ensayo que, igual que una actuación con guión y ensayada, difunde temas significativos mediante el gesto corporal, el tono de voz y la expresión facial" (N. de la T.).

observacionales, en la línea de *Primary*, *High School*, o *Soldier Girls* (personajes individuados, complejidad psicológica, actuaciones virtuales⁷).

Las técnicas interactivas, con su afán tradicional por incorporar al realizador dentro del mundo histórico registrado por él o ella, hoy dan cabida a la dimensión afectiva de la experiencia desde el punto de vista del autor, abarcando tanto su posicionamiento subjetivo como su talante emocional. *Before We Knew Nothing*, de Diane Kitchen, concede una prioridad notable a lo que significa el trabajo de campo para quien lo practica; al igual que *Films Are Dreams*, insiste sobre las mediaciones que intervienen entre investigador e investigado, y que consisten en ambos casos en imágenes pre-existentes, geografías imaginarias y deseos proyectados.

Las técnicas reflexivas, cuando a ellas se recurre, ya no sirven ante todo para enajenarnos de los procedimientos textuales; más bien nos alertan las subjetividades e intensidades que empapan una escena representada de tal forma y no de otra. La reflexividad es capaz de acentuar la naturaleza performativa de la obra misma, ayudando a comprender que no es sino esta película lo que hace aparecer, como si fuera por primera vez, un mundo cuyas apariencias y significados creíamos conocer. En este sentido, *Khush* interpone el motivo recurrente de dos mujeres lánguidamente enlazadas, a modo de *acontecimiento* estetizado y ficticio que remite a la dimensión subjetiva de las entrevistas, más convencionales, que alternan con él. En *I'm British but...*, las entrevistas se encuentran separadas por imágenes de un grupo musical Bangla, en una azotea, interpretando una canción que complementa de manera reflexiva las declaraciones de los entrevistados (éstos empiezan definiéndose como escoceses, ingleses o galeses, distanciados de la generación anterior, menos asimilada, de inmigrantes paquistaníes; a modo de contrapunto, la canción evoca el legado colonial y su prolongación racista, algo que no se supera tan fácilmente). Más complejo e integrado formalmente, *A Song of Ceylon* también hace hincapié en el legado colonial, documentando una ceremonia de exorcismo dentro de un entra-

7. Para una definición de la actuación virtual, cf. NICHOLS, Bill: *Representing Reality*, op. cit., p. 122.

mado que plantea la posesión espiritista como una forma de resistencia política, con especial resonancia para las mujeres.

Los referentes somos nosotros

El documental performativo propone una alteración inquietante a la tradición del cine etnográfico. Éste se ha estructurado sobre una concepción tripartita del *campo*: las instituciones académicas que lo apoyan, los lugares geográficos que lo acogen y las fuerzas disciplinares que lo controlan⁸. Otro concepto en común es el del realismo y su acceso aparente a lo históricamente veraz, algo que el documental performativo minusvalora (sin rechazarlo por completo). Los documentales performativos esquivan la representación realista; dejan el aspecto referencial del mensaje entre paréntesis, en suspensión. El realismo se ve diferido, disperso, interrumpido y postergado. Estas obras plantean la posibilidad de conocer la diferencia de otro modo⁹, lo que significa un desafío y un asedio a la epistemología realista. No es sino esa suspensión de la representación convencional que autoriza a Trinh para criticar, con fuerza imponente, el hito ineludible para el imperativo realista —ese momento en que todo necesita cuajar, llegar al grano, penetrar hasta el meollo del asunto, encajarse en una conclusión. Escribe Trinh:

"El intento de perforar el significado, allanándolo o rompiéndolo para revelar sus supuestos secretos, me parece igual de enfermo que la noción de comprobar el sexo de un nonato abriendo el útero de la madre de un navajazo"¹⁰.

Tal alteración a la etnología merece ser calificada de epistemológica, por su magnitud. Aunque se trate de una alteración tan antigua como el arte mismo, opera de manera imprevisible y desconcertante al desplegarse en el corazón de los discursos

⁸ La tricotomía es de Sarina Pearson, en su video de tesis, *The Field* (University of California Santa Cruz, 1992).

⁹ Sarah Williams incita a esta posibilidad en su crítica a las reacciones del medio antropológico en contra de los filmes de Trinh T. Minh-ha. WILLIAMS, Sarah: "Suspending Anthropology's Inscription: Observing Trinh Minh-ha Observed", en *Visual Anthropology Review* 7, n.º 1, (1991), pp. 7-14.

¹⁰ MINH-HA, Trinh T.: *Woman/Native/Other*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1989, pp. 48-49.

de la sobriedad¹¹, entre ellos, el documentalismo; y entre los documentales, los más sobrios son los etnológicos. ¿Qué sabemos y cómo lo sabemos? ¿Qué es lo que vale como conocimiento necesario y suficiente?

Este salto epistemológico, además, plantea cuestiones de comprensión. Para entender *Tongues Untied*, *Surname Viet Given Name Nam*, *A Song of Ceylon* o *Territories* es preciso atender al contenido de la forma, como dijera Hayden White. Esto puede volverlos peligrosamente herméticos, a un pelo de la incomprehensibilidad según los criterios institucionales de la práctica documental contemporánea, con su emulación de los discursos de la sobriedad. La impresión de hermetismo no es literal —consta que tales obras se entienden—, sino categórica: son más entendibles como ficciones o experimentos formales, que como documentales.

En resumen, el documental performativo recoge el desafío lanzado por Teresa de Lauretis, pero con una ambición más plural: de Lauretis mantiene que el gran reto de la estética feminista sería la construcción de una postura o subjetividad feminista para el espectador, sin importar el género o la subjetividad reales del espectador¹². El documental performativo persigue una meta parecida con relación a múltiples subjetividades, desde la de un gay británico blanco o paquistaní, pasando por la de una exiliada chilena hispanohablante en el Montreal francófono, hasta la de los hijos de la diáspora afro-caribeña buscando su nicho en la Gran Bretaña actual.

El documental performativo encierra una paradoja evidente, ya que genera una fuerte tensión entre drama actuado y documento, lo personal y lo genérico, lo inmaterial y lo material; para concretar, entre la historia y la ciencia. Lo primero habla de sí mismo, lo segundo, de lo que representa. Uno es poético y evocador, el otro se basa en pruebas y referencias. El documental performativo no tapa sus significados disfrazándolos de algún referente sacado de la manga con facilidad de magia. Si estas películas se decantan por el tono y la expresión, lo hacen sin despojarse de su derecho referencial a lo histórico. Aceptan el desafío de dar sentido a eventos históricos

¹¹ Son los discursos que aspiran a la objetividad científica, aunque no reniegan de retóricas narrativas: economía, medicina, derecho... (N. de la T.).

¹² DE LAURETIS, Teresa: "Rethinking Women's Cinema", en *Technologies of Gender*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1987.

mediante las evocaciones que eligen para describirlos. El documental performativo reniega de los tópicos narrativos asumidos por la mayoría de los historiadores (tragedia, comedia, romance, ironía), así como de sus nociones generalmente convencionales y realistas de la historicidad.

Su estructura se inspira más en el llamamiento a la *figurabilidad* hecho por Fredric Jameson en su reflexión sobre *Dog Day Afternoon* [el largometraje de ficción *Tarde de perros*]. La figurabilidad, como las *estructuras afectivas* preconizadas por Raymond Williams, no deja de ser una categoría emergente, una posibilidad que se vislumbra en un momento liminal, anterior a toda verificación empírica. La figurabilidad responde a "la necesidad de que la realidad social y la vida cotidiana se hayan desarrollado hasta el punto en que su estructura de clase implícita se convierta en *representable* de manera tangible [...] [L]a relación entre la conciencia de clase y la figurabilidad, dicho de otro modo, requiere de algo más fundamental que el conocimiento abstracto, y apela a un nivel de experiencia más visceral y más existencial que las certidumbres abstractas de la economía y la ciencia social marxista; porque estas últimas no hacen sino convencernos otra vez de la presencia avasalladora, tras las bambalinas de la vida cotidiana, de la lógica de la producción capitalista"¹³. Jameson conmina a figurar la conciencia de clase en *formas gráficas y vividas*, para trasladarnos a un terreno de la cultura en donde se suspenda la representación entre "la fantasía personal, el relato colectivo y la figurabilidad de la narración"¹⁴. No son otros los elementos que se trenzan en el *Tongues Untied* de Riggs o el *Khush* de Parmar. Aunque altamente referenciales, estas obras difieren mucho de los esfuerzos anteriores para representar lo experiencial, por ejemplo *Paul Tomkawicz*, *Streetcar Man* (Roman Kroitor, 1954) o *Drifters* (John Grierson, 1929), impregnados de un realismo de lo más clásico.

13 JAMESON, Fredric: "Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: *Dog Day Afternoon* as a Political Film", en NICHOLS, Bill (ed.): *Movies and Methods*, II, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 719.

14 *Ibid.*

Los documentales performativos encarnan, por sus elecciones formales, la concreción localizada y existencial que constituye la precondition del orden de conciencia de clase descrito por Jameson.

Sin embargo, estas cintas no eluden la paradoja arriba mencionada, porque no se destituyen del aspecto referencial del mensaje: el que nos orienta hacia el mundo histórico. A pesar de su expresividad, estilización, subjetividad y poder de evocación indirecta, constituyen una ficción¹⁵ como (o diferente de) cualquier otra. El vínculo indéxico¹⁶ —que a menudo se convierte en unión indéxica, para el género documental— permanece activado, pero en un plano secundario.

En *Sari Red*, por ejemplo, la *anécdota central*, en la que tres mujeres paquistaníes son atropelladas en la acera por una furgoneta llena de hombres blancos, conserva su condición histórica, como también lo hace el asesinato de *The Thin Blue Line*¹⁷; pero su significación queda flotando en el aire. Nunca se había evidenciado mejor la lucha por la interpretación dentro del campo de los hechos y de lo verídico que en las razones alegadas con éxito por los cuatro policías blancos que golpearon tan salvajemente a Rodney King en una calle de Los Ángeles; la aceptación por parte del primer jurado de la interpretación de la defensa demuestra claramente la importancia de las cuestiones relativas al observador y al marco o contexto.

Sari Red ubica el incidente asesino, de forma asociativa, en el seno de un cúmulo de clase, raza, nacionalidad y memoria, y su labor poética/expresiva/conativa se vuelca menos en establecer *lo que realmente sucedió* que en re-enmarcar lo que se recuerda de ello, contextualizándolo dentro de una respuesta arraigada en la memoria y la afirmación colectiva. *Sari Red* intenta suscitar en el espectador una subjetividad social que prescindiera de la explicación lógica, o de todo esclarecimiento de

15 Sin duda, Nichols quiere decir *no-ficción* (N. de la T.).

16 *Indexical bond*. Siguiendo a Charles Sanders Peirce: "Los signos indicativos tienen una *correspondencia punto por punto* con su fuente (rayos X, fotografías, huellas digitales, por ejemplo)". La unión indéxica (*indexical bind*) se crea cuando "el documental se aferra a su repertorio más tópicos, la capacidad para presentar lo que sucede delante de la cámara con la más gran fidelidad, hasta el cautiverio" (N. de la T.).

17 *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988). Obra-ensamblaje hecha de reconstituciones y testimonios, que llevó a la exoneración judicial del hombre injustamente condenado por el asesinato de un policía en Dallas en 1976 (N. de la T.).

este brutal suceso que redujera lo existencial y visceral a una mera abstracción analítica. *Sari Red* se niega a escarbar en pos de una clave, una narración maestra, un principio explicativo que permitiera anegar lo particular dentro de lo general. Se adhiere a la particularidad del evento, es decir a la historicidad de la historia, pero la transmite como parte de un recuadro que no fetichiza el misterio de lo irreplicable —lo ya hecho y pasado— para no congelarlo en un mítico instante atemporal. Esta cinta, como otras obras performativas, apunta hacia una ética de respuesta de parte del espectador, y no hacia un programa de acción colectiva o un análisis de la ideología del sujeto. Su forma misma ejemplifica tal ética, en su propia respuesta a lo que hubo y lo que se hizo.

En contraste con el documental reflexivo, el performativo no recurre a la referencialidad cual objeto de interrogación, sino cual componente de un mensaje dirigido hacia otra parte. El trabajo performativo consigue, sin duda, cierto efecto desnaturalizante —en la línea del concepto formalista ruso de *ostranenie*, o de la enajenación brechtiana—, pero de una forma menos propensa a destacar la naturaleza construida del mensaje referencial, y más bien para instarnos a re-examinar las premisas ocultas de la epistemología documentalista en su conjunto. El documental performativo intenta reorientarnos —afectivamente, subjetivamente— hacia el mundo histórico y poético que él mismo hace emerger.

Este cambio de enfoque refleja la semiótica de Charles Sanders Peirce, cuando otorga prioridad a la calidad experiencial de la relación individual con los signos¹⁸. Lo que Peirce denomina *interpretante lógico* podría corresponder a la tendencia del documental performativo a disponernos a una reconfiguración de nuestra relación con el mundo, percibiéndolo en términos menos abstractos o sobreconceptualizados. Argumentaba Peirce que el efecto último del signo es aprestarnos a una acción que ha sido modificada como consecuencia de la experiencia del signo, o texto, en el caso que nos preocupa. Aquí se aborda un nivel de compromiso que ayuda a expli-

arse el mundo, en vez de imponer una lógica pura. El acto de volver extraña una relación previa, inaugura la posibilidad de un cambio de hábitos, una transformación del conocimiento, una conciencia *acrecentada* en los términos viscerales y existenciales que forman parte de la figuración.

La evocación

El nuevo énfasis en la poesía, la expresión y la retórica implica también una mirada nueva sobre el tema de la legitimación. Se ha agotado la fuerza operativa del proceso que consistía en identificar un problema y proponerle una solución. Nuestra evaluación y participación, pues, se producen actualmente “menos en términos de la claridad del mensaje, o de su valor de veracidad con respecto al referente, y más en términos de su poder performativo —siendo ésta una consideración puramente pragmática”¹⁹. Son cuestiones de pragmática las que desplazan la dominante desde las relaciones referenciales de la obra, sus vínculos indicativos con los fragmentos del mundo histórico, hacia el terreno de su relación con el espectador. Somos *nosotros* el referente de estos filmes.

El acento se pone en las cualidades evocativas del texto, no en su representacionismo. Por supuesto, el realismo es perfectamente capaz de abarcar la expresividad. Movimientos de cámara subjetivos, un montaje impresionista, una iluminación dramática, una pista de sonido embelesadora, son elementos que se acomodan sin problema a una propuesta realista. Pero cuando de documental se trata, estas tácticas se hallan habitualmente sujetas a la lógica documentalista, que a su vez obedece a los protocolos de los discursos de la sobriedad²⁰. Puede que los rasgos expresivos presten color, inflexión o sabor, pero rara vez determinan la organización global del texto o la reacción profunda del espectador.

¹⁸ WHITE, Hayden: “The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory”, en *The Content of the Form*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, p. 39 [El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica, Barcelona, Paidós, 1992].

²⁰ Para una expansión de los temas de *lógica documental, coherencia narrativa y discursos de la sobriedad*, cf. mi *Representing Reality*, op. cit., pp. 118-25; y pp. 3-5 sobre discursos de la sobriedad.

¹⁸ Las implicaciones de la semiótica de Peirce para el feminismo son examinadas en DE LAURETIS, Teresa: “Semiotics and Experience”, en *Alice Doesn't*, Bloomington, Indiana University Press, 1964. He ampliado su argumento para verlo más incl. sivo.

Al contrario, en el documental performativo, los elementos expresivos van por libre: no se supeditan a ninguna lógica. Los documentales de esta índole suelen ser, por ello, más icónicos²¹ que indicativos, ya que dependen en menor grado de la autenticación indicativa de lo que se ve y se oye (*The Thin Blue Line* rebosa de buenos ejemplos, ninguno más elocuente que el vuelo por los aires nocturnos, en cámara lenta, de un helado de vainilla en algún momento de la representación del crimen). Los filmes performativos prefieren la sugerencia a la argumentación; manejan la implicación y la insinuación antes que la explicación y el resumen. En *Reassemblage*, por ejemplo, Trinh nos avisa que no va a *hablar acerca* de las cosas, va a *hablar cerca*. Y efectivamente, cuando vemos, entre otras imágenes, un anciano tejiendo en un pueblo, no interviene comentario alguno para anclar lo que podría ser una perfecta *viñeta etnológica*; en su lugar, las propias imágenes del telar se tejen con otras, en un montaje que evoca la sensación de ritmo y calidad de vida, sin afán de interpretar, aislar o conceptualizar lo que estamos viendo. Películas como *Reassemblage* o *Song of Ceylon* presentan a actores sociales que no se integran en personajes (esa fusión del actor con el papel, que manifiesta consistencia y hondura psicológica a lo largo de una narración realista). En otras obras, como *Films Are Dreams* y *Tongues Untied*, los actores sociales asumen la coherencia narrativa propia de un *personaje*: se aproximan, como antaño, a las formas de actuación virtual que son la respuesta del documentalismo a la actuación profesional. En ambos casos, sin embargo, el acento está puesto en el giro referencial, no hacia un ámbito histórico enriquecido por la expresividad, sino hacia un ámbito vivencial, sustentado por la expresividad. Tenemos aquí la diferencia entre descripción y evocación.

Tiempo atrás, David McDougall rindió un homenaje elocuente a la capacidad del cine etnográfico para describir la vida cotidiana y la experiencia vivida, de forma muy distinta a la de un texto escrito. Este talante le parecía valioso a McDougall,

21 Si el signo indéxico (*indexical*) mantiene una correspondencia exacta con la fuente (fotografía), icónica para Peirce, denota sólo una semejanza a la fuente (dibujo) (N. de la T)

ya que la imagen en movimiento puede dar cuenta de la textura de la experiencia con una riqueza de detalles impresionante. Según él, el cine puede enseñar:

"...el aspecto de un pueblo y de su entorno, su tecnología y su forma física de vivir; sus actividades rituales y las creencias que representan; la calidad de la comunicación entre personas, y lo que aquello desvela de sus relaciones; la psicología y personalidad de los individuos; la relación de la gente con su ambiente, su conocimiento y utilización de este ambiente, su andar a través de él; los medios por los cuales se transmite la cultura de generación en generación; los ritmos de la sociedad, su sentido del lugar y del tiempo; los valores de las personas; su organización social y política; sus contactos con culturas ajenas; la cualidad de su visión general del mundo"²².

Para McDougall, todo este potencial evocativo anunciaba un cambio epistemológico en ciernes, o por lo menos una reconceptualización radical de los términos y condiciones del cine etnográfico, para que éste dejara de ser considerado como un simple adjunto pintoresco a la literatura etnográfica y desarrollara su propia manera independiente de ver y de saber. Pero McDougall no insistía en la necesidad de semejante ruptura. Persiste, con él, la sensación de que la textura vital comunicada por el cine sólo sirve para alimentar una economía y una lógica que siguen siendo esencialmente referenciales y realistas. McDougall invoca, por otra parte, una singularidad genérica (*la cualidad de su visión general del mundo*), que deja a un lado la postura, la afiliación y la dimensión afectiva del compromiso del director. Los documentales performativos no se interesan por averiguar la cualidad de la visión del mundo de todo un pueblo. Tocan sobre las cualidades específicas que rodean a ciertas personas, acontecimientos dispares, subjetividades sociales y encuentros históricamente localizados entre el documentalista y sus sujetos. Aquí se ejerce una crítica severa al impulso de la antropología clásica para extrapolar sobre la base de la identidad cultural; las obras del propio McDougall exhiben atri-

22 MCDUGALL, David: "Prospects for the Ethnographic Film", en NICHOLS, Bill (ed.): *Movies and Methods*, I, Berkeley, University of California Press, 1976, p. 146.

butos performativos, más que en la cita de arriba, y es posible que logren vencer a los etnógrafos tradicionales de tomar más en serio al medio del cine —pero sin apenas cuestionar las presunciones tradicionales.

La ruptura con la tradición de la referencialidad realista promovida por los maestros Dziga Vertov, Serguei Eisenstein, o Jean Rouch, entre otros, se perfila con mayor fuerza en la convocatoria a una etnografía postmoderna lanzada por Stephen Tyler. Por desgracia, su exigencia se limita al campo de la investigación escrita; Tyler no parece conocer hasta qué punto ya se ha contestado a su llamamiento, porque las respuestas se han producido casi siempre fuera del medio de la disciplina etnográfica propiamente dicha. Tyler escribe: “[La evocación] desfamiliariza el sentido común de la realidad en un contexto entrecomillado de performatividad, evoca un todo fantástico hecho de fragmentos, y luego devuelve a los participantes al mundo del sentido común, transformados, renovados y sacralizados”²³.

Puesto que el verbo *to sacralize* no aparece en el *Oxford English Dictionary*, sólo cabe suponer que Tyler lo inventó para expresar la dimensión de renovación espiritual que encierra, para él, la evocación, mientras yo la interpreto más como un factor de renovación de conciencia y de transformación social. Haciendo caso omiso de este desacuerdo, lo importante del llamamiento de Tyler está en la medida en que se aleja del empirismo, del realismo, de la narración; reclama una forma de expresión desfamiliarizante que propicie la creación de un mundo suspendido entre el texto y el receptor, con una sensibilidad notablemente afín a las teorías pioneras de Serguei Eisenstein²⁴.

23 Stephen Tyler: “Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document”, en CLIFFORD James y MARCUS, George E.: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 126.

24 Se encuentra un acercamiento bastante útil a las ideas de Eisenstein sobre cómo evoca el montaje “un todo fantástico, hecho de fragmentos”, en AUMONT, Jacques: *Montage Eisenstein*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1987, especialmente en el capítulo 4, “Montage in Question”.

Genealogía

El documental performativo, al igual que su antecesor reflexivo, no postula un objeto de estudio primario exterior a sí mismo. Da prioridad a la afectividad que se establezca entre el público y el texto. Propone un modo de estar-en-el-mundo al tiempo que ese mundo es traído a la existencia mediante el acto mismo de comprender; un mundo *hecho de fragmentos*, como dice Tyler. Gracias a “la dinamita de la décima de segundo” celebrada por Walter Benjamin, el documental performativo rompe los barrotes de la prisión contemporánea (la celda de lo que es y lo que se estima conveniente, custodiados por el realismo y su lógica narrativa) para que nos larguemos a viajar por un nuevo mundo creado por nosotros mismos.

Una pieza como *Tongues Untied* obvia las espesuras de la interpretación, deja clavados los problemas y su *solución*, prescinde de explicaciones y espectáculos. *Handsworth Song, History and Memory, Sari Red, Of Great Events and Ordinary People, Unbidden Voices* y *Sights Unseen* son todas obras que encaran momentos atroces de la historia, aun así, el texto trasciende el horror al dar forma a la memoria, la subjetividad social, la remembranza y la transformación. Son obras que se ofrecen para configurar modelos alternativos de la subjetividad social y del yo humano, más allá del individuo y su conciencia, más allá del sujeto ideológico althusseriano y de las manifestaciones de un inconsciente que repasa una y otra vez los capítulos de su romance familiar. Esta figuración encierra cualidades dialécticas. Se mueve entre lo particular, con su densidad y sus asperezas, y lo general, con su poder de nombrar y de conceptualizar. Circula entre el cuerpo, con el saber que éste almacena, y la historia, donde se escenifica el pulso entre conocimiento y poder. Lugar, cuerpo, yo: estos elementos de un mundo que creíamos conocer se vuelven extraños, desconocidos, en los parajes del documental performativo.

Entre los precursores genealógicos del documental performativo podemos mencionar:

1. El primer cine soviético —sobre todo el trabajo de Dovzhenko, Eisenstein y Vertov— que desarrolló un asombroso conjunto de técnicas para desfamiliarizar la percepción cotidiana sin perder de vista la conciencia histórica.

2. Varios documentales expositivos, son tan poéticos como argumentativos, incluyendo *Night Mail* (Basil Wright y Harry Watt, Reino Unido, 1936), *Turksib* (Victor Turin, Unión Soviética, 1929), *Song of Ceylon* (Basil Wright, Sri Lanka/Reino Unido, 1934), *The Bridge* (Joris Ivens, Holanda, 1928), *Listen to Britain* (Humphrey Jennings, Reino Unido, 1942), *Louisiana Story* (Robert Flaherty, Estados Unidos, 1948) o *The River* (Pare Lorentz, Estados Unidos, 1937). Eran obras que parecían descubrir un misterio prodigioso en el mundo que nos rodea, recurriendo a ritmos poéticos, montajes, rimas visuales y conjuros musicales para despertar la sensación de maravilla en el espectador.

3. La tradición vanguardista que mediaba entre los *dos materialismos* (el del aparato cinematográfico y el histórico), incluyendo los trabajos de Godard, Jan Jost y David Rimmer²⁵.

4. La corriente autobiográfica dentro del vanguardismo, coincidente en muchos aspectos con el talante confesional de más de un documental performativo. La personifican Jonas Mekas, Kenneth Anger, Maya Deren y, sobre todo, Stan Brakhage²⁶.

5. La etnopoética de Jean Rouch, quien siempre abogó por, y ejemplificó, un estilo de realización que más que combinar los polos subjetivos y objetivos de la etnografía clásica, buscaba anularlos dentro de un formato distinto²⁷.

6. Una vertiente singular del realismo mágico, aislada por Fredric Jameson, quien la denomina una opción alternativa al cine postmoderno de la nostalgia. Visto así, el realismo mágico evitaría representar el pasado con imágenes y simulacros, convo-

25 Jean-Luc Godard: *Vivre sa vie* (1962), *Numéro Deux* (1975), *Six fois deux* (1976); David Rimmer: *Variations on a Cellophane Wrapper* (1970), *Real Italian Pizza* (1971); Jan Jost: *Speaking Directly: Some American Notes* (1974); Yvonne Rainer: *The Man Who Envied Women* (1985). El alcance político de estos trabajos y de las obras citadas en la nota siguiente (la vanguardia autobiográfica) está respaldado con acierto en JAMES, David: *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

26 Jonas Mekas: *Diaries, Notes and Sketches* (1964-1969), *Reverberations of a Journey to Lithuania* (1971); Kenneth Anger: *Fireworks* (1947), *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), *Scorpio Rising* (1962-63); Maya Deren: *Meshes of the Afternoon* (1943), *Ritual in Transfigured Time* (1946), *The Divine Horsemen* (1947, finalizado en 1977); Stan Brakhage: *Desistfilm* (1953), *Window Water Baby Moving* (1963), *Scenes from Under Childhood* (1969), *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971).

27 Los de mayor importancia son *Les maîtres fous* (1954), *Jaguar* (1954-67), *Moi, un noir* (1957), y *Chronique d'un été* (1960). La introducción a Rouch más completa es el libro STOLLER, Paul: *The Cinematic Griot*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

cando un "pasado de otra índole, que (como las visiones activas del futuro) ha constituido un elemento indispensable para que grupos de personas en distintas situaciones puedan proyectar su praxis y dinamizar su proyecto colectivo"²⁸.

7. Algunos documentales recientes de tipo interactivo o reflexivo (*Las madres de la Plaza de Mayo*, *Carte Toads*, *Roses in December*, *The Thin Blue Line*) en donde ocurren momentos de performatividad, aunque sea bajo la batuta de otra dominante²⁹. Se puede decir que el documental performativo no es sino una inversión de prioridades, o dominantes, pasando del énfasis en la referencialidad a privilegiar más bien la expresividad.

8. *The Body Beautiful*, *Measures of Distance*, *History and Memory*, etc.³⁰, mezclan ingredientes líricos y autobiográficos en un formato documental al que se ha añadido un sentido –firmemente ubicado y concreto– de testimonio político. Este tipo de obra demuestra hasta qué punto ciertas tradiciones vanguardistas y documentalistas se han solapado para conformar un nuevo propósito más unificado, que nos permite recalificar como experimentales muchos trabajos antes considerados como docu-

28 JAMESON, Fredric: "On Magic Realism in Film", en *Signatures of the Visible*, Nueva York, Routledge, 1990, p. 137. Jameson entabla una lista de referencias valiosas acerca del uso de este término respecto a la literatura latinoamericana, y sitúa su propia usanza dentro del mismo contexto, aunque ponga el énfasis en puntos ligeramente distintos: en particular, el combinado de orientación histórica, una fotografía en color que discrepa con lo que denomina *el brillo postmoderno* (139-44), y la condensación de la dinámica narrativa por medio de una mayor atención a la violencia (esto último en relación con los filmes de ficción). Termina esta caracterización: "Todas [estas películas] [...] prescriben un hechizo visual, una subyugación a la imagen en su presente temporal" (p. 130), proceso que según él difiere de la dinámica habitual de la mirada y de cualquier ontología de lo real. Acto seguido, teoriza que el realismo mágico corresponde a aquellos momentos históricos cuando la disyunción, o el conflicto entre modos de producción, es más prominente (p. 138). Existiría, pues, un fundamento histórico para el realismo mágico: "[L]a superposición articulada de capas enteras del pasado dentro del presente (las realidades indígenas o prehispánicas, la era colonial, las guerras de independencia, los caudillismos, la época de dominación americana) es la precondition formal para que emerja este nuevo estilo narrativo" (p. 139). El nexo que ata el documental performativo con la historia y la memoria con relación a los temas de raza, clase y sexo en un mundo postcolonial, ahonda las resonancias de esta afiliación con el realismo mágico.

29 El paso de estos documentales a las obras performativas es una cuestión de grado, y de heurística; algunos, por ejemplo *Las madres*, se podían redefinir como performativos sin mucha dificultad, a condición de subrayar sus enlaces con el realismo mágico y con focos de disyunción histórica, o de lucha. He descrito estos momentos más poéticos o expresivos en términos de subjetividad e identificación, en *Representing Reality*, op. cit., pp. 155-60.

30 Cf. NICHOLS, Bill: *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1994, cap. 4, pp. 63-91.

mentales, y al revés, reclasificar entre los documentales mucho de lo que se había considerado cine experimental o vanguardista.

Fuera de esta genealogía cinematográfica, hallamos afinidades sugerentes en cierto modelo historiográfico y lingüístico. El documental performativo se aproxima a los instrumentos de indagación histórica llamados formalista y contextualista por Hayden White, pero de una manera más vitalmente dialéctica³¹.

Las explicaciones formalistas se interesan por las características únicas de la situación o el suceso: prevalecen "la variedad, la vivacidad, el color"³². La tendencia es a la dispersión, no a la integración; la precisión conceptual es lo que menos se valora. "Pero esta clase de historiador suele compensar la vacuidad de sus generalizaciones con la brillante intensidad de sus reconstrucciones de cuantos agentes, agencias y acciones surjan en el curso de la narración"³³. Y agregaría yo respecto a los documentales performativos, con la intensidad de su evocación de las subjetividades que envuelven a dichos agentes, agencias o acciones.

Las explicaciones contextualistas tampoco trabajan mucho la generalización. Se interesan por engastar el acontecimiento dentro del contexto, y poco más: no van a dilucidar hasta reglas sistemáticas, principios regidores o hilos conductores, como hacen las escuelas mecanicistas u organicistas. La historiografía contextualista se sitúa a caballo entre "la tendencia radicalmente dispersiva del formalismo, y las tendencias abstractivas del organicismo y el mecanicismo"³⁴. Y le basta con una integración relativa de las corrientes o características generales de una época. Como nota White, el contextualismo reconoce reglas tácitas para ligar sucesos históricos singulares a un trasfondo más amplio e inclusivo, pero "estas reglas no pretenden ser el equivalente de las leyes universales de causa y efecto predicadas por un organicista. Se defi-

31 Cf. WHITE, Hayden: *Metahistory*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1973, especialmente pp. 13-21 [*Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992].

32 *Ibid.*, p. 14.

33 *Ibid.*, p. 15.

34 *Ibid.*, p. 18.

nen como relaciones reales, cuya existencia en tiempos y lugares específicos se presume, y cuyas causas primera, última y material no podrán saberse nunca"³⁵.

Compartiendo la predilección por lo local, lo concreto y lo evocativo, el documental performativo suele ir más lejos al insinuar una relación dialéctica entre precisamente este tipo de especificidad rica y plenamente evocada, y ciertas categorías totalizantes, como son el exilio, el racismo, el sexismo o la homofobia. Tales conceptos no se nombran jamás, ni se desentrañan a fondo. Están allí presentes, indirectamente esbozados a través de yuxtaposiciones y montajes (la represión policial en las imágenes de Howard Beach en *Tongues Untied*, la ocupación militar del Tíbet por China en *Films Are Dreams*, el control de disturbios en *Handsworth Songs*, entre otros); pero, simplemente, el texto en cuestión pasa de establecer vínculos explícitos o de dar explicaciones. Estas tareas recaen, en gran medida, sobre el espectador. Somos nosotros los que tenemos que descubrir que determinado parecido familiar entre casos sueltos, corresponde a algo que merece llamarse racismo, sexismo, etc.

Así, el texto performativo elude no sólo el reduccionismo característico del discurso teórico, sino también la obsesión superficial con el detalle, característica tanto del formalismo como del contextualismo. Es más justamente, y plenamente, dialéctico que cualquier relación mayormente abstracta o teórica de la dialéctica. Y en cuanto representación dialéctica, el documental performativo aborda de frente la cuestión fundamental de la subjetividad social, de estos vínculos entre el yo y el otro que son a la vez afectivas y conceptuales.

Existe un modelo genealógico iluminador, tal vez, para el tema que nos ocupa: se trata de la usanza en lengua griega clásica de la voz mediana³⁶. Lo que más llama la atención aquí es el modo en que la voz mediana se situaba originalmente en relación con la voz activa, ya que la voz pasiva no cumplía más que una función secundaria. La mediana era la voz indicada para situaciones en las que una acción se desenvuelve dentro del sujeto o afecta la naturaleza de este sujeto, es decir, cuando la

35 *Ibid.*

36 Mi interés por este concepto proviene de una conversación informal con Hayden White, con motivo de su conferencia sobre el tema; también está preparando un artículo.

acción envuelve al sujeto y el sujeto está inmerso en la acción. En voz activa, un sujeto previamente constituido, anterior a la acción, actúa: por ejemplo, "ella convence a su amiga". En la voz mediana, el sujeto con su subjetividad se ve instituido en el proceso de actuar: "ella obedeció a su amiga" (en griego antiguo, *convencer* y *obedecer* son un mismo verbo, empleado en voz activa y mediana, respectivamente). La voz mediana zanja el dilema presentado por el viejo debate acerca de si somos seres cabalmente desarrollados y responsables de nuestros actos, u objetos pasivos de la actividad divina. La voz mediana aparece como un reflejo lingüístico de la impresión que a menudo tenemos, de estar "inmersos en la acción de tal forma que, a veces, *actuar* y *ser afectado por la acción ajena*"³⁷ parecen categorías inadecuadas, ya que trazan separaciones claras y legitiman fronteras donde nosotros no las percibimos"³⁸.

La subjetividad social no sólo conectaría la persona que actúa con la persona sobre la que actúa, en una acción auto-constituyente, sino que también vincularía la condición simultánea de *actor/receptor* experimentada por uno mismo, con la que experimentan los demás. La subjetividad social, como el imaginario social que suplanta, es una categoría de conciencia colectiva. Excede o rebasa ese deseo monádico desplegado por un sujeto pre-constituido, que apunta la dinámica de todas las dicotomías alrededor del ser y del otro o del nosotros contra ellos. La subjetividad social evoca un discurso de afinidades viscerales, existenciales. Convierte el

37 *Doer* y *done to*. Esta idea de que un sujeto esté constituido de alguna forma por una acción, simultáneamente actor y receptor, tiene afinidades formales con la definición lingüística del modo realizativo por Austin: una simultánea enunciación (acción) y transformación (efecto de la acción), como en el ejemplo citado por Bruzzi, el "si quiero" del matrimonio (N. de la T.).

38 PERADOTTO, John: *Man in the Middle Voice: Name and Narration in the Odyssey*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 133. Cf. también PALMER, Leonard R.: *The Greek Language*, Londres, Faber & Faber, 1980, p. 292. Otra alusión clave a la voz mediana se encuentra en BARTHES, Roland: "To Write: Intransitive Verb?", en MACKESSEY, Richard y DONATO, Eugene (eds.): *The Language of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1970, pp. 134-44. La relación potencial entre la voz mediana y conceptos freudianos como el sadomasoquismo, por ejemplo, podría indicar un camino fructuoso de exploración, que no podemos emprender aquí. Bien empezaríamos, sin embargo, con BORCH-JACOBSEN, Mikkel: *The Freudian Subject*, Stanford, Stanford University Press, 1988. Borch-Jacobsen sugiere que la identificación y el deseo están mucho más íntimamente enlazados de lo que se piensa, y si su conjunción no resulta evidente, es porque Freud (como nosotros) desconoce la voz mediana, el modo gramatical que mejor expresa este enredo.

deseo en memoria popular, comunidad política, orientación compartida y anhelo utópico por lo que todavía no existe. Como la danza de Marlon Riggs sobre un escenario en penumbra, en *Tongues Untied*, como la vasta energía latente, homoerótica y política, que emana de los marineros dormidos en *El acorazado Potemkin*: es esta forma de subjetividad que efectúa una encarnación física del poder de la acción colectiva y auto-transformadora.

Cambio de praxis: de la unidad a la afinidad

El documental performativo se emplaza en las situaciones estratégicas exigidas por los parámetros cambiantes de la política de la identidad y la predilección postmoderna por las ciberafinidades³⁹. Apoyándose en una modalidad evocativa dispersa, asociativa, contextualizadora, pero no menos social y dialéctica, el documental performativo constituye la opción idónea en un tiempo en que las grandes narrativas, como los proyectos maestros, están desprestigiadas. Invoca una epistemología del momento, de la memoria y del lugar, más que de la historia o de la época. El énfasis se ha desplazado en esta epistemología alternativa, a pesar de lo cual permanece abierta, teleonómica y socialmente. La reflexión de Fredric Jameson sobre "la fuerza y el valor positivo del pensamiento o enunciamiento específicos de la situación" se acomoda perfectamente al documental performativo:

"...un pensamiento y lenguaje dialéctico —un código propiamente dialéctico como tal— proyecta la síntesis de ambos, es decir, un pensamiento que es a la vez abstracto y específico a la situación (o para revertir a la formulación mucho más satisfactoria de Marx, que se revela capaz de *elevarse desde lo abstracto hasta lo concreto*)"⁴⁰.

Pero los atributos propicios a la transformación de la realidad y la construcción de afinidades no son tan fáciles de reunir. Privada de aquellos aspectos del documental performativo que apunten a problemas de magnitud o de tensión vivida entre

39 *Situación estratégica* es un término acuñado por Edward Said para referirse a "la posición del autor respecto al material oriental [u otro material con fuerte carga política] que trate en su texto". SAID, Edward: *Orientalism*, Nueva York, Routledge, 1990, p. 168 [*Orientalismo*, Madrid, Libertarias Prodhufi, 1990].

40 JAMESON, Fredric: "The Existence of Italy", en *Signatures of the Visible*, op. cit., p. 168.

representación y representado, la evocación tendería a recaer en los términos solistas de la conciencia privatizada. La subjetividad social se quedaría fuera de los márgenes de un texto que afirma la visión personal y la experiencia subjetiva de una conciencia individual, sensible, pero poco más. Es esta cuestión de magnitud, como campo de subjetividad social y compromiso histórico, lo que separa el documental performativo de gran parte del cine tradicional de vanguardia, con el que comparte, desde otros puntos de vista, tantas similitudes.

No obstante, el paso desde la conciencia trascendental pero individual a la conciencia dialéctica y social resulta todavía más obstaculizado por la ausencia de un espacio de recepción del documental performativo que tuviera un marco claramente político. La reclamación formalista de que no hay ningún *ahí* se funde con el lamento marxista de que no queda izquierda. Pero quizás formalismo y marxismo no tengan toda la razón. Sería más exacto decir que la izquierda se ha fragmentado, dispersado y descentralizado, y que su ausencia únicamente nos espanta cuando lo que buscamos es la izquierda tradicional de partidos vanguardistas, políticas de frente unido y líneas correctas. Las afinidades políticas ya están esparcidas a través de un amplio abanico de organizaciones y causas, para luego cruzarse y amalgamarse en fugaces dispositivos imprevisibles. Hay muchas fuentes de optimismo en este movimiento hacia una nueva magnitud de organización y proceso políticos, en el cual el documental performativo juega un papel determinante. Al mismo tiempo nos vemos envueltos en un aura de pérdida nostálgica. Vivimos en un tiempo de capitalismo multinacional, si no global, bajo un nuevo orden mundial de dominio y control, de comunicaciones interactivas pero jerárquicamente estructuradas, dispuesto por un capitalismo *tardío* que no para de inventar nuevas maneras de metamorfosearse y perpetuarse.

Frente al crecimiento desaforado de este león económico —o acaso tigre de papel— y sus lazos globales, cada vez más tupidos mientras más disminuye su responsabilidad local, el contraste entre tan gran poder y alcance y el relativo desamparo de las políticas de la identidad, las alianzas provisionales o las ciberafinidades, puede desanimarnos por su aplastante desproporción. Es una percepción que el documental

performativo se empeña en corregir. Al recuperar un sentido de lo local, lo puntual y lo encarnado como la ubicación vital de la subjetividad social, el documental performativo figura y evoca aquellas dimensiones del subconsciente político que permanecen suspendidas entre un aquí y ahora inmediatos y la alternativa utópica. En *Born in Flames* (1983), de Lizzie Borden, Adelaide Norris interroga a Zella Wylie acerca de la eficacia de las políticas de frente unido. Wylie responde con una elección hipotética: ¿preferes ver irrumpir a un poderoso león o a quinientos ratoncitos? Wylie opta por el segundo: "Harto daño pueden hacer quinientos ratoncitos"⁴¹. El documental performativo está del lado de los ratones.

41 Los quinientos ratones tampoco equivalen a una receta política perfecta. Invocar las afinidades múltiples, o las reciprocidades, permite superar las graves limitaciones que entorpecen el frente unido tradicional, donde los intereses del individuo o del subgrupo aceptan sujetarse a un programa único. Pero las fuerzas centrípetas que movilizan la política de la identidad pueden ser exclusivistas, y los puentes que se tienden entre los diversos grupos suelen ser efímeros e inestables.

Las varias posibilidades son esbozadas sutilmente, tal vez involuntariamente, en los momentos finales de *Tongues Untied*. Riggs yuxtapone tomas de una marcha de derechos civiles durante los sesenta, encabezada por Martin Luther King Jr., con imágenes de un desfile de orgullo gay durante los ochenta. Aunque la intensa resolución de los manifestantes es la misma en los dos casos, no dejamos de notar el contraste entre la mezcla de razas y sexos que se arrimaba a la bandera de los derechos civiles, y el contingente integralmente negro que desfila en la sección del orgullo gay negro. Los términos mismos en que la identidad de los negros gays se ha ido construyendo acaban siendo un impedimento al tipo de solidaridad que se evidencia en la marcha de los derechos civiles. Este no es un problema restringido a los hombres gays negros, afecta a la política de la identidad en toda la gama. Un punto de partida de gran utilidad para volver a pensar la política de la identidad es BUTLER, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1989 [El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad, México D.F.: Paidós, 2001].