Un recorrido por cuatro films políticos argentinos en el marco de las "24 horas de Cine Nacional"

Un recorrido por cuatro films políticos argentinos en el marco de las "24 horas de Cine Nacional"

Luciana Calcagno
Pamela Gionco
Lara Denise Gorfinkiel
Soledad Pardo
Cristina Soria
Griselda Soriano

Soledad Pardo (ed.)

Un recorrido por cuatro films políticos argentinos : en el marco de las "24 hs. de Cine Nacional" / compilado por Soledad Pardo.
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
CIyNE, 2010.
92 p. ; 20x14 cm.

ISBN 978-987-26337-0-7

1. Cinematografía. I. Pardo, Soledad , comp.
CDD 778.5

Fecha de catalogación: 01/11/2010

Diseño gráfico: Valeria Loforte
Primera edición: noviembre de 2010

© 2010 CIyNE

ISBN: 978-987-26337-0-7
Hecho el depósito que establece la ley 11.723
Impreso en Argentina. Printed in Argentina

La primera edición de 185 ejemplares de *Un recorrido por cuatro films políticos argentinos en el marco de las "24 hs. de Cine Nacional"* se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2010 en Imprenta Dorrego S.R.L., Avenida Dorrego 1102, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida por ningún medio, ya sea eléctrónico o mecánico, sin previo consentimiento por escrito del editor.

Índice

9 **Presentación**
Pablo Piedras

13 **Prólogo**
Soledad Pardo

15 **El acto en cuestión: crítica, posmodernidad y política en el cine de Alejandro Agresti.** Acerca de **El acto en cuestión** (Alejandro Agresti, 1993)
Luciana Calcagno y Griselda Soriano

37 **La tierra, sus hombres y sus historias.** Acerca de **La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro** (Nicolás Sarquís, 1977)
Cristina Soria

55 **La patria que nos parió.** Acerca de **Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia** (Carlos Echeverría, 2008)
Lara Denise Gorfinkiel

73 **Los días de un reencuentro.** Acerca de **Los días de junio** (Alberto Fischerman, 1985)
Pamela Gionco y Soledad Pardo

Presentación

En el año 2009 dos espacios representativos de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) –el grupo CIyNE y la cátedra "Historia del Cine Latinoamericano y Argentino"– se aliaron por primera vez para participar de un evento que también es novedoso en el campo de las políticas públicas de difusión del cine argentino: la Jornada "24 horas de Cine Nacional", una iniciativa impulsada por la Secretaría de Políticas Universitarias, dependiente del Ministerio de Educación de la Nación. El evento resultó además un importante paso de la carrera de Artes para mostrar su producción en un ámbito que vincula la extensión universitaria, la difusión del cine nacional y la reflexión sobre una de sus vertientes históricamente más relegadas[1] en el terreno de los estudios teóricos e históricos: el cine político y social argentino.

En línea con lo dicho, como organizadores de la edición 2009 de la Jornada propusimos la realización de una serie de actividades –detalladas en el prólogo de Soledad Pardo– cuyo epicentro fue la proyección, debate y reflexión teórica a partir de cuatro films no convencionales en sus modos de abordar lo político en las décadas posteriores a la del sesenta, epicentro del ciclo histórico del cine político y social nacional con la irrupción de la figura de Fernando Birri y la

1. Tendencia que en parte se ha revertido durante la última década gracias a la publicación de un nutrido grupo de estudios y ensayos sobre las diversas confluencias y cruces entre cine y política en la Argentina.

Escuela Documental de Santa Fe, y de un documental de vanguardia política y estética como **La hora de los hornos** (Grupo Cine Liberación, 1966-1968). Adoptando estrategias discursivas, estilos cinematográficos y formas de representación heterogéneos, **La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro** (Nicolás Sarquís, 1977), **Los días de junio** (Alberto Fischerman, 1985), **El acto en cuestión** (Alejandro Agresti, 1993) y **Querida Mara: cartas de un viaje por la Patagonia** (Carlos Echeverría, 2008), comparten el interés por referir a situaciones sociopolíticas conflictivas y traumáticas desde dispositivos estético-narrativos innovadores, poco frecuentes en sus contextos de producción. El poder político transformador de estas obras se encuentra precisamente en la cifra poética y en la rigurosa elaboración estética de sus discursos. Asimismo, la proyección de los films y los ensayos críticos que componen este volumen, tuvieron y tienen un objetivo reparador: brindarle la visibilidad de la cual carecieron –por razones político-ideológicas y/o de mercado– a películas valiosas de la cinematografía nacional.

El Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) [2] es un grupo de investigación, reflexión y divulgación focalizado en el cine latinoamericano. Creado en 1997 y dirigido hasta la fecha por la Dra. Ana Laura Lusnich, el grupo funciona bajo la órbita del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, conformado principalmente por doctores, doctorandos, maestrandos, graduados y estudiantes avanzados de la carrera de Artes. Entre sus múltiples actividades y publicaciones se encuentra la investigación denominada "Una historia del cine político y social en Argentina". Volcada en dos volúmenes de reciente edición, la investigación mencionada es el fondo conceptual en el que se

2. Para más información sobre el grupo consultar: http://www.ciyne.com.ar.

recorta la elección de los films programados en la Jornada "24 horas de Cine Nacional".

La cátedra "Historia del Cine Latinoamericano y Argentino"[3] funciona desde mediados de los ochenta en el ámbito de la carrera de Artes. Actualmente a cargo del Lic. Ricardo Manetti, es uno de los espacios de formación del que surgieron una importante cantidad de los actuales investigadores y especialistas en el cine de nuestra región. El Prof. Claudio España, quien también fue responsable junto a Lusnich del proyecto de la historia del cine político y social en Argentina, fue el creador, profesor titular y gran impulsor de la materia hasta su fallecimiento en marzo de 2008.

Pablo Piedras
Septiembre de 2010

3. Para más información sobre la cátedra consultar: http://hclauba.wordpress.com.

Prólogo

El presente volumen, editado conjuntamente por el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) y la cátedra 'Historia del Cine Latinoamericano y Argentino' de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), propone una lectura crítica de cuatro films argentinos de tendencia política y social. Su origen estuvo en la confluencia de ambos espacios en la edición 2009 de la Jornada "24 horas de Cine Nacional", ya mencionada en la Presentación de Pablo Piedras.

La Jornada, de alcance nacional, propone cada año la realización de actividades relacionadas con nuestro cine a lo largo de 24 hs; y para su edición 2009 decidimos llevar a cabo dos líneas de actividades estrechamente vinculadas.

En primer lugar realizamos un ciclo de exhibición de películas argentinas de corte político y social que consideramos especialmente interesantes, junto con una serie de conferencias centradas en aspectos teóricos e históricos del cine de esta tendencia, a cargo de la Dra. Ana Laura Lusnich y el Lic. Ricardo Manetti. Los films proyectados fueron los ya mencionados en la presentación de este dossier: **Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia** (Carlos Echeverría, 2008), **El acto en cuestión** (Alejandro Agresti, 1993), **Los días de junio** (Alberto Fischerman, 1985) y **La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro** (Nicolás Sarquís, 1977). Asimismo, las conferencias llevaron por título "Una relectura de la historia del cine político y social en Argentina", a cargo de la Dra. Lusnich, y "Un acercamiento a la cuestión del cine político en la

modernidad", a cargo del Lic. Manetti. En el marco de estas actividades realizamos también la presentación del libro **Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)**[4], que constituye el primer volumen del más reciente trabajo de investigación del CIyNE. Para todo ello contamos con la valiosa colaboración de la ENERC y de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, quienes nos cedieron gentilmente sus instalaciones.

En segundo lugar, y con el fin de generar un espacio de producción para los estudiantes de Arte y a la vez promover activamente su participación en la Jornada, realizamos un concurso abierto para la publicación de ensayos críticos sobre las películas proyectadas. Los textos que componen este dossier, **El acto en cuestión: crítica, posmodernidad y política en el cine de Alejandro Agresti**; **La tierra, sus hombres y sus historias**; **Los días de un reencuentro** y **La patria que nos parió**, son el fruto de ese concurso.

Queremos agradecer especialmente al Museo del Cine 'Pablo Duckrós Hicken' por cedernos algunas de las fotografías que se incluyen en este libro, a Fabián Sancho y Carlos Echeverría por cedernos imágenes de sus colecciones personales, a Adrián Muoyo y todo el equipo de la Biblioteca del INCAA, al Lic. Guillermo de Carli y a la Fundación Cineteca Vida.

Personalmente, agradezco especialmente a Pablo Piedras por su permanente colaboración en la edición de este dossier.

Soledad Pardo
Septiembre de 2010

4. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.). 2009. *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires, Nueva Librería.

El acto en cuestión: crítica, posmodernidad y política en el cine de Alejandro Agresti

Luciana Calcagno y Griselda Soriano

El acto en cuestión (1993) es, probablemente, una de las obras más logradas dentro de la particular filmografía de Agresti: en ninguna de sus películas se complementan tan bien el virtuosismo técnico, el gusto por la experimentación y las obsesiones temáticas y formales del cine del director. Y es también uno de los mejores ejemplos de la condición inclasificable de su obra.

Rodada en Europa pero con actores argentinos y buscando construir una Buenos Aires apócrifa, tan lejos del realismo minimalista del Nuevo Cine Argentino como de la solemnidad declamatoria del cine de post-dictadura, esta película de escasa circulación[5] y mucho menor reconocimiento y estudio es una de las obras más complejas de la filmografía de un director también difícil de encasillar. Es por eso que se vuelve necesario, antes de abordar el film, ponerlo en contexto.

5. El film no tuvo estreno comercial.

Polémico, provocador, determinista, soberbio, reflexivo, precursor: todos estos adjetivos caben para describir a Agresti –nacido en Buenos Aires, en 1961–, uno de los directores argentinos contemporáneos más prolíficos. Su vasta filmografía consta de más de veinte películas, entre cortos y largometrajes, y atraviesa contextos de producción tan diversos como Argentina, Holanda y Hollywood.

Luego de un fallido primer estreno comercial –**El amor es una mujer gorda** (1987), que tuvo una muy pobre respuesta por parte del público–, el director se radicó en Holanda, donde siguió filmando. Eso no le impidió abordar problemáticas argentinas en varias de sus películas europeas; ese fue el caso de **El acto en cuestión**.

Filmada durante ocho semanas en diversas locaciones de Europa (Alemania, República Checa, Rumania, Bulgaria y Hungría) y bajo condiciones de producción muy complicadas [6], la película pudo terminarse gracias al financiamiento de la cadena holandesa de televisión VPRO. Según el realizador, su productor, Kees Kasander, le dio plena libertad artística (Peña, 2003: 49); esto sin duda permitió la experimentación narrativa y formal que Agresti llevó a cabo en el film, completamente innovadora para el cine argentino de la época.

Al regresar al país en el año 1996, el director se encontró con un panorama cinematográfico muy distinto a aquel que había abandonado, con un mayor número de realizaciones y estrenos

6. "A veces no teníamos nada para comer, como en Rumania, donde el equipo se rebeló (...) Por la noche, leía el libro al equipo, traduciéndolo al español. El problema era que no podíamos ver el material durante el viaje. Encima, una cámara se descompuso. A la vuelta, no teníamos más dinero, habíamos recibido algo de Alemania y ya habíamos usado una parte del dinero que la VPRO había reservado para esta película. Mis productores no estaban contentos" (en Hosman, s/d: 83).

nacionales y un estallido de nuevos nombres, estéticas y modos de producción, que recibió el nombre de "Nuevo Cine Argentino".

Gonzalo Aguilar, en su libro **Otros mundos, un ensayo sobre el nuevo cine argentino**, menciona algunos rasgos de esta renovación:

> ...para acceder al flujo del presente, los nuevos realizadores debieron desmontar y rechazar lo que se había hecho anteriormente y redireccionar la máquina del cine: transformar las relaciones entre producción y estética, segmentar la elaboración del film para financiarlo, inventar modos no convencionales de producción y exhibición, acudir a las fundaciones internacionales, lograr el reconocimiento del INCAA y de la crítica, reclutar y formar nuevo personal artístico-técnico, instaurar un modo novedoso de hacer casting, evitar la 'bajada de línea' rechazando la demanda política y la identitaria, construir narraciones abiertas que puedan incluir lo accidental, retratar a personajes fuera de lo social, competir con otros medios de producción de lo real, procesar el impacto de los cambios de un mundo que ya no es el mismo (Aguilar, 2006: 37).

El nombre de Agresti ya circulaba en el campo cinematográfico local gracias al reconocimiento que había obtenido en el exterior. En 1996, una retrospectiva de su obra llevada a cabo en la sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín llamó la atención de la crítica y del público cinéfilo joven. Fue allí donde **El acto en cuestión** –inédita en nuestro país– se dio a conocer. El éxito de su película **Buenos Aires Viceversa** (1996) en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de ese mismo año –año en el que se reinauguró el Festival– terminó de consagrarlo.

Agresti fue considerado –junto con otros realizadores como Esteban Sapir o Martín Rejtman– uno de los iniciadores de ese Nuevo Cine que daba sus primeros pasos. Su extensa filmografía era la prueba de que otros modos de producción y circulación eran

posibles, de que la independencia y la autogestión eran opciones viables.[7] Como afirma Leonardo D'Espósito, "para bien o para mal Alejandro Agresti es un precursor del cine joven e independiente argentino. A diferencia de los realizadores de generaciones anteriores, su cultura es cinematográfica además de literaria" (en Bernardes, 2002: 140).

El realizador fue, además, catalogado por la crítica como uno de los "autores" propiamente dichos de nuestra filmografía. Involucrándose en varios roles durante la realización de sus películas, mantenía el control sobre buena parte del proceso de producción: fue, por ejemplo, el camarógrafo de **La Cruz** (1997) y **Buenos Aires Viceversa** (1996), el director de fotografía de **El hombre que ganó la razón** (1984) y **La neutrónica explotó en Burzaco** (inconclusa- 1984), el montajista de **Buenos Aires Viceversa**, y el guionista de todos sus films.

Agresti se preocupa por la especificidad del lenguaje cinematográfico: su interés no se limita a encontrar *qué* contar, sino *cómo* contarlo; en sus películas, la innovación temática se ve siempre acompañada de innovaciones formales. En su obra se evidencia una búsqueda estética constante y un estilo perfectamente reconocible que, siguiendo las declaraciones del director, podríamos denominar "maximalista":

> Soy maximalista, quiero romper con el minimalismo que es algo deleznable. Hay una relación entre la estética del minimalismo y la

7. De hecho, Agresti fue uno de los pioneros en la obtención de apoyos para la realización de sus films por parte de fundaciones extranjeras, algo que se volvería fundamental para muchos de los realizadores del Nuevo Cine Argentino. Gracias al reconocimiento que su obra tuvo en Holanda, el director logró que el Hubert Bals Fund del Festival de Rotterdam -el festival de cine independiente más importante del mundo- financiara buena parte de sus proyectos, abriendo el camino para otros realizadores argentinos que en ese momento estaban realizando sus operas primas, como Martín Rejtman, Pablo Trapero, Daniel Burman y Juan Villegas.

> derecha (...) El problema es si buscás ser obsesivo y decir 'ah, descubrí el minimalismo', eso me resulta poco interesante, porque la riqueza está en la combinación del todo.
>
> La Argentina es combinación de estilos. Lo que trato de hacer con mis películas es combinar, manosear, dar vuelta y eso acá es una tradición: la mezcla. Es patético cuando alguien quiere limitarse a un estilo: si puede haber un estilo argentino está en los ruidos y en la mezcla (en Peña, 2003: 49).

Pero esta misma búsqueda estética obstruye el intento de encasillar a Agresti en el NCA: si bien ciertos recursos como la construcción de estructuras narrativas episódicas o dispersas, el trabajo con los actores a partir de la improvisación, o su intento de correrse de los lugares comunes a la hora de abordar los conflictos del país guardan cierta relación con éste, su trabajo con el *collage*, la intertextualidad, y el cruce de géneros (que aparecen combinados de los más diversos modos) lo aleja de un cine cuya búsqueda, con excepciones, fue orientándose por los caminos del realismo.

Aunque, como afirmábamos líneas atrás, no son pocos los críticos que reconocen su importancia para el "nuevo cine", su obra también se ha asociado –muchas veces despectivamente– con la estética del cine argentino de la década del ochenta. Si, como afirma Aguilar (2006), el NCA rechaza la demanda política o identitaria, evitando a toda costa la "bajada de línea" tan característica del cine argentino post-dictadura –razón que ha llevado a cierto sector de la crítica a tildar a sus directores de apolíticos–, el cine de Agresti se distancia de él en su recurrente interés por la política y la historia del país. De hecho, el tema de la dictadura ha sido abordado de diversas maneras en varios de sus films: **El amor es una mujer gorda**, **Boda secreta**, **Buenos Aires viceversa**, entre otros; y también, como desarrollaremos, en **El acto en cuestión**. Pero si bien por momentos su obra no logra escapar de la "bajada de línea", también es cierto que se esfuerza por encontrar

abordajes diferentes para un tema que los realizadores de la década del ochenta parecían haber agotado.

Esta búsqueda se evidencia en **El Acto en cuestión**, tal vez la muestra más acabada de la singularidad de la obra de Agresti: es imposible encasillarla tanto junto con el cine de los ochenta como con el de los noventa, porque en su absorción desmedida de toda clase de intertextos sólo se parece a sí misma.

El presente análisis intentará dar cuenta de las particularidades de una obra que se destaca por su tratamiento estético y narrativo, inédito para el cine argentino de su época: una estética del pastiche y de la enunciación autoconsciente, una película que se asume como un haz de relaciones intertextuales diversas.

Creemos, entonces, que es posible entenderla como manifestación de un cine, una estética y unas preocupaciones decididamente posmodernas.

Pero esta no es su única particularidad. Porque desde esta perspectiva Agresti reelabora de manera impensada una de sus preocupaciones principales: la representación del llamado Proceso de Reorganización Nacional, la última dictadura militar sufrida por nuestro país entre los años 1976 y 1983, y de sus nefastas consecuencias. Y también en esto **El acto en cuestión** se distingue tanto de sus contemporáneas como de sus sucesoras, ya que al contarse entre sus intertextos los discursos sobre el oscuro pasado reciente del país, la película no se puede identificar con la aparente despolitización del NCA, ni mucho menos con la corrección política y la transparencia declamatoria del cine de los ochenta y principios de los noventa.

Nos arriesgamos a afirmar que tal vez **El acto en cuestión** sea la primera –si no la única– película argentina de ficción en abordar el tema de la dictadura desde una estética posmoderna, sin por ello dejar de lado la toma de posición crítica, política y estética. Consideramos este análisis, entonces, en parte, como una

respuesta a esa pregunta siempre presente: ¿se puede ser crítico desde la posmodernidad?

Antes de responder esa pregunta, es necesario revisar algunas cuestiones de lo que denominamos estética posmoderna. Robert Stam, en "Poética y política de la posmodernidad" (Stam, 2001), repasa las distintas acepciones del término "posmoderno" para reflexionar específicamente sobre qué significa la posmodernidad en términos estéticos, y en particular en el ámbito cinematográfico.

El cine posmoderno es, para él, un cine autorreferencial y alusivo, un cine de la ironía, el reciclaje y la nostalgia, signado por la intertextualidad y el pastiche. La posmodernidad se apropia de ciertas estrategias y procedimientos modernos: la explicitación del dispositivo, las rupturas narrativas, la yuxtaposición de géneros y discursos heterogéneos, pero reformulándolos y utilizándolos de modo diverso.

Stam, a diferencia de otros teóricos, afirma que la posmodernidad puede ser tanto conservadora como crítica. El presente análisis intentará desentrañar qué significados y efectos de sentido produce el uso crítico de estas estrategias posmodernas en un film que consideramos precursor, en nuestro cine, en el abordaje de esta estética.

Creemos que, como demostraremos a continuación, todos estos aspectos atraviesan **El acto en cuestión**, un film que, paradójicamente, se devela en tanto artificio y construcción para de este modo plantear una nueva e interesante mirada respecto a nuestra historia y a nuestra cinematografía, mostrándonos que, aun allí donde nadie les presta atención, hay otros modos de hacer cine.

El acto en cuestión cuenta la historia de Miguel Quiroga (Carlos Roffe), un lumpen que vive en un conventillo junto a su novia Azucena (Mirtha Busnelli) y se pasa los días buscando trabajo y robando los más diversos libros. Hasta que un día uno de estos libros, robado al azar, le permite salir de su rutina: gracias a él

aprende un truco de magia con el que logra hacer desaparecer objetos, y luego personas.

Quiroga abandona a Azucena y se traslada al circo más cercano, donde conoce a Amílcar, que se transforma en su representante. Y así inicia un viaje que lo lleva a Europa, donde conoce a varias mujeres con las que mantiene relaciones, hasta llegar a Sylvie, su verdadero amor, con quien vuelve a la Argentina.

Mientras la fama y la riqueza de Miguel aumentan, también aumenta su paranoia: Quiroga teme que se descubra que no ha sido él quien inventó el truco, y es por eso que permanentemente intenta rastrear el libro para quemar todos sus ejemplares y se comporta de un modo extraño con la gente que lo rodea, llegando a encadenar a Sylvie en su mansión, molesto porque la descubre leyendo.

Finalmente, la verdad sale a la luz: su representante, quien se había encargado de mantener el libro fuera de circulación, lo reimprime, y Quiroga es enjuiciado por su engaño, para luego regresar a la vida que tenía antes de la aparición del misterioso objeto.

Ninguna sinopsis, sin embargo, puede dar cuenta de la complejidad del film, cuyo relato vuelve todo el tiempo sobre sí mismo. Los hechos son contados por Rogelio, un amigo de Miguel que trabaja en una extraña "clínica de muñecas", y que asume la narración comentando, interrumpiendo e interviniendo en la acción.

Si hay algo que estética y narrativamente distingue a **El acto en cuestión** tanto de sus predecesoras como de sus sucesoras dentro del cine nacional es lo que podríamos llamar su opción por el artificio, en un campo cinematográfico dominado mayormente por el realismo. Y no sólo al nivel de contenido; **El acto en cuestión** sorprende ya desde su tratamiento visual, por la proliferación de recursos que aluden a los primeros años del cine: el uso del blanco y negro, la gran cantidad de escenografías construidas en estudios, las sobreimpresiones, los fundidos (en forma de estrella, por ejemplo), los trucajes a la manera de Méliès.

Lejos de la búsqueda de transparencia, destruyendo toda posible ilusión de realidad ya desde su configuración audiovisual, **El acto en cuestión** se presenta como un film autorreflexivo, que no busca ocultar sino que pone de manifiesto su enunciación.

Esta ostentación del dispositivo se evidencia también en las relaciones que entablan los personajes con la cámara: a diferencia de un cine clásico en el que su presencia es escamoteada, aquí los personajes miran y hablan a cámara en varias ocasiones, y hasta "se chocan" con ella.

También a nivel narrativo **El acto en cuestión** se presenta como autoconsciente. La articulación del relato no nos permite olvidar que estamos frente a una obra de ficción, a una construcción que alguien ha escogido ofrecernos de ese modo y no de otro. El acto de enunciación se inscribe dentro de la misma película a partir de la presencia de un narrador cuyo estatuto es, como mínimo, difícil de definir –si no indeterminable–.

Las primeras imágenes del film son acompañadas por la voz *over* de un narrador-presentador que nos introduce en el relato a la vez que se declara responsable de su construcción:

> Esta película está dedicada a la memoria de nuestro recientemente desaparecido mago, el gran Miguel Quiroga. Con su acto, él se recorrió en sucesivas giras todo el mundo. Pero su felicidad siempre se encontró mucho más cerca de lo que él se imaginaba. Ahí nomás, a unos metros. Sus famosos asuntos amorosos y los secretos que vivieron torturando su dislocada vida interior han sido minuciosamente investigados por un grupo de científicos, astrólogos, adictos a las cosas raras y deportistas. *Así es que confeccionamos esta cinta* que tratará de ilustrar desde sus comienzos la vida del ilusionista de San Cristóbal. Para vos, Miguelito, es esta película, que es tu vida, y que es también el acto en cuestión.

Como suele ocurrir, es la palabra la que opera el anclaje: esta voz no sólo permite comenzar a situar las coordenadas espaciotemporales

del relato –a partir de aquí, todas las peripecias relacionadas con la vida de Quiroga pueden situarse en el pasado, en relación a ese prólogo–, sino que también, en términos de saber, el narrador anticipa cierta información muy importante: la muerte del protagonista, su búsqueda de la felicidad, sus conflictos románticos y la presencia de un secreto, estimulando la curiosidad del espectador. Se presenta, de este modo, como una suerte de narrador omnisciente que administra los saberes con respecto a la historia; historia que, según afirma, no sólo va a contarnos sino que además construyó.

Pero esa omnisciencia se vuelve problemática a partir del momento en que logramos unir la voz con el cuerpo que la emite: Rogelio, amigo de Miguel, quien desde entonces se revela como un narrador que forma parte de la diégesis, sin por ello dejar de funcionar, en un plano extradiegético, como una suerte de organizador de la puesta en escena.

No es casual que Rogelio sea el encargado de una "clínica de muñecas" poblada de objetos que se identifican en varias ocasiones con elementos de la historia a partir del montaje y del uso de fundidos: así, por ejemplo, la imagen de la casa de muñecas de Rogelio se funde a la perfección con la imagen de la pensión donde vive Miguel, y Rogelio pone en escena en un pequeño teatro y, con un barquito de juguete, uno de los viajes del protagonista. Rogelio salta así entre estos dos niveles ficcionales para comportarse a veces como un personaje más en la historia de Miguel, y a veces como el organizador de ese relato. Su condición es siempre ambigua: no es posible para el espectador ubicarlo claramente dentro o fuera de la diégesis.

Este narrador cumple las más diversas funciones: para empezar, como afirmábamos, da un marco al relato, un marco temporal que al mismo tiempo parece establecer este nivel ficcional diferente, "superior" al de la historia de Quiroga, desde el cual ésta se organizaría; anticipa la acción, estimulando activamente la curiosidad de

los espectadores ("a veces se preguntaba cuándo escaparía de aquella rutina que se había impuesto, sin sospechar que hoy estaría a punto de concretarlo"); caracteriza a los personajes y abre el acceso a su subjetividad ("Miguel es lumpen, como todos nosotros. Y consciente del abandono en que navegaba había desmantelado hace tiempo sus sueños de viajes, árboles y selvas. ¿En qué habría fallado?"); explicita sus extrañas rutinas y las reglas que rigen sus conductas ("...por veintitantos años venía *choreando* los más diversos títulos, uno por día, sin importarle de qué se tratase; nunca nuevo, siempre de segunda mano. Esa era una de las reglas de oro de sus solitarios rituales. La otra era: tratase de lo que se tratase el susodicho manojo de páginas, léase sin interrupción, *de pe a pa,* y durante la noche"); define los espacios; establece marcas y relaciones temporales tanto a lo largo de la historia de Miguel como entre ésta y ese otro nivel desde el cual Rogelio parece construir la narración.

De todos modos, si bien la narración de Rogelio aparenta darle a los hechos cierto orden, la estructura fragmentaria de la película hace difícil –si no imposible– ordenar la temporalidad de manera lineal. Tampoco las marcas temporales que remiten a un referente externo permiten ubicar la historia en un contexto preciso. Para citar tan sólo algunos ejemplos, la referencia a Perón, o la visita de Quiroga a la Alemania nazi, remiten a la década del cuarenta, pero uno de los personajes interpreta el tema **La montaña** de Luis Alberto Spinetta; por otra parte, ciertas expresiones con respecto al tema de las desapariciones reenvían al espectador, inevitablemente, a la dictadura y post-dictadura. La anacronía rige el relato.

El mismo Agresti menciona este recurso en una entrevista, relacionándolo con uno de sus referentes literarios: "Puedo decir que **El acto en cuestión** me parece un compendio de cierta narrativa argentina. Tenés a Cortázar y **Rayuela**: la película que podés desarmar y poner otro orden y cae siempre bien parada. Quería que la película

le diera vueltas a los espectadores, que ni los *flashbacks* ni los *flashforwards* conformaran una idea de "una cosa después de la otra", como un trencito, un desfile de cosas armadas" (en Peña, 2003: 46).

Por otra parte, Rogelio no es el único narrador explícito en este relato: también lo son, por momentos, Miguel y Azucena. Azucena interviene en el relato en la secuencia en que envía una carta a Miguel: ésta comienza con su voz típicamente en *over*, acompañando imágenes de la vida de Quiroga, para luego convertirse en *in* cuando la misma Azucena aparece en campo, mirando a cámara y leyendo la carta, cuya escritura se sobreimprime.

Miguel toma el lugar de narrador en varios momentos, pero tal vez su intervención más interesante sea la de aquella secuencia en que decide dedicarse a la literatura. Allí la voz *over* de Rogelio deja paso a la del protagonista, quien cuenta la historia de su *alter ego* literario, Raúl Fiorito. Este relato en *over* (que, dicho sea de paso, es una ficción dentro de la ficción ¿dentro de otra ficción?) es acompañado a su vez por la audiovisualización de lo narrado. Pero ni siquiera en ese momento abandona Rogelio su rol de narrador omnisciente, sino que interrumpe el relato para brindarle al espectador cierta información que Miguel deja afuera: "Epa, epa, epa... parece que si bien para Quiroga crear es recordar, hay cosas que prefiere olvidarse. Como por ejemplo sus visitas a la iglesia. Quiroga tropezó, en su *Fiorito Story*, con detalles demasiado íntimos que su machismo no le permitiría confesar...".

Podríamos decir entonces que la complejidad en la articulación entre las distintas voces narrativas y sus respectivos saberes, y entre estos narradores explícitos y las imágenes, es uno de los aspectos distintivos de la estructura narrativa de **El acto en cuestión**. Como afirma Quintín, en la película "las imágenes se acercan y se apartan del texto en un curioso efecto que desafía la idea de redundancia" (Quintín, 1993: 20). Si en un cine más clásico la voz *over* unifica el relato, Agresti juega con este recurso de manera tal que bloquea

toda posibilidad de una lectura unívoca, solicitando una intervención activa por parte del espectador. En su opción por las digresiones narrativas, la fragmentación y la anacronía, en la imposibilidad para su espectador de articular un relato único, absoluto, podemos detectar los rasgos de una estética posmoderna inédita para el contexto del cine argentino de la época.

A partir de las intervenciones constantes de estos narradores, la palabra se vuelve omnipresente. Con esto Agresti logra darle una vuelta de tuerca a esa especie de incontinencia verbal que caracterizó al cine argentino de los ochenta, tan acostumbrado a la declamación. Lo interesante es que aquí no sólo importa lo que esta voz *over* dice sino también cómo lo dice: el relato de Rogelio se mueve en un registro irónico que impregna toda la película, y en su discurso son frecuentes los juegos de palabras, las rimas, los chistes.

El humor es construido muchas veces desde las relaciones voz-imagen. En varias ocasiones la imagen toma "literalmente" a una palabra que debería ser metafórica: mientras Azucena se queja con un "me dejaste colgada" de que Miguel no se despidió al irse de la pensión, la vemos pendiendo de un arnés; mientras Rogelio-narrador afirma que "la vida siguió dando vueltas y vueltas", Miguel aparece subido a una calesita.

En el uso de la voz *over* se evidencia también un cuidado en la dirección y el trabajo actoral. Se busca que la voz logre diferentes modulaciones en función de sus relaciones con la imagen: una voz lúgubre para describir la melodramática infancia de Miguel y la muerte de su madre; una voz desencajada y gritona para transmitir la desesperación del protagonista cuando la culpa y la paranoia comienzan a carcomerlo.

También en los diálogos –por ejemplo, en las discusiones entre Miguel y Azucena– hay un profuso trabajo con el lenguaje, un uso de la palabra que podríamos llamar "no realista" en contraposición a los lacónicos diálogos del NCA. En estas escenas, además,

se evidencia el trabajo a partir de la improvisación que lleva a cabo el director, elección estética que se vuelve corriente en otros de sus films, como **La Cruz** y **Buenos Aires viceversa**.[8]

Pero no sólo la oralidad es fundamental en **El acto en cuestión**; la película también puede pensarse como una suerte de homenaje a la literatura. La literatura la atraviesa desde su génesis: **El acto en cuestión** está basada en la novela homónima de Agresti; estamos ante una transposición de su propia obra.

Por otro lado, son varias las relaciones intertextuales planteadas a conciencia por el director con sus principales referentes literarios, Cortázar (como mencionábamos) y Borges, con cuyas obras la película tiene varios puntos de contacto, tanto a nivel temático como estructural. Además, este último es homenajeado de manera explícita a través del personaje de un librero que alude a él.

La película no sólo deja entrever el amor por la literatura, sino también el apego sentimental hacia los libros: no es casual que sea un libro el disparador de la acción.[9] De hecho, sería posible llevar a cabo un estudio del film analizando cómo se va reformulando la relación del protagonista con los libros.

Es también a través de esta relación que se plantea otro de los ejes de la película: el tema de la intertextualidad. La idea de que todo texto se conecta con otros textos –entendido el concepto de "texto" en un

8. En este sentido, es interesante mencionar que uno de los referentes cinematográficos reconocidos por el director es el estadounidense John Cassavetes ("padre" del cine independiente norteamericano), quien trabajaba con sus actores priorizando la improvisación ante los movimientos de cámara y trataba de generar tensiones entre sus actores a veces a través de indicaciones contrapuestas que le daban un mayor dramatismo a la escena. Agresti ha utilizado técnicas semejantes en el rodaje de **Buenos Aires viceversa**, según refiere en la entrevista realizada por María Fasce, Fernando Martín Peña y Sergio Wolf (Peña, 2003: 51).

9. Este fetichismo con los libros es en gran parte autobiográfico, como el mismo Agresti revela en una entrevista (De la Fuente, Oubiña, Quintín, Rippel, 1993: 25).

sentido amplio que va, por supuesto, mucho más allá de lo literario–, de que toda obra está inmersa en una compleja red de discursos, es un concepto que se ha vuelto central en las reflexiones y las prácticas posmodernas (Stam, 2001: 235), y es una preocupación también central en el film de Agresti, no sólo plasmada en sus formas sino también planteada explícitamente en el nivel de la historia.

El mismo Miguel se enfrenta con esta cuestión en su carrera literaria cuando, en palabras de Rogelio, "influido por los millones de libros que leyó, Miguel, sin darse cuenta, comenzó a dictar textualmente obras tan conocidas como el **Martín Fierro**, **Sueño de una noche de verano**, **Crimen y castigo**, y hasta las 1100 páginas de **La guerra y la paz** de Tolstoi." Así el protagonista abandona la literatura temiendo ser castigado por su falta de originalidad, en un sentimiento análogo al que le provoca el truco de magia.

Hacia el final del film, luego del momento en que Miguel debe enfrentarse con lo inevitable (su representante le confiesa que ha sido él quien sacó de circulación *el* libro, y termina su contrato con un "la semana que viene hay cincuenta mil ejemplares en la calle"), y de sus intentos por negar la situación ("el *autor* del libro soy yo", "yo soy el creador"), el problema de las relaciones intertextuales reaparece en la extraña escena del juicio a Miguel, puesto en escena mediante el uso de títeres –nuevamente, el artificio–.

Pero esta vez la posición de Miguel es diferente:

> Cuán confundidos nosotros estamos a propósito de la realidad (...); ustedes, abogados, ¿acaso no han sacado todo lo que saben de libros y ahora lo usan contra mí? (...) Las cosas no pertenecen al que simplemente las enuncia; las cosas pertenecen al que las lleva a cabo. *Nada somos, todo lo repetimos, todo lo escuchamos o lo leímos.* Ese, queridos amigos, es el verdadero acto en cuestión: el querer creer desesperadamente que somos algo por nosotros mismos.

Una afirmación propia de las reflexiones filosóficas y estéticas de la posmodernidad.

Podríamos pensar que la lucha entre estas dos posiciones, la originalidad como ideal y la intertextualidad, es uno de los principales conflictos planteados en el film. Desde este punto de vista, su recorrido cobra la forma de una toma de conciencia de este estado de cosas: no tiene sentido obsesionarse con "ser original" porque la originalidad absoluta no existe; no es más que un imposible, así como es imposible negar que estamos atravesados –como sujetos y como artistas– por una multiplicidad de discursos que nos conforman.

Esta idea también fue enunciada por Agresti al aludir a sus referencias borgeanas: "Cuando Borges decía que no tenía sentido escribir un libro de quinientas páginas, si podía decir que ese libro existió y referirlo como si realmente hubiera existido, escribo tres renglones y me ahorro esa escritura. Tomé esa idea y la trabajé en **El acto en cuestión** (...)." (en Peña, 2003: 47).

Como afirmábamos líneas atrás, el film no sólo enuncia el problema de la intertextualidad, sino que ésta es la base de su construcción. La película funciona como un gran pastiche capaz de mezclar el cine mudo con el sainete, la música de Luis Alberto Spinetta con el tango, Borges y Cortázar con el melodrama, dando como resultado un film tan atípico como lo son todas estas aleaciones.

Al asumirse como intertextual, y tomar la intertextualidad como uno de sus temas centrales, la película se sitúa en una encrucijada típicamente posmoderna.

Resulta sorprendente encontrar una reflexión como esa en un film argentino de principios de la década del noventa. Pero nada en esta película sorprende tanto como el modo en que juega con el intertexto más difícil de abordar: los discursos sobre la última dictadura sufrida por la Argentina. Y es aquí también donde, como afirmábamos en un comienzo, **El acto en cuestión** se distingue tanto

del Nuevo Cine Argentino como del cine de los ochenta, e incluso del resto de la obra de su director.

Como plantea Aguilar, "mientras para las películas del ochenta la política se expresa como *transparencia* (o necesidad de poner en claro), en las más recientes aparece como *opacidad,* lo que con frecuencia se lee como *apolítico* o *despolitización*" (2006: 138). Pero si bien esta "necesidad de poner en claro" puede apreciarse también en buena parte de la filmografía de Agresti, en **El acto en cuestión** se lleva a cabo a través de nuevas estrategias, que buscan generar nuevos efectos en el espectador.

La película no estructura un relato orgánico basado en el tema de la dictadura –ni siquiera lo intenta–: no sitúa la acción en los setenta, ni tampoco busca plantear una alegoría a partir de situaciones o contextos análogos a los del último gobierno de facto. **El acto en cuestión** lleva a cabo un trabajo mucho más complejo y menos lineal: el film absorbe e integra la "cuestión" de los desaparecidos y los discursos al respecto, convirtiéndolos en un intertexto más (aunque fundamental) de su pastiche, y lejos de la solemnidad del cine de los primeros años de la democracia, y con todos los riesgos que ello implica, los retoma de manera irónica y paródica.

Así, por ejemplo, cuando Miguel empieza a hacer desaparecer personas, el narrador comenta: "hacer desaparecer un ser humano no es joda"; luego, cuando el niño que Quiroga hace desaparecer no aparece, los periodistas exigen a su representante: "¡Aparición con vida, eso se nos antoja!". Por último, cuando Miguel resuelve el conflicto y el niño reaparece, el mago, ya más confiado, mira a cámara y le dice a un periodista: "Pero le puedo asegurar que en la Argentina, mi país, soy el único que puede hacer desaparecer gente... por ahora", mientras guiña un ojo en un gesto de absoluta complicidad para con el espectador.

Separando estos discursos de los terribles hechos a los que aluden, y poniéndolos a funcionar en un contexto totalmente

diferente, Agresti consigue un efecto cómico que rompe con las expectativas de un espectador demasiado acostumbrado a la "seriedad" con que el tema suele ser abordado, configurando una interesante toma de posición, porque nada invalida al humor como estrategia política, y sin embargo se sigue considerando que hay ciertos temas a partir de los cuales no es válido "reírse".

Por otra parte, con esta descontextualización Agresti lleva a cabo una operación radicalmente crítica y política. Como afirmábamos antes, en **El acto en cuestión**, el humor muchas veces se genera al tomar de manera literal afirmaciones que son metafóricas. Y algo similar sucede con el uso del término "desaparecidos".

El acto en cuestión no es una película *sobre* la dictadura o los desaparecidos; si bien en la película hay desapariciones, y éstas son fundamentales en la historia, no se trata de *esas* "desapariciones". Para empezar, porque los "desaparecidos" de la dictadura no son tales, sino presos políticos secuestrados, torturados y asesinados por la dictadura, que no tuvieron siquiera posibilidad de sepultura. No hay que olvidar que el término "desaparecidos" fue introducido por el mismo Jorge Rafael Videla [10], quien en 1978 y ante las cámaras de televisión, tratando de dar una explicación acerca de esos hechos, pronunció: "No están ni vivos ni muertos, están desaparecidos".

Agresti separa el término de tan terrible uso metafórico para volver a utilizarlo de manera literal; los desaparecidos de **El acto en cuestión** son exactamente eso, personas que desaparecen por medio de un truco de magia, y que por eso pueden reaparecer, por estar desaparecidas y no muertas.

Devolviendo el término a su uso literal, Agresti desautomatiza la más oscura metáfora de nuestro discurso sobre el pasado reciente, aquella que obtura uno de los traumas históricos más terribles de la Argentina.

---

10. Presidente de facto durante la dictadura militar entre 1976 y 1981.

Mediante esta desautomatización, Agresti sacude a sus espectadores: a nadie puede dejarlo indiferente encontrarse sonriendo ante la apropiación de un discurso que refiere a hechos tan terribles. Pero esta es una estrategia tanto o más poderosa que la de aquellos relatos totalizadores que intentan "explicarnos" qué pasó con los "desaparecidos". Es necesario aclarar, además, que toda acusación que podría hacerse a Agresti de "reírse" de un tema tan traumático para la sociedad argentina queda invalidada desde el momento en que el espectador reconoce que el realizador, como decíamos, no se ríe *de* los "desaparecidos" de la dictadura, porque ni siquiera es eso lo que está contando.

No somos espectadores inocentes; tampoco Agresti lo es.[11] El tema está presente, es ineludible, y es preciso hablar de él aunque en el fondo hacerlo sea casi imposible. Tomamos aquí prestadas las palabras de Umberto Eco: "La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad" (en Eco, 1987: 74).

Para Agresti, como lo demuestra buena parte de su filmografía, los nefastos episodios de nuestra historia reciente siguen mereciendo una reflexión constante; sólo que no es posible abordarlos siempre con los mismos viejos recursos. Puesto que, como dice uno de los personajes de la película, "esto de desaparecer no es nada; la gran joda es el olvido", es preciso seguir hablando para no olvidar. Pero agotada ya la solemnidad con la que el cine argentino de la década del ochenta abordó el tema, es necesario encontrar nuevas

11. Sería interesante pensar qué efecto produciría la película en un espectador que desconozca por completo el tema, sobre todo porque si bien éste no podría captar muchos de los juegos intertextuales, esto tampoco imposibilitaría su comprensión de la historia. Como afirma Eco: "si, en el caso de lo moderno, quien no entiende el juego sólo puede rechazarlo, en el caso de lo posmoderno también es posible no entender el juego y tomarse las cosas en serio". (en Eco, 1987: 75).

formas (formas acordes con un nuevo contexto no sólo sociopolítico sino también estético) para un contenido que –como todo contenido traumático– siempre se nos escapa y siempre vuelve. Porque de lo contrario corremos el riesgo de automatizarlo y con ello volverlo imperceptible y, en definitiva, silenciarlo.

A través del uso de procedimientos y estrategias propias de una estética posmoderna (la intertextualidad, la autorreferencialidad, el pastiche y –algo impensado para un tema como este– la ironía y el humor), Agresti logra replantear una problemática central de nuestra historia reciente, y lo hace a partir de un abordaje a la vez inédito y contemporáneo.

Creemos que esto responde a esa pregunta siempre latente cuando se habla de posmodernidad: ¿puede una obra posmoderna ser crítica y política? Por supuesto, en la medida en que, ayudando a deconstruir significados ya esclerosados por la repetición, sus elecciones estéticas son también una toma de posición crítica por excelencia con respecto al cine y al modo en que se relaciona con la historia.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. 2006. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Bernardes, Horacio; Diego Lerer y Sergio Wolf (eds.). 2002. *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka.

Bernini, Emilio. 2003. "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino" en *Kilómetro 111*, nº 4, Octubre 2003, Buenos Aires, p. 87-106.

De la Fuente, Flavia; David Oubiña, Quintín [Antín, Eduardo] y Walter Rippel. 1993. "Entrevista a Alejandro Agresti" en *El Amante*, año 2, Nº 18, Buenos Aires, p. 23-32.

Eco, Umberto. 1987. *Apostillas a El nombre de la Rosa*. Buenos Aires: Lumen/ Ediciones de la Flor.

España, Claudio (comp.). 1994. *Cine argentino en democracia. 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Gaudreault, André y François Jost. 1995. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Hosman, H. s/d. *Entrevista a Alejandro Agresti*. Buenos Aires: Cineteca Vida.

Luka, Ezequiel. 2003. "Alejandro Agresti" en Peña, Fernando Martín. *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Temarte SRL.

Oubiña, David. 1994. "Alejandro Agresti" en España, Claudio (comp.), *Cine argentino en democracia. 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Peña, Fernando Martín (ed.). 2003. *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Temarte SRL.

Quintín [Antín, Eduardo]. 1993. "Agresti. Ocho y dos tercios" en *El Amante*, año 2, Nº 18. Buenos Aires, p. 19-22.

Stam, Robert. 2001. *Teorías del Cine*. Barcelona: Paidós.

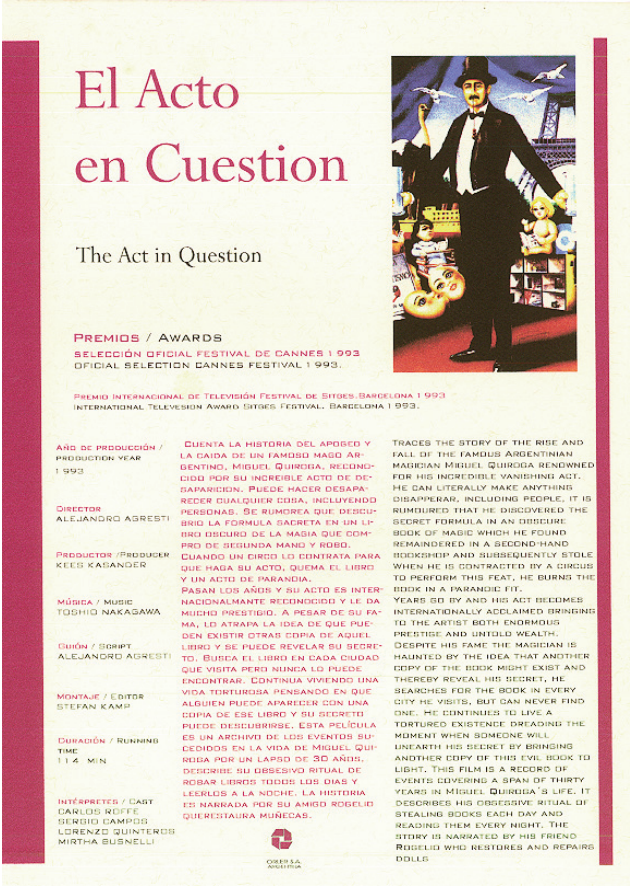
Ficha técnica
El acto en cuestión

Dirección: Alejandro Agresti
Guión: Alejandro Agresti

Fotografía: Néstor Sanz
Montaje: Stefan Kamp
Música: Toshio Makagawa
Productora: ALLARTS

Intérpretes:
Carlos Roffe
Lorenzo Quinteros
Sergio Poves

Países: Argentina, Holanda
Año: 1993
Duración: 114 min.
Blanco y negro



Afiche de **El acto en cuestión.**

La tierra, sus hombres y sus historias

Cristina Soria

Introducción

El presente trabajo realizará el análisis del film **La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro** (Nicolás Sarquís, 1977), teniendo en cuenta ciertos puntos claves que se podrán vincular con acontecimientos de nuestra historia nacional, desde el eje de lo mítico. El film fue estrenado en el año 1977 en el extranjero. Hacía un año que en nuestro país estaba instaurada la última dictadura militar que gobernó el país, y la película se pudo estrenar recién en el año 1982 con el advenimiento de la democracia.

Su director, Nicolás Sarquís, nació en Banfield, provincia de Buenos Aires, el 6 de marzo de 1938, y estudió cine en la Escuela de Cinematografía de Santa Fe. Su primer cortometraje, **Después de hora**, fue realizado en 1967. En el mismo año dirigió su primer largometraje, **Palo y hueso**, una adaptación del texto de Juan José Saer, a quien conoció en la escuela de cine. Más tarde, entre 1972 y 1977, con

ciertas dificultades de producción rodó **La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro**. El guión fue realizado por él mismo según un argumento suyo, de Luis Príamo y de Haroldo Conti. Sarquís falleció el 19 de abril de 2003 en la ciudad de Buenos Aires.

Las locaciones del film fueron en La Rioja: el pueblo de Patquía y la región del Talampaya. En la obra el pueblo se denomina *Pozo de los vientos* y no tiene una ubicación precisa, es decir, no se da mayor referencia del mismo. No hay intertítulos que lo manifiesten.

La música realizada por José Luis Castiñeira de Dios para el film tiene una clara influencia folklórica andina que permite acercar el argumento a la zona cordillerana de América del Sur. En 1978 se editó en Francia un disco bajo el nombre **El sacrificio**, que incluye entre sus pistas el tema del film, titulado **El pozo de los vientos**, interpretado por el grupo Anacrusa.

Como explica Sarquís en una entrevista realizada por Fernando Peña, en el film se narra un momento en la vida de Sebastián Arache: cuando intenta conocer el pueblo que le es propio pero que a la vez no lo es. "Ya desde el título, el film anuncia una tragedia inevitable por predestinada: Sebastián Arache llegará a un pueblo perdido [*Pozo de los vientos*] que le pertenece por sangre pero no por tierra, buscará saber qué fue de su padre y, como él, morirá en el intento" (en Peña, 2003: 269).

El argumento del film abarca, como ya lo explica Sarquís, el momento en que Sebastián Arache va al pueblo donde murió su padre Jacinto y los acontecimientos que se suceden a partir de ello. La razón de esta visita es averiguar cómo murió. En el pueblo Sebastián se encuentra con la lucha entre "los usurpadores", quienes van quitando la tierra a las viudas de la zona con el pretexto de ayudarles a cuidar sus bienes, y "los alzados" quienes quieren la devolución de las tierras a sus verdaderos propietarios. El padre de Sebastián, Jacinto Arache, integraba el segundo grupo y por este motivo muere. Sebastián sin quererlo se involucra en la historia del

pueblo, donde finalmente encuentra él también la muerte. A Sebastián le sigue el otro hijo de Jacinto Arache, Fábulo Vega. El conflicto que se genera implica la tensión entre el poder que "los usurpadores" imponen al pueblo y la rebelión de "los alzados" por la recuperación de las tierras.

Los personajes

Fernando Peña sostiene: "Como muchas leyendas griegas, **La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro** toma una estructura coral en la que una variada galería de personajes cumple la función de orientar al héroe en su camino" (2003: 269), entendiendo éste como destino.

A Sebastián Arache se lo denomina "el hijo de la desgracia", a la inversa de lo que ocurre con el protagonista del **Edipo Rey** de Pasolini (1967), a quien se lo llama "el hijo de la fortuna". Como Edipo, Sebastián llega a una encrucijada de caminos, pero en vez de presentársele una esfinge se le presenta un hombre, Bernabé, que al portar un sombrero y un bastón recuerda respectivamente al *pétasos* y al caduceo de Hermes, dios griego que en este caso es un *psykhopompós*, es decir, "el que conduce las almas a los Infiernos" (Bauzá, 1998: 70). Bernabé le dice que "un camino lo lleva al pozo que pronto se lo tragará la tierra, y el otro camino lo lleva a la mano del diablo". Como se rescata, no hay salvación posible, ni del pueblo ni de él mismo. El caso es similar al de la ciudad de Tebas: en el pueblo existe una peste (en este caso una sequía), y el protagonista, al igual que Edipo, quiere averiguar quién mató a su padre.

Sebastián cuenta con el saber de su madre para comenzar su búsqueda, es ella quien le cuenta que se alejó del padre y luego del pueblo porque para ella éste último es "tierra muerta". Le aconseja no ir al *Pozo de los Vientos*, pero le aclara que si necesita saber qué

pasó con su padre puede hablar con Manuela Sosa, una amiga suya. Ella lo ayudará a recuperar la memoria de su padre y le explicará cómo su madre decidió irse del pueblo (Peña, 2003).

En la intriga no aparecen imágenes de los padres de Sebastián. De su madre sólo se escucha su voz relatando la historia a su hijo, y de Jacinto Arache únicamente hay recuerdos que Ana Tamayo, otro personaje, guarda. De Jacinto sólo se sabe que fue quien se opuso a "la Ley".

Esa ley es un poder opresivo establecido en el pueblo por Juan Gregorio Valdez, al cual en una escena se lo ve entrar en un velatorio y dirigirse a la viuda para que le firme unos papeles, ya que él se encarga de todo, incluida "su casita". De esta forma va usurpando las tierras y matando a los hombres, y ante la desprotección las viudas le entregan todo. En su séquito se encuentra Abel Bazán como segundo. Aunque las instituciones no estén representadas directamente, la autoridad pasa en primera instancia por la figura de Valdez. Luego, con el transcurrir de la intriga, Valdez muere de forma dudosa y Bazán pasa a encabezar el grupo de los "usurpadores".

Tanto Valdez como Bazán se hacen cargo del manejo de las tierras del pueblo, bajo la excusa de erradicar una peste para el bien del mismo. En realidad, son ellos quienes crean esta idea para poder manipular a la gente del pueblo. Ellos son denominados "los perros de la noche" por Ana Tamayo, ya que salen por la noche a cazar a sus adversarios, aparecen encapuchados y tiznados.

En el caso de los rebeldes, a la muerte de Jacinto sigue en la lucha Segundo Sosa, hijo de Manuela. Éste intenta recuperar las tierras y el almacén pertenecientes a su padre muerto. Lucía, la mujer de Segundo, le dice sobre Sebastián que "trae en los ojos tu misma señal". Más adelante, le advierte a Sebastián que se vaya del pueblo o "le pasará lo mismo que a Segundo", a quien buscaron en su rancho y lanzaron en un pozo dentro del cual fue enterrado vivo. También aparece en el film el hermano de

Segundo, Miguel Sosa, quien está encargado del almacén que se apropió Valdez, y quien a la muerte de éste se va del pueblo, en vez de luchar como su hermano.

En esta lucha contra Valdez se va involucrando Sebastián, al mismo tiempo que intenta averiguar la historia de su padre. Valdez increpa a Sebastián porque molesta con comentarios como "Jacinto Arache desapareció, nadie sabe cómo ni por qué...". Bazán dice que Sebastián tiene el mal en los ojos, y lo considera la peste. En el intento de aclarar la situación por la cual llegó Sebastián al pueblo y qué es lo que quiere, Bazán visita a María Basa, quien tiene el rol de pitonisa [12]. Ella le dice que Sebastián "trae el deseo de saber". María va diciéndole a Bazán lo que irá sucediendo. A esta mujer no se la ve sino que se escucha su voz, sólo se ve el reflejo del espejo redondo que manipula. Este reflejo se produce en el mismo rostro de Bazán, que lo ciega, como si la metáfora de estar cegado por la verdad se volviera imagen.

En este tramado hay otra mujer a la que Sebastián se acerca para que lo ayude: Ana Tamayo. Se trata de una persona de gran importancia, ella es quien relata la historia del pueblo y de los hombres que viven allí, y es nombrada como "la memoria de esta tierra y también la voz".

Por último, se encuentra Fábulo Vega, hijo de Ana Tamayo y Jacinto Arache. Tamayo menciona a Sebastián que éste "se crió en los cerros y bajará para ocupar el lugar de tu padre, el de Segundo y el tuyo". Fábulo es uno de los que continúa la lucha contra "los usurpadores".

Sobre el vestuario utilizado en la película Sarquís explica: "Vestía a los personajes sin tener tan claro cómo sería cada uno. Nosotros llevamos un montón de telas sin saber qué personaje iba

12. Adivinadora. En la antigua Grecia, Sacerdotisa de Apolo, que daba los oráculos en el templo de Delfos. Ante las consultas que se les hacían, las pitonisas pronunciaban sus respuestas como dadas por los dioses.

a usar cada una. Margarita Jusid, que era mi mujer en ese momento, me ayudó a elegir el vestuario. Llevamos un montón de telas, sombreros, los tenía a mi disposición y vestía a los personajes para cada ocasión" (en Peña, 2003: 261).

El vestuario logra cargar de significación a cada uno de los personajes enfatizando su rol en la historia. Se observa que la vestimenta de los personajes no marca una uniformidad, no está apegado a la vestimenta de la época ni a lo que menciona la leyenda griega. Sarquís marca una diferencia con ellos.

A través de las vestimentas se pone de manifiesto quiénes luchan por lo que les es propio, las tierras, y quiénes se sienten extranjeros a esto, como es el caso de Miguel Sosa, hermano de Segundo Sosa, que tiene una vestimenta más acorde a la ciudad en comparación con la de su hermano. Este último lleva un poncho y se puede decir que usa ropas de la región. Sebastián, que dice venir de la ciudad, deja entrever que no es del pueblo. Valdez en general lleva un chaleco. A su muerte Bazán se despoja del poncho para pasar a utilizar también el chaleco, como si este atuendo atribuyera poder al portador.

Entre las mujeres, Ana Tamayo, que funciona como la memoria del pueblo, está vestida de blanco, no guarda referencias con la época ni la región. Lucía porta un paño rayado en la cabeza y Manuela Sosa no tiene manto, su vestimenta es de ciudad. Al igual que su hijo Miguel, ella no se opone a lo que sucede con Valdez, y le dice a Sebastián que "es legal" que Valdez se haya quedado con las tierras de Jacinto, su padre.

La historia

En el comienzo del film se puede observar la desolación de los paisajes y del clima, el viento y la polvareda le dan a la imagen una

falta de claridad, se ensucia la visión; y esto puede relacionarse con la ambigüedad que creemos presenta el film en su totalidad. Luego se pasa a la imagen de un camino y a un primer plano de una mancha de sangre. Más adelante se ve la tierra resquebrajada, remarcando lo inhóspito del espacio. Parece que lo único que nutre esa tierra es la sangre de los hombres. El sonido del viento pasa a ser el de una flauta y el de una voz en *off* de una mujer que inicia el relato.

Se descubre que quien relata en *off* durante el transcurso del film es Ana Tamayo, quien funciona del mismo modo que un rapsoda [13] de la Antigua Grecia, poseedor de la memoria: es la memoria del pueblo, como ya mencionamos. A través de su palabra ella va tejiendo el relato de los secretos de la tierra. Así como se ven los hilados de la manta que trama, también se escucha el hilado de las historias que, como ella misma dice, no tienen final sino que son comienzo.

Mientras pasan los títulos se presenta la escena de persecución de Segundo Sosa. Primero hay un acercamiento a un primer plano del personaje, mientras que en el fuera de campo se escuchan voces que lo nombran. Luego se vuelve a un plano general donde se ve a Sosa escapando. Además de las voces mencionadas se escuchan disparos. De esta manera de mostrar las imágenes se pasa luego a una cámara subjetiva que toma la posición de uno de los perseguidores. Sosa está acorralado, camina con paso incierto hacia atrás, se escucha el sonido de los golpes (aunque no se ven en la imagen, sólo se oyen), y el movimiento de la cámara da el sentido vertiginoso del golpe que finalmente recibe el personaje, realizado por medio de un barrido.

A cada caída de Sosa se produce el mismo efecto, con lo cual se imprime en la escena la violencia de la persecución. Con este modo de organizar las imágenes, mostradas con poca claridad, más el

13. En la antigüedad el rapsoda recitaba poemas homéricos o sucesos del pasado resaltando así las figuras de reyes y "héroes" del sus pueblos.

sonido y el punto de vista que toma la cámara, el director produce una ambigüedad en el relato que no permite llegar a conocer quiénes son los agresores y el por qué de la agresión. La escena finaliza con una amenaza que se escucha con mucha nitidez: "¡No provoques más, Sosa! ¡La próxima va en serio!", mientras la música pasa a un primer plano sonoro y se ve la imagen de Sosa en el piso, agobiado.

El film muestra en todo momento esta idea de la desgracia, de la muerte anunciada, desde su título y las imágenes de manchas de sangre que aparecen en el suelo o en la ropa de uno de los personajes. A esta desgracia alude María Basa al hablar de que "cuando pase el tiempo, y después de muchas muertes...".

Ana Tamayo comenta, en el cementerio del pueblo, que a pesar de que los rebeldes vayan muriendo, siguen apareciendo "hijos" de Jacinto Arache, tanto en el sentido literal de hijos naturales (Sebastián y Fábulo) como en el metafórico, refiriéndose a sus seguidores (Segundo Sosa). Al respecto dice: "Jacinto Arache termina como hombre pero no como semilla. Jacinto es como un árbol de esta tierra, echa raíces muy hondas y deja muchas semillas. Otros ocupan su lugar". Esto también remarca la idea de lo cíclico en el relato.

En esta búsqueda de la verdad se produce un juego entre luces y oscuridades, día y noche. Cuando Sebastián llega al pueblo se dirige al almacén, allí se corta la luz en el momento en que está hablando y dice que es el hijo de Jacinto Arache. El encargado le contesta que Arache no tiene hijos mientras se enciende un farol de noche.

Más allá del hecho de haber transitado por problemas económicos durante la producción del film, como comenta Sarquís en su entrevista con Peña (las escenas no pudieron realizarse con la iluminación que se hubiera requerido); estos juegos con la luz tienen sentido en esta asociación que se realiza entre la claridad del saber y la oscuridad de la ignorancia. María Basa dice una y otra vez: "Cuando pase el tiempo, y después de muchas muertes, se verá la

luz". Se está en presencia de ese juego entre luz y oscuridad para poder llegar a la verdad de la historia. Esa oscuridad permite esconderse, hay que tener presente que "los usurpadores" son denominados por Ana Tamayo "los perros de la noche" porque acechan a sus víctimas en horas nocturnas. Durante la noche en la que se esperaba que lloviera matan a Sebastián.

Desde el comienzo del film la aridez de la tierra es protagonista. Cuando se presenta la posibilidad de lluvias el pueblo se pone de fiesta y se escuchan los gritos fuera de campo de "¡se viene el agua!". Este tipo de rito de esperar el agua parece tener un paralelismo con el rito de purificación de las religiones arcaicas donde, gracias al agua –en este caso de lluvia– se puede lavar la culpa de los hombres para que éstos sean dignos ante los dioses; se puede sacar la peste del pueblo.

Las escenas de los preparativos y de la fiesta están mostradas como si el film fuera un documental antropológico, con cámara excéntrica y montaje discontinuo. Como explica Raúl Beceyro "La cámara 'documental' es excéntrica no porque haya decidido, libremente, ser marginal, sino porque está obligada a serlo, porque en el mundo real se le otorga un lugar secundario", y en el caso del montaje discontinuo "(...) presenta bloques separados que van desarrollando de manera brusca una ilación que consiste simplemente en la yuxtaposición de diferentes momentos" (Beceyro, 2007: 45). Esta modalidad permite a la narración tener un anclaje en lo regional. Como menciona el director, al tomar diferentes elementos de la memoria mítica esta forma de presentar las imágenes muestra un acercamiento a lo arcaico.

Más adelante, el film abandona esta modalidad de representación mostrando nuevamente a unos encapuchados siguiendo con otro rito: el juego del gallito ciego. El mismo consiste en enterrar un gallo vivo dejándole solo la cabeza fuera de la tierra, y uno de los participantes vendado y mareado pega al piso tratando de darle a la

cabeza. Esto permite que se lo relacione con otras escenas de violencia del film: con la primera imagen en la cual se observaba la persecución de Segundo Sosa y con aquella en la cual lo van a buscar unos encapuchados para luego sepultarlo vivo.

El gesto de enterrar (y especialmente en esta intriga, donde alguien vivo es enterrado a la vista de todos), funciona como una forma de mostrar el castigo, como modo de evitar que la peste o las ideas se propaguen, logrando convertirlas en polvo. De Jacinto Arache no se sabe cómo murió pero sí que está muerto y sepultado, lo cual no fue suficiente como ejemplo debido a que la lucha continúa. Con este acto se vuelve real la amenaza que se escucha en el inicio del film: "¡No provoques más, Sosa! ¡La próxima va en serio!".

Se pasa entonces de la música de la fiesta a escuchar nuevamente en primer plano y fuera de campo los azotes que le dan al gallo. Al momento de terminar con el gallo comienzan a empujar a Sebastián Arache, quien tiene una tela blanca que le cubre la cabeza. Esta escena se asemeja a la descripta al inicio del film con Segundo, con la excepción de que en este caso vemos a los agresores.

Casi al final del film se puede observar cómo se tiznan la cara los acólitos de Bazán y cómo éste da ordenes para que no se les escape Sebastián y poder matarlo, diciendo: "donde lo vean le meten una bala". Se escucha un grito fuera de campo que dice: "¡Matan a Sebastián!".

Bazán pregunta a María Basa quién es ese hombre que vino, que bajó de los cerros, y también se excusa de la muerte de Sebastián diciendo que su accionar es por el bien del *Pozo de los Vientos*: "había que sacar el mal del pueblo". Luego se pasa a las imágenes del entierro. Se vuelve a Ana Tamayo diciendo que a Jacinto lo mató Gregorio Valdez, y aparece la imagen de un joven que ella nombra Fábulo Vega, otro hijo de Jacinto. De esta manera la historia adquiere un formato cíclico en el que cabe esperar que, como decía María Basa, cuando pase el tiempo y después de muchas

muertes, se vea la luz. Por ende, el espectador sabe que la historia no acaba con el entierro de Sebastián.

Lo mítico

Con respecto a la dimensión mítica en film, Sarquís afirmó: "Tenía muchas dudas con el guión y se lo di a Augusto Roa Bastos. Él dijo que no tenía nada más que escribir, que lo tenía que filmar. Dijo que lo importante era la memoria mítica" (en Peña, 2003: 261). Teniendo en cuenta este comentario es que ciertos elementos que se mencionaron en el comienzo del trabajo (la relación con Edipo, el rol de Ana Tamayo como rapsoda), pueden repensarse para nuevas lecturas, ya que entrelazándolos dan una nueva significación a la obra.

El film transporta a un pueblo perdido en el tiempo y el espacio, el *Pozo de los Vientos*. No se lo ubica en un tiempo cronológico sino en un tiempo arcaico donde todo es cíclico. Gracias a la participación de Haroldo Conti esta idea es potenciada en la narración. Tomando un artículo reproducido por Graciela Ravetti, se puede rescatar la idea de Conti con respecto a la creación de la obra y del clima que necesitaba el relato de Sarquís:

> Ahora estoy pensando casi exclusivamente en un argumento que pensamos filmar con Nicolás Sarquís (**La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro**), que transcurre en La Rioja, en el Valle de la Luna, y narra una revolución de comuneros, porque aunque parezca increíble todavía hay comuneros en la Argentina. ¿Si mi preocupación se centra en la estructura o en el lenguaje? Creo que en un determinado clima, y la imagen (*sensu* cinematográfico) en función de ese clima. Esto en términos generales. Me gusta la idea de Pavese de que la cosa consiste en crear climas y atmósferas (Ravetti, 1995: 93).

Ante esta idea de la utilización de elementos de la mitología se puede analizar su por qué desde la propuesta de Bauzá en su libro **Qué es un mito**:

> Hay también en muchos mitos un aspecto que Hans Blumenberg denomina lúdico y que se vincula con la idea de que los mitos nos apartan transitoriamente del *horror vacui*, ya que mientras 'mitizamos' nos distraemos de la angustia de una existencia impuesta de manera inexorable y cuyo momento de finitud ignoramos, así como ignoramos también si existe o no algo detrás de esa finitud (2005: 29).

Ante la angustia de tener que "soportar la historia" la narración no se realiza de una manera realista sino mítica. Como menciona Mircea Eliade "…. la formulación en términos modernos de un mito arcaico delata, por lo menos, el deseo de hallar un sentido y una justificación transhistórica a los acontecimientos históricos" (2006: 184).

En esta angustia de ser *ab yecto*, en el sentido hegeliano del hombre puesto en el mundo, es que éste se cuestiona sobre el lugar impuesto y sobre las formas de autoridad a las cuales debe someterse. Así lleva al ser humano a una necesidad de resguardarse en un mundo fuera del tiempo y del espacio, en un mundo mítico, para poder encontrar un sentido a la realidad que vive cotidianamente. Esto es lo que Eliade llama "el terror a la historia". Según el sentido que otorga Marx a la historia "los acontecimientos no son una sucesión de arbitrariedades; acusan una estructura coherente y, sobre todo, llevan a un fin preciso: la eliminación final del terror a la historia, la 'salvación'. Es por ello que al término de la filosofía marxista de la historia se encuentra la Edad de Oro[14] de las escatologías arcaicas" (Eliade, 2006: 186).

14. En Grecia se encontraban dos formas míticas. Una de ellas es denominada 'la Edad de Oro'. "Bajo el remo de Cronos, era una especie de Paraíso: los hombres vivían largo tiempo, no envejecían jamás y su existencia se asemejaba a la de los dioses." (Eliade, 1992: 32). En el caso de la filosofía marxista la 'Edad de Oro' corresponde a una sociedad igualitaria en el marco de la lucha de clases.

En este sentido el director permite que la narración, si bien tiene un sentido cíclico, en el final deje entrever una "salvación" en la figura de Fábulo Vega. Se sabe que bajó del cerro y es "otro hijo" de esta lucha iniciada por Jacinto Arache. Continuando con la explicación de Eliade sobre la historia y el mito:

> (...) el secreto del remedio al terror a la historia: así como los contemporáneos de una "edad oscura" se consolaban del acrecimiento de los sufrimientos diciéndose que la agravación del mal precipita el rescate final, del mismo modo el militante marxista de nuestro tiempo advierte en el drama provocado por la presión de la historia un mal necesario, el pródromo del triunfo próximo que acabará para siempre con todo "mal histórico" (Eliade, 2006: 186).

También en la tradición griega estaba involucrada la memoria, ya que por medio de los poemas homéricos o de las tragedias se mantenía viva la historia de sus héroes y su propia identidad. Sarquís muestra cómo la recuperación de la memoria desde la forma de los viejos relatos permite una vinculación con el mundo y una explicación a las contradicciones de éste. El mito, la memoria, el pasado y el presente se entremezclan para retornar al hombre al origen y poder encontrar una justificación a la vulnerabilidad del presente.

Esta es la odisea que debe llevar a cabo Sebastián, recuperando los fragmentos que han quedado para poder armar el todo. En tiempo de censuras de los vencedores el revivir se realiza de forma oral, y como transmisión oral debe tener un ritmo y unas repeticiones para que no sea olvidado por las generaciones futuras. En la obra se observa, o mejor dicho se escucha, la cadencia del rapsoda, de Ana Tamayo, que va repitiendo los secretos de la gente y del pueblo. En relación a esto Peter Burke sostiene que:

> Con frecuencia se dice que la historia la escriben los vencedores. También podría decirse que la olvidan los vencedores. Ellos pueden permitirse olvidar, mientras que los derrotados no pueden olvidar lo que ocurrió y están condenados a cavilar sobre ello, a revivirlo y a pensar en lo diferente que habría podido ser (Burke, 2000: 79).

Durante todo el film el saber del espectador se va incrementando con el transcurrir del relato, hasta el final en el que el saber de Ana Tamayo es igual al del espectador. Se sabe quién mató a Jacinto y quién es el que sigue con su lucha. Como menciona el historiógrafo francés Marc Bloch, los efectos de la censura propician "una actualización prodigiosa de la tradición oral, madre antigua de leyendas y mitos". A través de un relato oral se transmite el conocimiento, y ahora es tarea del espectador mantener vivo ese relato.

Conclusión

De esta forma se presenta un pueblo y su gente donde no hay noción de espacio ni tiempo; como en los tiempos arcaicos las historias se transmiten oralmente para ser recordadas. Allí se traman los destinos de los hombres, al igual que se tejen las telas. Ana Tamayo, como un rapsoda, a través de su palabra irá tejiendo la historia.

> En definitiva, la historia de Arache puede ser la de cualquier pueblo de la región: un hombre que intenta despertar a los otros de una ignorancia que los mantiene súbditos de un orden social injusto, y las consecuencias sangrientas de esa rebeldía. Dentro del contexto histórico en que se realizó, el film sorprende por mostrar situaciones similares a las que marcarían a fuego el período dictatorial iniciado en Argentina en 1976 (Peña, 2003: 269).

Anteriormente se mencionaba que ciertos puntos convergen con la historia nacional, ante esta reinterpretación desde un punto de vista contemporáneo de los mitos y tragedias antiguas se pudo resaltar la sensibilidad del director ante los acontecimientos que devendrían en América del Sur y particularmente en Argentina.

Así, Sarquís entrecruza no sólo la coincidencia trágica de la desaparición de Haroldo Conti (quien fue secuestrado el 5 de mayo de 1976 por una brigada del Batallón 601 de inteligencia del Ejército Argentino), con el destino trágico de los personajes Jacinto Arache, Segundo Sosa y Sebastián Arache. También entrecruza, por un lado, a los personajes de su film encapuchados y tiznados con los torturadores del último gobierno argentino de facto, si se tiene en cuenta que la dictadura militar toma el poder desde 1976.

Para finalizar este análisis se pueden tomar las palabras de Peter Burke sobre el tema de la memoria y el recuerdo:

> Antaño había un funcionario denominado "recordador". En realidad, este título era un eufemismo de cobrador de deudas. Su misión consistía en recordar a la gente lo que le hubiera gustado olvidar. Una de las funciones más importantes del historiador es la de recordador (Burke, 2000: 85).

Es decir, la tarea de hacer recordar no corresponde solamente al historiador, es también el trabajo de Haroldo Conti, de Nicolás Sarquís, de las Madres de Plaza de Mayo y de tantos otros. La obra, tomando esta estética de lo olvidado evidenciado por una aridez, por planos generales de lugares inhóspitos y este hombre que se observa corriendo perdido entre la tierra y las paredes de la montaña; remite a la idea de que siempre hay algo o alguien que se escapa de la destrucción, siempre queda un recuerdo, una persona que permite la continuidad. La falta o ausencia del pasado es recuperado por medio de esa memoria personal produciendo una fisura en el discurso oficial, permitiendo la modificación de la historia.

Bibliografía

AA. VV. 2008. *Estética del Cine*. Buenos Aires: Paidós.

Bauzá, Hugo. 1997. *Voces y Visiones*. Buenos Aires: Biblos.

Bauzá, Hugo. 1998. "Thomas Mann - Luchino Visconti: a propósito de *Muerte en Venecia*" en *Itinerarios, revista de literatura y artes* Nº 1. Buenos Aires: Eudeba.

Bauzá, Hugo. 2005. *Qué es un mito*. Buenos Aires: FCE.

Beceyro, Raúl. 2007. "El estilo documental" en *Cuadernos de Cine documental* Nº 1. s/d: Universidad Nacional del Litoral.

Bloch, Marc. 1995. *Los reyes taumaturgos*. México: FCE.

Burke, Peter. 2000. "La historia como memoria colectiva" en *Formas de Historia Cultural*. Madrid: Alianza.

Eliade, Mircea. 1992. *Mito y Realidad*. Barcelona: Labor.

Eliade, Mircea. 2006. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: EMECE.

Gaudreault, André y François Jost. 1995. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.

Peña, Fernando Martín. 2003. *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini.

Ravetti, Graciela. 1995. "Vivirse en la literatura: los narradores en las novelas de Haroldo Conti" en *Revista de estudios de literatura*. Belo Horizonte, v. 3, p. 83-101.

s/d. Entrevista "La muerte de Sebastián Arache, una ceremonia ritual" en Diario *El País*, Madrid, 19 de octubre de 1977.

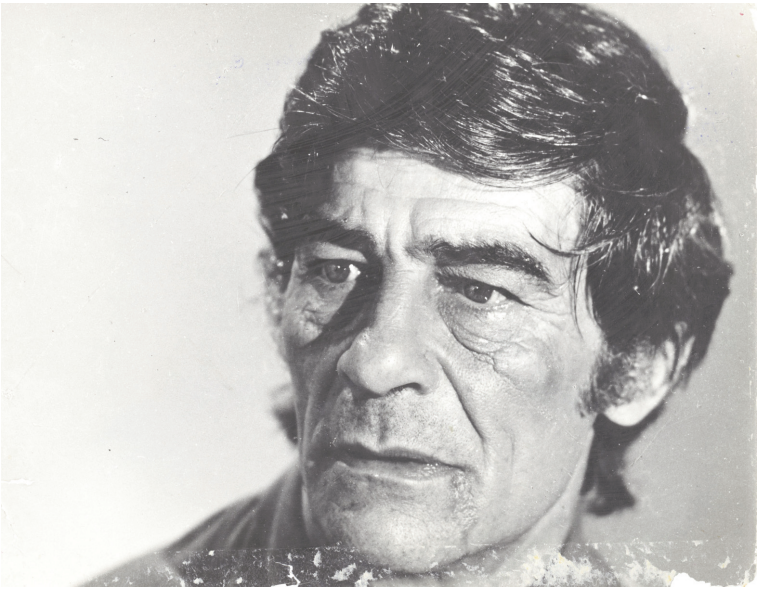
Ficha técnica
La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro

Dirección: Nicolás Sarquís
Guión: Nicolás Sarquís según el argumento de Luis Príamo, Nicolás Sarquís y Haroldo Conti.

Fotografía: Jorge Ruiz y Andrés Silvart.
Montaje: Vicente Castagno y Enrique Muzio
Música: José Luis Castiñeira de Dios, interpretada por el grupo Anacrusa.
Producción: Nicolás Sarquís.

Intérpretes:
Raúl del Valle, Augusto Kretschmar, Héctor Posadas, Marta Roldán, Luisa Vehil, Jorge Asís, María Cignacco, Raúl Parini, Juan Carlos Ricci, Amadeo Sáenz Valiente.

País: Argentina
Año: 1972-77
Duración: 108 min.
Color



Raúl Parini en **La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro.**

La patria que nos parió

Lara Denise Gorfinkiel

Introducción

Abordaremos en este ensayo el documental de Carlos Echeverría **Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia** (2008). Este trabajo es el más reciente de la larga carrera del director nacido en la ciudad de San Carlos de Bariloche en 1958. Echeverría realiza un cine comprometido con la historia de nuestro país. Su film emblemático, **Juan, como si nada hubiera sucedido** (1987), es la película madre de aquellas realizadas sobre la peor dictadura militar argentina (1976-1983). Trabaja generalmente con equipos reducidos y con muy bajos presupuestos, haciéndose cargo de casi todas las funciones de realización. En este sentido **Querida Mara...** no es la excepción: para su realización un reducido equipo recorrió 85.000 km acompañando a un grupo de esquiladores (es decir, una comparsa) durante los meses de esquila. El punto de partida de la película fue una entrevista en audio realizada por él mismo al general Elbio Anaya, uno de los fusiladores de la

Patagonia Trágica[15] que falleció en 1986. En un primer momento el director escribió unos textos que él mismo leía en *off*, luego éstos tomaron el formato de cartas con la colaboración de la guionista Fernanda Álvarez y relatados por Hans Schulz. Las provincias que recorre el equipo de trabajo son La Pampa, Neuquén, Río Negro, Chubut y Santa Cruz.

El presente trabajo se propone indagar sobre los mecanismos de construcción del mencionado documental. El tema del film gira alrededor de las condiciones laborales de los trabajadores de la esquila patagónica en la actualidad, y consideramos que el modo en el que el film aborda esta temática puede pensarse a través de un entramado compuesto por cinco ejes fundamentales.

En primer lugar analizaremos la elección de un personaje-guía: si bien la comparsa está compuesta por varios esquiladores de distintas procedencias, se elige a uno de ellos (José Luis) para ser el protagonista del film. El personaje funciona como punto de vista. A continuación recurriremos a los conceptos de *modo expositivo* y *modo observacional* que Antonio Weinrichter toma de Bill Nichols (2005) para dar cuenta de las formas que adopta el documental. Sostendremos que la enunciación se articula a través del *modo expositivo*, cuya utilización se aleja de la función que comúnmente cumple

15. La Patagonia Trágica es el nombre que se le da a la feroz represión, entre los años 1920 y 1922, con la que parte del ejército argentino pretendió frenar una serie de huelgas encabezadas por obreros, en su mayoría anarquistas, organizados en la Federación Obrera Regional Argentina (F.O.R.A). Luego de una huelga general en el año 1920, se llega a un acuerdo pacífico entre el gobernador de Santa Cruz y el coronel Varela, reconociendo la mayor parte de los reclamos obreros (condiciones dignas de vida y trabajo). Tras el incumplimiento del acuerdo por parte de la patronal, aunados en la Sociedad Rural, se desencadenan nuevamente las huelgas. El entonces presidente argentino, Hipólito Yrigoyen, envía tropas dividiéndolas en dos cuerpos: uno encabezado por el teniente coronel Varela, y otro por el capitán Elbio C. Anaya. El saldo de la represión fue de alrededor de mil quinientos trabajadores muertos.

este modo de enunciar. Y en el caso del *modo observacional*, sobre el cual podría pensarse que funciona de manera radicalmente opuesta a la forma expositiva, notamos por el contrario, que se da una productiva convivencia con el primer modo nombrado. Por otra parte, veremos que hay una evidenciación de la continuidad del legado de la historia pasada en el presente. Finalmente señalaremos cómo la película presenta una fuerte apuesta poética principalmente en la composición de imágenes de paisajes acompañadas de música clásica y en la forma en que están escritas las cartas a Mara.

Los protagonistas

Querida Mara... es una película que puede clasificarse en una primera instancia como un film de no-ficción. El relato se construye a través de una estructura narrativa en la que observamos un principio, un medio y un desenlace. Si bien el hincapié está puesto en denunciar la situación laboral de los esquiladores patagónicos en general, se opta por contar la historia a través de uno de ellos, José Luis.

El esquilador

La historia de José Luis se organiza a través de un momento inicial en el que se separa de su familia, un momento intermedio en el que vemos su trabajo en la esquila con muchísimos obstáculos, y un momento final en el que el contratista no vuelve a llamarlo para la esquila del año siguiente, razón por la cual debe irse a trabajar a la provincia de Buenos Aires.

El primer momento es presentado a través de una secuencia en la que lo vemos caminando con su familia hacia la estación y en la que escuchamos la voz *over*[16] del narrador, diciendo: "Como otros correntinos, José Luis trabaja desde hace años para Oscar. En cada temporada debe dejar Curuzú Cuatiá[17]. Debe desprenderse, marchar. Cuando llega el momento de la partida todos lo acompañan hasta la terminal...". Luego vemos algunas imágenes que retratan la pobreza de Corrientes, que, reforzadas por una reflexión del narrador, dan cuenta de las razones que lo llevan a abandonar su provincia en busca de trabajo. A continuación, a través de un primer plano, José Luis cuenta las reacciones de tristeza y hasta de bronca por parte de su familia como consecuencia de su ida, y otra vez da cuenta de que el motor de su viaje no es el deseo sino la necesidad.

Los esquiladores

El segundo momento, que constituye el cuerpo de la película, es el de la esquila. José Luis es aquí *un esquilador*, pero a la vez es *los esquiladores*. Éstos llevan sus colchones y sus frazadas, cuatro o cinco mudas de su peor ropa para ser fundida y productos de higiene. "Lo fundamental para el esquilador (...) son tres cosas", dice José, "comida, un lugar cómodo para dormir y un baño para bañarse". Esas son las exigencias de los esquiladores. Pidiendo cama, comida y baño, y procurándose ellos mismos el resto de las cosas, los esquiladores viajan de estancia en estancia para extraerles a las ovejas su lana. Otro de los esquiladores, Reuque Curá, cuenta que su trabajo

16. Utilizamos el término *voz over* para referirnos a "enunciados orales [que] vehiculan cualquier porción del relato, pronunciados por un locutor invisible, situado en un espacio y un tiempo que no sean los que se presentan simultáneamente a las imágenes que vemos en pantalla". (Kozloff, 1988: 5)

17. Ciudad ubicada en el sur de la provincia de Corrientes, Argentina.

no es nada fácil: "Hay que tener cintura, hay que tener guapeza, hay que tener aguante para estar agachado [nueve horas] ahí abajo de la varilla". Otro de los inconvenientes de la comparsa es la comunicación con sus familias. Reuque cuenta que por lo menos los correntinos pueden ir a un locutorio y llamar a sus familiares, pero que él, como vive en el campo, no tiene esa posibilidad. Por su parte, José Luis llama a su vecina para hablar con su esposa hasta que las monedas le alcancen. La informalidad del trabajo es otro de los problemas con el que los esquiladores se encuentran. Así lo demuestra un entredicho entre Oscar (el contratista) y Lito, otro de los esquiladores, provocado porque de los doscientos pesos que él pidió que se le manden a su familia, solo llegaron ciento cincuenta. Por otra parte, la abstinencia sexual es también un conflicto para los esquiladores. Cuando vuelven a sus casas, plantea José Luis, tienen que empezar como si fueran novios otra vez, porque "no rendís lo que solés rendir".

Un albañil en la provincia de Buenos Aires

El tercer momento del film, que constituye el desenlace de la historia de José Luis, resulta del hecho de que el contratista no lo vuelva a llamar para la próxima esquila. Esto deriva en su necesidad de irse a la provincia de Buenos Aires a buscar trabajo fijo para poder llevar a su familia consigo, pero José Luis solo consigue changas de albañilería "esperando el comienzo de una nueva temporada de esquila en la Patagonia". Y así culmina el relato, de una forma desoladora, la soledad y los pesares de los paisajes patagónicos son reemplazados por otra soledad, más anónima y entre muchos: la del Gran Buenos Aires, con un común denominador compuesto por la migración forzosa y el desarraigo.

Por lo tanto, a través de José Luis entramos en la problemática de los esquiladores en general, pero la historia que se cuenta es la de él, con un inicio en el que se quiebra su vida familiar en Corrientes, luego una serie de obstáculos que deben sortearse y una resolución final.

Modo expositivo: "El cine tiene que servir"

Como mencionamos antes, **Querida Mara...** aborda la problemática de los trabajadores de la esquila en las estancias patagónicas. Esa clase de trabajo temporario se organiza a través de un grupo de esquiladores que va recorriendo en un micro las distintas estancias del sur argentino con una máquina que les provee el contratista. Llegan al lugar, realizan el trabajo y siguen viaje. Las temporadas de esquila tienen una duración aproximada de seis meses. Las malas condiciones laborales y los obstáculos naturales y humanos que tiene el oficio es uno de los ejes de la película, que la misma denuncia.

Antonio Weinrichter en su libro **Desvíos de lo real, el cine de no ficción** (2005) hace un relevamiento de los diferentes modos de representación que pueden distinguirse en el cine documental. El autor explica los cuatro modos que propone Bill Nichols (expositivo, observacional, participativo y reflexivo) dando cuenta de cómo este género fue progresivamente reflexionando sobre sí mismo. Sobre el final de su exposición Weinrichter realiza una reflexión que mucho tiene que ver con la película que estamos abordando, al afirmar que:

> ... existen no pocos cineastas –y últimamente, también artistas– que se acercan al documental sin sentir la necesidad de tomarlo como objeto de reflexión, establecer una distancia irónica con respecto a sus convenciones, o crear un contexto nuevo para él; se contentan con utilizar sus (potentes) recursos para demostrar que todavía se puede producir un discurso sobre el mundo (2005: 105).

Subyace en este comentario una inclinación actual que se ha vuelto a dar en todas las artes: el abandono de la reflexión sobre el medio y la vuelta a la historia, a la necesidad de contar algo, de tomar una posición sobre el mundo.

Analizaremos, entonces, cómo la instancia enunciativa del film lleva a cabo esta denuncia.

Retomando a Nichols, Weinrichter explica que el *modo expositivo* "se dirige directamente al espectador con una voz desencarnada, exterior al mundo representado en el documental y llena de autoridad epistémica [en el que] el comentario (...) prima sobre la imagen (...), las entrevistas (...) se subordinan a la argumentación, al igual que las imágenes sirven para ilustrarla" (Weinrichter, 2005: 37).

Creemos que la película se presenta a través de un *modo expositivo,* principalmente a través de la utilización de la voz *over* del narrador. Ésta aporta una serie de explicaciones y datos que al mismo tiempo informan, guían y organizan la mirada del espectador. Por ejemplo, nos informa cuánto cobran los esquiladores, dónde duermen, cómo se realiza la esquila, etc. La voz *over* utiliza gran cantidad de frases expositivas, enunciadas en tercera persona, y aporta una serie de datos específicos sobre el mecanismo de funcionamiento de la esquila y sus condiciones objetivas.

Cuando el director de la película fue interrogado sobre si el uso de la voz *over* en su film **Pacto de silencio** (2004) era una forma explícita de dar cuenta de su propio punto de vista en el interior de la diégesis, la respuesta fue la siguiente:

> Lo que pasa es que a mí me parece que hay muchas cosas que no están debatidas en nuestro país, no es que hay varias miradas sobre algo y entonces no hace falta decir nada. A veces, inclusive, es la primera vez que se hace algo sobre el tema, no hay ningún debate instalado a priori y entonces... es también por respeto al espectador un poco ¿no? Pero no es una cuestión de subestimación al espectador, que hay

> que llevarlo de la nariz y contarle todo, sino para que sepa que existe una posición tomada (Aponte A. Gutter, 2007).

En esta declaración el director da cuenta de la utilización del *modo expositivo* como herramienta para rescatar algunos temas que no están siendo debatidos, que permanecen en las sombras, que necesitan ser puestos a la luz. Y es en esta necesidad de mostrar lo escondido, o de desnaturalizar lo naturalizado y tomar una posición sobre ello, en la cual el *modo expositivo* cobra su razón de ser.

Si bien sostenemos que el *modo expositivo* resulta predominante en el resultado final del film, también debe señalarse que la voz conductora de la exposición no es en absoluto la típica "voz de Dios" del documental clásico expositivo. Por el contrario, el entrelazamiento con el *modo observacional,* el *participativo* y la fuerte apuesta poética, que a continuación desarrollaremos, modula a la película en tanto exposición clásica en la que el resultado siempre será una idea unívoca.

En este sentido, una serie de entrevistas personales en la que los protagonistas aparecen en primer plano hablándole a un entrevistador (que nunca vemos pero que identificamos con la voz *over*) funcionan en esta película como refuerzo a la autoridad del narrador por estar presente allí. Se podrían enmarcar estas partes del film en lo que Weinrichter y Nichols llaman *modo participativo*, ya que "los personajes hablan a cámara, y no sólo entre sí, y la legitimación del proyecto de la película proviene en no poca medida del testimonio de los entrevistados... [además] incorpora al documentalista... El espectador es 'testigo de un mundo histórico representado por un auténtico actor social', un testigo privilegiado que *ha estado allí*" (Weinrichter, 2005: 43). Sin embargo este *modo* no llega a ser predominante en la construcción del relato, sino que más bien refuerza la exposición y la legitimidad del narrador.

Algunos extractos de la voz *over* ejemplifican la utilización de la exposición desde adentro. Cuando los esquiladores llegan a una de las estancias, la voz nos dice lo siguiente:

> Ayer llegamos a la estancia San Ramón, acá se sabe y supimos, que el dueño es un millonario que vive en Suiza; su casa y la de los mayordomos se diferencia bastante de los lugares que prepararon para nosotros. El regreso de un invierno que debería haberse ido, nos sorprendió un poco: nos hizo sentir mucho más las diferencias.

A continuación el narrador agrega:

> Está bien claro que aquí no pertenecemos, sabés. Basta con que te diga: dormimos en un garaje, en el altillo del galpón de esquila.

Luego, mientras se ven imágenes de los esquiladores en acción la voz *over* nos explica:

> Las disposiciones están dadas de tal forma que aquel que no esquila no gana, por todo. El mundo empieza y termina en cada oveja. El mecánico controla la efectividad. El ganadero, ojo observante, al cuidado de su animal (...) Y el esquilador, esquila, claro. Pero no participa del juego asfixiante (...) Acá, además de la ovejas, para el contratista valen los números. Un peso vale el animal esquilado, el precio del trabajo es de treinta y cinco centavos por oveja, los otros cobran por el día y solo el cocinero mensualmente. Acá la naturaleza también actúa incondicionalmente, y entonces si llueve o hace frío (frío para las ovejas) nadie trabaja. Cesan los números, las ovejas y lo que ponen en movimiento, entonces son días perdidos, dicen.

De esta manera, podemos observar que la utilización de los recursos cinematográficos está en función de un discurso sobre el mundo. La película se presenta con un discurso claro de denuncia

hacia las malas condiciones laborales de los esquiladores, y hacia allí se dirige la exposición.

Modo observacional: Captar lo fugaz

Por otra parte, en la utilización de las imágenes notamos una predominancia del *modo observacional,* explicado por Weinrichter de la siguiente manera:

> ...se prescinde de la música, de las entrevistas, de la reconstrucción, y por supuesto, del comentario: de la voz de Dios se pasa a una actitud de *fly on the wall,* mosca en la pared, término que alude a ese grado cero de intervención..." "El documentalista (...) quiere filmar la realidad sin tratar de controlarla, ni explicárnosla, ni dar forma a los eventos, ni dirigir a los sujetos: encarna (el mito) de la pura observación. El sonido directo y el montaje en tomas largas favorecen una impresión de continuidad espacio-temporal. Se filma al sujeto con respeto, limitándose a seguirle en vez de imponerle una actividad o tratar de construirle una identidad: se registra la actividad cotidiana y concreta: se le arranca de su condición de signo o paradigma de una situación general (...) de mera ilustración de discurso, y ni siquiera se pretende establecer un "contexto" para situarle (2005: 39).

Podemos afirmar que en la película la cámara logra hacernos sentir un *estar ahí.* En primer lugar somos testigos de algunas conversaciones que no parecen estar frente a una cámara. Vemos esto en la discusión que se desarrolla entre el patrón de una de las estancias y el contratista, cuando hablan acerca del gasto (y no de la inversión) que resulta pagarle a un empleado. Asimismo presenciamos una discusión entre el contratista y uno de los esquiladores sobre el no cumplimiento de lo pactado entre ambos. Estas dos situaciones le dan al espectador imágenes que perfectamente podrían estar guionadas, puesto que dejan muy mal parados a aquellos que están

siendo filmados o más bien, formar parte del orden de lo supuesto, ya que reafirman con gran precisión la denuncia que la película realiza. En otras palabras, son los explotadores los que dan cuenta de la explotación. En este sentido, las imágenes a las que nos referimos bien podrían estar captadas por una cámara oculta y sin embargo no es ese su procedimiento. Por eso ubicamos este tipo de situaciones en un *modo observacional,* no tanto por el procedimiento sino por el tipo de situaciones que registra.

A la vez, las imágenes de la película están compuestas por una gran cantidad de gestos y de expresiones de los protagonistas que también nos ubican como espectadores en una situación observacional. La cámara logra captar momentos realmente íntimos: desde un gesto en primer plano de una mirada perdida en el paisaje, hasta el momento del baño o previo a irse a dormir, o una caminata de dos hermanos por las costas. Estas imágenes tienen algo del orden de lo espontáneo que nos ubica como "espías" del sentir o el hacer de los otros.

Teniendo en cuenta que el *modo expositivo* interviene el relato agregando información con datos específicos y que, por el contrario, el *modo observacional* simplemente deja al relato ser, podemos afirmar que ambos *modos* se plantean como radicalmente opuestos. En el film se puede observar una predominancia de la exposición en la voz *over* y una predominancia del *modo observacional* en las imágenes. Esta combinación genera un equilibrio que imposibilita al espectador recibir un discurso totalmente cerrado, propio de la exposición, a la vez que se desmitifica la idea de la pura observación. En otras palabras, por más que la voz *over* se presente de manera expositiva, la observación de las imágenes deja abierta una multiplicidad de recepciones posibles.

Historia argentina: La patria que nos parió

Querida Mara... es también una reflexión sobre el legado de la historia. El disparador de la película como ya mencionamos es una entrevista en audio con el general Elbio Anaya, uno de los fusiladores de la Patagonia Trágica.

La comparsa va recorriendo distintos lugares en cuyos silenciosos paisajes se esconde una historia silenciada, olvidada. Nuevamente, la utilización del *modo expositivo* está aquí en función de un posicionamiento sobre el mundo.

Cuando los trabajadores pasan por Carhué [18], hay una detención temporal de la historia presente en la que se vuelve al pasado, en una suerte de *flashback*, a través de una sobreimpresión de varias fotografías. La voz *over* nos cuenta que esas son las tierras que ocupaba la tribu del Lonco Namuncurá [19] antes de la llamada "conquista del desierto" de Roca. Desde allí comenzó la huida hacia el sur de los habitantes de esas tierras escapando de la muerte conquistadora. Y desde allí comienza el viaje de los esquiladores.

Más adelante, la voz *over* nos presenta al ya mencionado Reuque-Curá, descendiente de Namuncurá, y nos cuenta que una vez rendidos los mapuches algunas tierras fueron entregadas por el Estado a su familia y a su tribu. Esas tierras, sin embargo, ya no sirven para cultivar, no son fértiles, allí viven hoy algunas pequeñas comunidades pero que deben salir de allí para poder sobrevivir. Antes escapaban huyendo, hoy escapan esquilando.

Esta relación entre el presente y el pasado se hace todavía más evidente en una escena en la que se nos muestra una carta del general Villegas de 1882 en la que promete que, tras la eliminación de

18. Ciudad ubicada al oeste de la provincia de Buenos Aires, Argentina.

19. "Lonco" es un término mapuche que en español significa "cabeza". Lonco Namuncurá fue el cacique de la tribu mapuche (originaria de Chile) que se instaló en tierras patagónicas a principios del siglo XIX.

los "seres que hoy son perjudiciales a la sociedad", se encontrará la prosperidad y el bienestar; y en la que luego se ve al contratista yendo a buscar a un joven mapuche para trabajar en la esquila. La voz *over* cuenta que los integrantes de esta comunidad (a diferencia de los correntinos) "no ponen condiciones, no piden por un derecho, no preguntan nada". El sometimiento aparece aquí como la herencia de la historia.

Otra de las relaciones entre el presente y el pasado sucede en la ciudad de San Carlos de Bariloche. Luego de mostrar la pobreza de los alrededores de la ciudad, la imagen del centro cívico aparece acompañada por la voz *over*, que dice que "Los apellidos de la Suiza argentina, de la conquista civilizadora están en la zona céntrica y le dan su nombre a las calles más importantes. Los militares se cruzan entre sí...", mientras vemos planos fijos de los carteles de las calles. Luego una imagen imponente a través de un travelling de 360º gira alrededor de la estatua de Roca emplazada en el centro cívico de Bariloche, y una música solemne la acompaña mientras la voz culmina diciendo: "el diseñador del Estado Nacional del siglo XX sigue allí, mirando el lago, tolerado por generaciones de patagónicos que pasan por su centro cívico".

Cuando la comparsa pasa por la Bahía de San Julián[20], la voz *over* nuevamente expone: "La Bahía de San Julián es la misma donde desembarcó una columna del ejército que vino a reprimir una huelga rural en 1921". Luego el camino continúa a Gregores, lugar en el que se encontraron las tropas de Anaya y Varela y que hoy se conoce como "El cañadón de los muertos" a causa de los doscientos obreros que allí fueron fusilados. La voz *over* establece la relación entre pasado y presente: "los fusilaron por reclamar cosas obvias: condiciones de vida y trabajo que todavía no existen en muchos campos patagónicos".

20. Puerto San Julián, localidad de la provincia de Santa Cruz, Argentina.

Podemos decir, por lo tanto, que el *modo expositivo* se utiliza en el film para demostrar una relación de continuidad entre la historia pasada y la historia presente. Lo que continúa es una relación de explotados y explotadores en las tierras patagónicas. Esta relación se observa como política de Estado en el caso de la conquista del desierto y de la represión de las huelgas patagónicas; y como funcionamiento privado de los dueños de las tierras, donde el Estado se hace presente en su ausencia. La esquila también aparece presentada aquí como una de las consecuencias del proceso flexibilización laboral llevada a cabo durante la década del noventa del S. XX.

Apuesta poética

Como señalamos anteriormente, la utilización del *modo expositivo* en conjunto con el *modo observacional* deja abierta la posibilidad de lecturas múltiples. En este sentido, se presenta también la apuesta poética que recorre todo el documental. En general, podemos decir que la poesía tiene esa capacidad de evocar sin nombrar, o de sugerir sin mostrar. Teniendo en cuenta que aquí estamos frente a un medio que se nutre de la imagen y del sonido vemos cómo estos recursos se utilizan poéticamente. Pretender explicar una imagen o una frase poética es casi atentar contra su razón de ser, sin embargo intentaremos acercarnos a ellas.

Casi llegando al minuto doce de la película, luego de hacer referencia al clima demasiado frío que tomó a la comparsa por sorpresa, se presentan una serie de planos generales de paisajes patagónicos imponentes, fríos y hermosos, acompañados por la melodía de un piano suave de **El clave bien temperado** de Bach.

A continuación, y con la misma música, la voz *over* reflexiona sobre las diferencias sociales entre los dueños de las estancias y los esquiladores de la siguiente manera:

> Espejos multiplicados que separan vedando el otro lado. Los patrones regocijados mirándose en los espejos de los jardines. Yuxtaposición de la miseria: los peones estrellados en espejos obsoletos. Y del miedo, la disposición sobre la que se estructura la estancia cuida marcar con rigidez los límites. El espacio cercenado ante el horror de reconocer a los que habitamos la barraca.

Resulta, pues, imposible y hasta innecesario llenar de significado estas palabras e imágenes. Funcionan como ritmos, como espacios para reflexionar, como vacío y a la vez como llenos. Se enredan en el entramado del film, logran que nos conmovamos, que pensemos, que apreciemos la belleza, nos piden que estemos ahí.

Conclusión

Afirmar simplemente que el film se organiza a través del *modo expositivo,* puede llevar al lector a asociar este modo narrativo con aquél utilizado en los inicios del documental, en el que una voz neutra nos indica qué es lo que estamos viendo, y cómo debemos posicionarnos hacia ello. Pero la forma que adopta aquí el *modo expositivo* da cuenta de los aportes que fue dando el devenir histórico del documental y del cine en general. Si bien cada modo narrativo organiza el relato en diferente sentido, también debemos considerar que son modos que fueron apareciendo a medida que el documental iba reflexionando cada vez más sobre sí mismo y por lo tanto a lo largo del tiempo. Con esto nos referimos a que el film tolera la utilización del *modo observacional* tanto como el *participativo,* los cuales aportan matices, dan lugar a la interpretación, y sin embargo se mantiene como expositivo. Se podría afirmar que en esta película se toman las innovaciones que fue creando la historia y se utilizan como herramientas. El film tiene una clara intención de denuncia, pretende ser un aporte más para la reflexión de los problemas sociales contem-

poráneos, pretende ser un ejercicio de memoria histórica, y para ello organiza su narración de un *modo expositivo*. El *modo observacional*, el *participativo* y la apuesta poética, en todo caso amenizan el relato, atrapan al espectador, pero de ningún modo opacan ni soslayan la exposición del mismo.

Querida Mara... se presenta como un film que pretende instalar la discusión, mostrar lo no mostrado, denunciar las pésimas condiciones de trabajo que algunos se ven obligados a aceptar sin poder decidir, siendo obligados por un sistema laboral heredero de las conquistas de principios del siglo XX y de la reciente flexibilización laboral que continúa presente. Es una película que no corre según las nuevas tendencias[21], pero tampoco se estanca en procedimientos del pasado. Como decíamos al principio, no pretende hablar sobre sí misma, sino que se lanza con su cámara al centro del conflicto y desde allí se pronuncia. Va hacia el hecho y porque está ahí tiene autoridad para hablar. Una cámara y una posición tomada sobre el mundo se entregan a la aventura de mancharse con lo que se muestra. Y también lo que se muestra es poesía.

21. Con *nuevas tendencias* del documental nos referimos a aquellos trabajos alejados del documental clásico, en los cuales se hace hincapié en exponer los mecanismos de construcción y en subrayar la artificialidad del relato.

Bibliografía

Aponte A. Gutter, Nicolás. 2007. *Entrevista a Carlos Echeverría* [en línea] en http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=68:artentrevcarlosecheverria&catid=37:catdocumental&Itemid=29. [Consulta: 29 de noviembre de 2009].

Bernini, Emilio; Domin Choi; Mariano Dupont y Daniela Goggi. 2002. "Por un cine menor. Conversación con Carmen Guarini, Marcelo Céspedes, Andrés Di Tella y Carlos Echeverría" en *Km 111* Nº 3. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Díaz, Luis; Aníbal Garisto y Eva Benito. 2005. "Carlos Echeverría" en Peña, Fernando Martín (ed.). *Guionistas por guionistas*. Buenos Aires: Altamira.

Kozloff, Sarah. 1988. *Invisible Storytellers. Voice over. Narration in American Fiction Film*. Berckley, Los Angeles, Londres: The University of California Press.

Nichols, Bill. 2001. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nielsen, Gustavo. 2009. "Hombre mirando al sudoeste. Entrevista a Carlos Echeverría, el mítico director de *Juan, como si nada hubiera sucedido*", en *Página 12*. Buenos Aires, 27 de septiembre de 2009, Suplemento *Radar*, p.21.

Weinrichter, Antonio. 2005. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B editores.

Ficha técnica
Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia

Dirección: Carlos Echeverría
Guión: Carlos Echeverría, con textos de Fernanda Álvarez

Fotografía: Carlos Echeverría
Montaje: Alejandro Brodersohn
Música: Pedro Menéndez, Pablo Lagalle
Productora: Cine Ojo

País: Argentina
Año: 2008
Duración: 112 min.
Color

Afiche de **Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia.**

Los días de un reencuentro

Pamela Gionco y Soledad Pardo

Introducción

El 13 de junio de 1985 se estrenó en nuestro país **Los días de junio**, de Alberto Fischerman (1937-1995). A pesar de que en aquel entonces su director ya contaba con una considerable experiencia en la industria cinematográfica, juzgó a esta película como su primera obra realmente profesional, tras un período considerado de formación, en el que participó en films colectivos con episodios tales como "Los pocillos" (episodio de **Las sorpresas**, 1975) y "El hambre" (episodio de **De la misteriosa Buenos Aires**, 1981). Tal como afirmó en el diario *Tiempo Argentino*, "(...) con **Los días de junio** tengo la sensación de hacer mi primera película (...) porque creo que todo lo anterior han sido ensayos, algunas veces borradores y la preparación de una profesión (...)" (Martín, 1985). De esta manera, propuso a su film como una suerte de "segundo primer largometraje", bisagra entre una etapa inicial y una de consolidación como cineasta.

El acercamiento de Fischerman al cine se había producido tras su incursión en algunos otros campos. Él mismo afirmó que llegó a éste "como resultado de una sucesión de fracasos": la música, la arquitectura, la antropología (Maranghello, 2000: 24). Su introducción en el mundo cinematográfico se produjo gracias a la propuesta de un amigo de la adolescencia, con quien realizó sus primeros cortos mudos en 16 mm. Luego de estas primeras experimentaciones, vendrían algunas producciones que realizó por su cuenta y, posteriormente, la incorporación en el equipo del noticiero televisivo *Telenoche* de canal 13, como cameraman. Para la época de **Los días de junio**, Fischerman había ingresado hacía ya tiempo en la industria del cine publicitario de la mano de Fernando Solanas; y había pasado por áreas como el montaje, el guión y la producción, para llegar finalmente la dirección. Atrás había quedado la época en la que fue asociado, con su película **The Players vs. Ángeles Caídos** (1969), a una serie de directores con quienes conformaría el llamado "Grupo de los Cinco". El mismo, integrado por Néstor Paternostro, Ricardo Becher, Juan José Stagnaro, Raúl de la Torre y el propio Fischerman, supuso una renovación respecto del cine argentino de la primera mitad de la década del sesenta (Filipelli, 2000: 12)[22]. Acerca del supuesto Grupo, Claudio España sostuvo que "se apoyó en desarticulaciones de la narración y en el contraste entre el espíritu festivo de sus desmañadas películas y la terrible agresividad impresa en algunas escenas, preanuncios de una Argentina que no tardaría en ponerse violenta" (España, 2005: 194). Se considera que el año 1975 marcó la disolución del supuesto conjunto, pero la voluntad de plasmar en su trabajo la situación política de nuestro país se mantuvo latente en Fischerman aún diez años después, como se ve en el caso de **Los días de junio**.

22. No obstante, la noción de grupo fue cuestionada desde su mismo surgimiento debido a las diferencias en las propuestas estéticas de cada realizador y al hecho de que ellos mismos no se asumieron como tal.

Esos años

La dictadura militar que se impuso en nuestro país entre 1976 y 1983 llevó adelante acciones específicas y políticas represivas de "reingeniería social", con el objetivo principal de disciplinar el cuerpo social de la población argentina y los cuerpos particulares de cada uno de los individuos que la componen. Así, el orden represivo ejercido por las Fuerzas Armadas operó en dos niveles: uno público, disponiendo el monopolio de las fuerzas coercitivas del Estado y un régimen de excepción jurídica sin derechos para la ciudadanía; y otro secreto, secuestrando, torturando y matando de manera organizada con el objetivo de "erradicar la subversión", instaurando el miedo y la angustia en la población. El ejercicio clandestino de la represión tuvo consecuencias certeras en la sociedad argentina, atomizando a los individuos y vulnerando los lazos sociales.

La recuperación institucional de la democracia posibilitó reconstruir el aparato secreto del terrorismo de Estado, recuperando las voces de quienes habían tomado contacto con la cara oculta de la represión, que fragmentó a la sociedad a la vez que homogeneizó a la población. La "lucha contra la subversión" se reveló entonces como una política activa cuyo objetivo a largo plazo fue un cambio profundo de subjetividades y mentalidades de toda la ciudadanía.

La cultura amordazada durante la dictadura se constituyó como uno de los motores más activos de la recuperación de la democracia. En una sociedad despedazada por la represión, la tortura y el exilio, el campo cultural argentino de principios de los ochenta se propuso la restitución de los lazos sociales vulnerados por el régimen militar impulsando la libertad de expresión y la circulación masiva de bienes simbólicos y culturales. El cine, en tanto producto cultural, constituye uno de los modos de expresión privilegiado de los imaginarios y representaciones sociales, configurando a su vez identidades comunes y memorias colectivas. La construcción de sentido del

dispositivo cinematográfico permite difundir interpretaciones sobre los procesos históricos y políticos de una sociedad, poniendo en pantalla relatos de los hechos desde una enunciación situada en el tiempo y espacio de su propia producción. Las representaciones cinematográficas realizadas durante la recuperación democrática que ponen en escena el drama experimentado por la sociedad argentina durante la dictadura apelan a crear vínculos emotivos con el espectador que le permitan reconocerse en la pantalla. A principios de los ochenta, el cine asume la responsabilidad de plasmar de manera explícita los conflictos sociales y políticos silenciados durante la dictadura.

Esos días de junio

Uno de los mecanismos más utilizados en los films que representan ficcionalmente la dictadura militar, con el objetivo de anclar la narración en un determinado espacio-tiempo, es la presencia diegética de medios masivos de comunicación (diarios, radio, televisión) que establecen puentes hacia la realidad histórica.

Ya en la primera secuencia de **Los días de junio**, una radio anuncia la visita del Papa Juan Pablo II a la Argentina, realizada los días 11 y 12 de junio de 1982, enmarcando el relato en los días que preanuncia el título. Esta marcación se vuelve a repetir en un televisor ubicado en el café donde los amigos se reunieron, esta vez con la imagen del Papa en pantalla, rodeada de banderitas argentinas. También a partir de una comunicación radial, se da cuenta de la situación de los combates en las Islas Malvinas. Por último, será también una radio desde donde se escuchará un comunicado de la Junta Militar.

Entonces, los días de junio en los que se desarrolla la historia, designados por su mismo título, se refieren no sólo a hechos concretos de la realidad, sino también a cierto "clima" social que se

impregnaba en la cotidianeidad argentina. En esos días de junio, además de la presencia pacificadora del Papa y el inminente fin de la guerra de Malvinas, en España el seleccionado argentino perdía el Mundial de fútbol; Vilas perdía en tenis y Palma perdía en boxeo. Esta serie de fracasos generaron una frustración general que el nacionalismo a ultranza de los militares no pudo remontar. El film concluye en la "semana de la bandera", efeméride nacional que se conmemora el 14 de junio. "Yo me siento representado por aspectos de la vida de cada uno de estos personajes, porque todos hemos salido enarbolando alguna bandera", sostuvo Fischerman acerca de las criaturas que protagonizan su película (Maranghello, 2000: 47). La cuestión de enarbolar una bandera, y por ende, de sostener alguna clase de identidad común en el marco de un proceso de desarticulación de los lazos sociales, se erige así como uno de los puntos clave de un film que recurre permanentemente a este motivo. A la bandera nacional se le suman muchas otras: la del Vaticano, debido a la visita papal; las de diversos países del mundo, que vende Alberto, (personaje encarnado por Víctor Laplace); y la que (los protagonistas construyen) como símbolo de su amistad, para luego destruirla conjuntamente.

Son estas cuestiones las que Fischerman decide poner en pantalla. El título original del proyecto era "El día de las tres banderas". De acuerdo a las declaraciones del realizador, el rodaje se hizo en un marco de reflexión y discusión entre todos los integrantes del equipo artístico. Así, los aportes de los actores, las experiencias e ideales propios de cada uno, se volcaron para caracterizar a los personajes, poniendo el cuerpo en el proceso de filmación. En el caso de Norman Briski, por ejemplo, él mismo estuvo exiliado y volvió al país en democracia. Y si bien las divergencias políticas podían debatirse en el set, Fischerman asume la responsabilidad autoral de "demostrar en la práctica que la unidad nacional no es retórica" (Martín, 1985). La necesidad de volver a encontrarse con el otro, de volver a tener

sentimientos verdaderos que reemplacen el miedo, fue lo que motivó la realización de la película.

Los días de junio

El film aborda una historia íntima de hombres, de cuatro amigos disgregados por la situación sociopolítica, que se reencuentran tras haberse separado durante la última dictadura militar. Así, el relato se inicia con el regreso de Emilio (Norman Briski), un actor exiliado en Europa que retorna al país tras ocho años. José (Lorenzo Quinteros) es un abogado que, tras el secuestro y desaparición de su socio, abandona la profesión y se dedica a la docencia en una escuela de educación media. Jorge (Arturo Maly) es un médico, jefe del Instituto de Reproducción en la Facultad de Medicina, que ve interrumpida sus investigaciones de laboratorio por las prohibiciones que le imponen desde la universidad. Por último, Alberto (Víctor Laplace) es dueño de una librería y de un emprendimiento familiar de confección y venta de banderas de países del mundo, además de sobreviviente de un secuestro que se extendió durante tres meses. Un personaje ausente en cuerpo pero presente en la memoria es el amigo desaparecido, Carlos, el socio de José, quinto integrante del grupo al cual los espectadores sólo podemos reconstituir a partir de los relatos de sus amigos. El grupo de cinco amigos había hecho una promesa con su sangre sobre una servilleta, guardada en la librería de Alberto: "seguiremos siendo siempre los mismos" [23].

El reencuentro provoca en los personajes una serie de reacciones que van desde la alegría de volver a verse hasta las mutuas acusaciones y el cuestionamiento de sus actitudes durante el gobierno

23. El objeto se presenta luego de que uno de los hijos de Alberto lea en voz alta a su hermano unas líneas de **Los tres mosqueteros** (A. Dumas) que dicen: "la guerra civil va a pasar y nosotros vamos a seguir siendo los mismos".

de facto. El propio Jorge sostiene, sintetizando una de las cuestiones principales de la película, que el miedo que se apoderó de ellos durante esos años hizo disparar a cada uno "a su propio rincón", paralizados a causa de la experiencia represiva de la dictadura. Esta disolución obligada del grupo de amigos adquiere una dimensión aún más dramática al provocar, con el tiempo, el enfrentamiento entre sus propios miembros recién reencontrados. La fractura de la antigua unidad entre los amigos, dictadura mediante, instala el conflicto entre ellos mismos y los lleva a un permanente oscilar entre la intención de reconstruir lo destruido y el enfrentamiento común.

La potencialidad de los personajes está dada en tanto que el espectador puede identificar(se) en las historias narradas en paralelo a otras historias reales vividas en esos años. El mismo Fischerman afirmó en una entrevista que "de alguna manera, yo soy todos ellos" (Di Tella, 1984). En el presente ensayo, nos proponemos abordar cada uno de los personajes de la película, en orden de presentación, con el objeto de analizar de qué manera se plantean estas cuestiones en cada uno de ellos.

Emilio, el actor exiliado

"¿Valía la pena irse tan lejos?". La pregunta es planteada por el padre de José a Emilio, el amigo exiliado en Europa, quien la deja sin respuesta. Emilio es artista y, según él mismo dice irónicamente, tuvo el "honor" de pertenecer a la primera etapa de la lucha contra la subversión que llevó adelante el gobierno militar. Su exilio, al igual que el de tantos hombres y mujeres de nuestr país, abarcó ocho años, luego de los cuales vuelve a la Argentina.

Se trata de un personaje que, desde la lejanía, se aferra como ninguno a los ideales que el grupo de amigos había sabido sostener. En ese sentido, el amor/odio hacia sus compañeros tiñe su

reencuentro, ya que Emilio supone que se alejó físicamente del país pero no ideológicamente de sus convicciones, y las dudas de sus amigos se le vuelven entonces inadmisibles. Durante una cena en casa de Alberto enfrenta a Jorge. Éste habla del padre de Alberto con escepticismo: "Mirá cómo le fue, está muerto". "Sí, pero tenía ideales", dice Emilio con indignación, "¿¡vos qué tenés?!". La misma actitud sostiene frente a Alberto más adelante: "Tenés banderas de todo el mundo, esto es como un supermercado...", le dice. "Hijo de puta, ¡le vendés a todos!". En su retorno a la Argentina, su costado profesional tampoco se ve libre de problemas. A Emilio le ofrecen participar en una obra de teatro cuyo tema es la guerra de Malvinas, y durante los ensayos llega a la conclusión de que se trata de una obra oportunista. Acusa a sus compañeros de "vendepatrias", yéndose indignado de la sala.

Sin embargo, la aparente coherencia inquebrantable de Emilio no parece ser tan firme. Por más que quiera creer que es el mismo de antes, el exilio le ha dejado marcas que no puede borrar. En su vuelta al país acusa a las espinacas que comió en el avión de ser las culpables del ataque de vómitos que lo aqueja, sin siquiera mencionar la posibilidad de que se trate de un comprensible cuadro de nervios. Habla en inglés en varias de las conversaciones que mantiene, a pesar de que la guerra con Inglaterra había transformado a ese idioma en impronunciable. "Soy el eurotío", le dice más adelante a uno de los hijos de Alberto, a modo de presentación. No es sencillo para Emilio sostener una identidad y rehacer su antigua vida cotidiana, menos aún cuando sus propios amigos lo increpan. "¿Para qué volviste?" le dice sin anestesia Jorge cuando los cuatro se hallan encerrados, esposados y con los ojos vendados en un centro de detención.

Con Emilio aparece el problema de la voluntad y la posibilidad de sostener las propias convicciones e ideas en el contexto crítico de la dictadura. Si bien el personaje hace todos sus esfuerzos por man-

tenerse firme en lo que siempre creyó, el cambio de su entorno lo lleva a cambiar él personalmente, aunque no quiera admitirlo.

Por otro lado, Emilio funciona como claro disparador de la discordia entre los amigos. Es el que se fue, con todas las connotaciones que eso conlleva. Por un lado, se transforma en espectador privilegiado de la realidad argentina, con la suficiente perspectiva que la lejanía le ofrece. Y a la vez, es el que menos autorizado parecería estar a la hora de opinar sobre lo ocurrido, según le hacen entrever sus amigos, ya que el haberse ido del país parece transformarse desde su óptica en una solución inevitable que no deja sin embargo de tener cierto aspecto de huída. Los reproches y la actitud defensiva son constantes.

Se trata de un personaje más en proceso de búsqueda, intentado ser el mismo de siempre aunque su mundo esté irreversiblemente modificado, y por ende también él. Emilio trata de reconstruir su vida lidiando como puede con sus propias contradicciones y con su negación de los efectos que el régimen dictatorial tuvo sobre la vida cotidiana de los argentinos. En ese camino, sus amigos ocupan un lugar clave, obligándolo a enfrentarse con su presente y su pasado.

Jorge, el científico

"¿Qué es esto? ¿La Inquisición?" increpa Jorge al decano de la Facultad de Medicina que acaba de prohibirle continuar con sus investigaciones con monos y semen humano en el Departamento de Reproducción con el argumento de que "los límites del hombre siempre los pone Dios".

El orden represivo de la dictadura impuso una ideología occidental y cristiana, desde la cual se construían los valores del ser nacional. La comparación con la Inquisición no es un simple decir. Las prácticas represivas sistemáticas incluían la quema de libros y la

censura, perfilando un oscurantismo en el ámbito científico. En noviembre de 1978, el General Menéndez prohibió la enseñanza de la matemática moderna en todos los niveles educativos de Córdoba, "considerando que las matemáticas modernas trastornan los postulados de la lógica formal y, de este modo, abren un peligroso camino a la penetración subversiva" (Ansaldi: 2006, 118).

Así, el Estado destruye de forma autoritaria la identidad de Jorge, que sólo puede reaccionar pasivamente, quedándose en estado contemplativo en su laboratorio. El reencuentro con Emilio le permite repensarse y verbalizar el conflicto. Es él el primero en reconocer que el miedo de la represión separó al grupo de amigos. De hecho, es el que mantiene la distancia. Su racionalidad concretiza las ideas, al tiempo que vuelve objetiva la situación: para él, Carlos está muerto, no desaparecido; y a la vez defiende que Alberto venda banderas ("es un laburo").

En la secuencia final, el personaje se reconstruye y afirma que fue él mismo quien "se borró". En un monólogo dramático, reconoce que se quedó "para oír cómo se llevaban a compañeros" y da cuenta de las otras historias de sus amigos perseguidos, torturados, exiliados. Jorge encarna la cultura del terror en la cual los individuos se autodisciplinan, que sólo puede superar el trauma en la interrelación con los otros personajes.

José, el abogado ¿comprometido?

José enseña historia en una escuela secundaria. La vinculación con el personaje de Norma Aleandro en **La historia oficial** se relaciona con la necesidad social de pensar el pasado colectivo. Las diferencias entre ambos personajes es evidente: mientras ella toma conocimiento del horror de la dictadura a partir de sus alumnos, José establece relaciones políticas entre el pasado y el

presente. Así, el Tratado de Utrech y la guerra franco-inglesa se compara con la guerra de Malvinas, desde un enfoque anti-imperialista. José afirma que "la historia siempre se da dos veces, primero como tragedia, después como farsa", lema que un alumno reconoce del ***18 brumario*** de Marx. En el contexto del aula, es otro estudiante secundario quien manifiesta el discurso nacionalista y antimarxista, en particular del peronismo tradicional.

José era abogado. A su socio lo "chuparon" y a partir de ello cerró el estudio, refugiándose en la docencia. Podemos inferir que ambos llevaban adelante casos comprometidos. El exilio interior fue un mecanismo de segregación producto de la represión, cuya causa directa es la supresión de la identidad. Aún así, José se justifica ante Emilio afirmando que "trasmitiendo ideas, podía ser útil a alguien".

En la cena que reúne al grupo de amigos recuerdan entre todos al padre de Alberto, núcleo de relevancia ideológica para el pasado de los personajes. José lo define como un romántico, además de un teórico. Si bien nunca se explicitan sus ideales, la fotografía que evoca al personaje se asemeja a Alfredo Palacios. El recuerdo conduce ineludiblemente al amigo desaparecido, el único que "le dio bola en serio".

Sin saberlo (ni el espectador ni el personaje), la culpa invade al personaje de José. Su triste y frustrado intento de suicidio en las sombras da cuenta de una subjetividad desdibujada y sin motivación. En la secuencia final, revela su secreto: él estaba con Carlos cuando se lo llevaron, perdiendo lo único que le quedaba de dignidad.

Alberto, el (ex) intelectual

Tal vez sea el personaje de Víctor Laplace quien más explícitamente encarna el problema de construir y mantener una identidad en ese crítico contexto. Si bien este tema se hace

visible también en los demás personajes (Emilio, por ejemplo, intercala el castellano con el inglés en su retorno al país, en una suerte de confusión idiomática/identitaria), en Alberto las metáforas devienen prácticamente literales. Con su librería en peligro, se dedica a vender banderas para mantener a su familia. Toda bandera es un símbolo de identidad, pero a Alberto no le queda más alternativa que aferrarse a aquella bandera que le permita literalmente sobrevivir, sea la que sea, desdibujándose así el poder de identificación de la misma. "Yo le vendo banderas a todo aquel que me las paga", dice Alberto. "Repetí: bandera, bandera, bandera...", le pide a Emilio. "Y ahora al revés: radebán, radebán, radebán...". Las palabras entonces pierden el sentido, de tanto repetirse. Da lo mismo "bandera", "liberación", "independencia", o cualquiera de las otras que Alberto le hace pronunciar una y otra vez a su compañero. "¡No quieren decir absolutamente nada las palabras!" dice Alberto a modo de conclusión. La repetición de las mismas las transforma en significantes vacíos, en sonidos huecos. Y la construcción de banderas se transforma en la simple costura de retazos de tela. En el pasado Alberto había sostenido ideales y convicciones junto a sus amigos, pero un secuestro de tres meses y un clima generalizado de miedo y violencia desgarran sus certezas. Alberto queda a medio camino, defendiendo lo que siempre fue suyo (sus libros, sus ideas) pero haciendo simultáneamente lo (im)posible por sobrevivir en una realidad que lo pone a prueba sin darle respiro. Y en el medio, parece perder cada vez más el interés en sostener lo alguna vez fueron sus ideales. Se trata entonces de la representación de un abierto triunfo del régimen dictatorial: conseguir el hastío y la pérdida del interés, por parte de la sociedad, en comprometerse política e ideológicamente.

Sin embargo, el escepticismo de Alberto no es total. Como señalábamos antes, se trata de un oscilar entre la defensa de las propias ideas y la pérdida del interés en las mismas. En un intento de reconstruir un lazo de identificación con sus amigos, Alberto accede a la propuesta de Emilio de hacer una bandera que los represente a ellos como grupo. Busca telas y las pone al servicio de la creación de un emblema para él y sus amigos. Esta bandera logrará diferenciarse de todas las demás que Alberto ha producido. Ya no se trata de una bandera para vender al mejor postor, sino de una que es fruto de la voluntad de los amigos de verse representados en un símbolo. La autodestrucción posterior de la misma suena a contradicción, pero se reserva a la vez una característica que ninguna otra tuvo: la de responder a los intereses de sus propios creadores, conjuntamente. La bandera se destruye, pero son ellos quienes deciden que así sea. Ese es tal vez el gesto más esperanzador de Alberto: intentar construir algo que, aunque sea anulado más adelante, cuenta con el privilegio de ser anulado voluntariamente, ya no por decisión de otro que se cree con derecho a hacerlo. Por otro lado, la recuperación de sus libros puede pensarse como el otro gran intento de Alberto de recomponer su vida manteniendo sus antiguos ideales. Su padre había tenido que enterrar los textos para evitar que fueran destruidos, y hacia el final de la película Alberto los recupera para reubicarlos en su librería. Los estantes de la misma vuelven a llenarse de palabras. Se puede pensar entonces que se abre desde ese momento la posibilidad de recuperación de alguna clase de sentido para ellas. Tal vez de ahí en más puedan volver a "querer decir" algo, aunque Alberto haya estado convencido de lo contrario.

Epílogo

La historia se desarrolla íntegramente en la ciudad de Buenos Aires. El entorno urbano se construye con sucesivos planos generales, pero nos muestra la particularidad de las calles vacías y en silencio. El director afirmó que ese espacio abierto se relaciona con la democracia recuperada, pero en el momento representado los aviones cruzan los cielos e invaden el campo sonoro. La cámara nos presenta una ciudad constantemente vigilada, creando un clima opresivo.

Como ya mencionamos, el film en sí hace explícita la segregación personal que se produjo durante la dictadura. El miedo a la persecución se hace real cuando los amigos son secuestrados y permanecen detenidos en un espacio vacío, cerrado, húmedo, donde dirán las que creen sus últimas palabras. De forma inesperada, salen de la reclusión a la superficie por un inmueble lindante a la librería del personaje de Víctor Laplace. La contigüidad espacial entre el lugar de detención y su propio negocio remarca la cercanía de los campos clandestinos de la dictadura con los espacios públicos.

Por último, valen mencionar los libros del padre de Alberto. En la cena grupal, Alberto nos cuenta que su padre, "cuando llegó la represión se negó a quemar un solo libro. Hubo que enterrarlos". Su mujer, Inés (Ana María Picchio), recuerda que varias veces lo vieron vigilando el jardín y agradece que ya no estaba vivo "cuando vinieron esos hijos de puta". Desenterrar los libros será entonces un modo de liberar la conciencia y recuperar el pasado. La puesta en cuadro de esos libros, en un recorrido similar al realizado por Truffaut en **Fahrenheit 451** (1966), da cuenta de la censura durante la dictadura. Así desfilan ante los ojos del espectador las obras de Griselda Gambaro, Enrique Pichon Rivière, Rodolfo Walsh,

Osvaldo Bayer, Julio Cortázar, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Manuel Puig, Erich Fromm, Karl Marx, entre otros. Irónicamente, José pregunta "¿servirá para algo esto ahora?". La respuesta de Alberto es clara: "para dar clases de historia".

Bibliografía

Ansaldi, Waldo. 2006. "El silencio es salud. La dictadura contra la política" en Tcach, César y Hugo Quiroga (comps.) *Argentina 1976-2006: entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*. Rosario: Homo Sapiens.

Di Tella, Andrés. 1984. "Junio y sus días, a través de la cámara de Fischerman" en *Tiempo argentino*, 6 de septiembre de 1984.

España, Claudio (comp.). 2005. *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Filipelli, Rafael. 2000. "Una combinación fugaz y excepcional: el grupo de los cinco" en Tirri, Néstor (comp.) *El Grupo de los cinco y sus contemporáneos. Pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, III Bafici.

Maranghello, César. 2000. "Alberto Fischerman, el hombre que sabía escuchar" en Tirri, Néstor (comp.) *El Grupo de los cinco y sus contemporáneos. Pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, III Bafici.

Martín, Jorge Abel. 1985. "Alberto Fischerman: 'Es hora de terminar con el cine melodramático' " en *Tiempo argentino*, 4 de mayo de 1985.

O'Donell, Guillermo. 1984. "Democracia en la Argentina *micro* y *macro*" en Oszlak, Oscar (comp.) *"Proceso", crisis y transición democrática*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Sarlo, Beatriz. 1984. "Argentina 1984: La cultura en el proceso democrático" en *Nueva Sociedad* nº 736 (julio-agosto).

Sirlin, Ezequiel. 2007. "La última dictadura: genocidio, desindustrialización y el recurso a la guerra (1976-1983)" en AA.VV., *Pasados presentes: política, economía y conflicto social en la historia argentina contemporánea*. Buenos Aires: Dialektica.

Ficha técnica
Los días de junio

Dirección: Alberto Fischerman
Guión: Alberto Fischerman, Marisa Gaillard, Gustavo Wagner

Fotografía: Marcelo Camorino
Montaje: Juan Carlos Macias, Carlos Márquez
Música: Luis María Serra
Producción: Nicolás Sarquís.

Intérpretes:
Norman Briski, Víctor Laplace, Ana María Picchio, Arturo Maly, Lorenzo Quinteros

País: Argentina
Año: 1985
Duración: 108 min.
Color

Víctor Laplace, Lorenzo Quinteros, Arturo Maly y Norman Briski en **Los días de junio.**