

Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación
Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente
Área de Desarrollo Profesional Docente

Cine y Formación Docente 2006

Lunes 22 de mayo en Río Grande, Tierra del Fuego. Sábado 12 de agosto en Gral Roca, Río Negro. Jueves 24 de agosto en San Miguel de Tucumán, Tucumán. Viernes 15 de septiembre en Posadas, Misiones.

Los ochenta: entre el cine y el rock

Por Gustavo Varela

I

No decimos nada nuevo si planteamos la relación entre el arte y la política como un vínculo complejo. Pero es así: complejo, espinoso, de ida y vuelta, acaso indescifrable, presente a lo largo de la historia en términos de conflicto, porque es complejo el arte para la resolución de las prácticas sobre la realidad; y es un laberinto para el artista cuando tiene que situar su actividad creadora en un contexto de poder y de relaciones intersubjetivas. Una conexión que se compone y se descompone sin más lógica que la de su misma relación, que cada vez plantea sus permeabilidades, las incidencias de una con otra, una relación que no es posible estructurar sobre una forma rígida sino como una experiencia singular relativa a cada época histórica y a cada sistema de pensamiento.

Ya Platón pensaba su república ideal limitando la actividad artística de acuerdo con los fines de su filosofía: nada de poetas o de artistas que dupliquen y entronicen la realidad sensible; las voces de la república debían cantar su canción en ciertas escalas musicales, prohibiendo aquellas que desaten en el alma los deseos de irracionalidad o de pérdida del sentido. La felicidad política se consigue a fuerza de domeñar la locura y el artista estaba siempre en ese borde, siempre a punto de abrir en el alma una brecha de fuga. Apolo sobre Dionisos, la lira sobre la flauta de Pan: el Bien de la polis, aunque bello, debía ser perseguido con la razón y no con los apetitos de la creación maniaca. Lazos complejos, una y otra vez: ¿el orden político define las condiciones de creación artística? ¿El arte denuncia, describe, justifica, revoluciona, transgrede o se adapta a la realidad política?

Acaso el medioevo sea el período de mayor incidencia de un pensamiento político sobre las actividades humanas. La pintura está

penetrada por las imágenes de Dios y es posible concluir a primera vista que el artista está coaccionado en su actividad, que la creación está dirigida a justificar el orden de poder imperante. “¿Eso basta? –se pregunta Giles Deleuze– ¿No podríamos hacer otra hipótesis? Esta hipótesis diría (...) que lo divino, lejos de ser una coacción para el pintor, es el lugar de su máxima emancipación. En otros términos, con Dios puede hacerse cualquier cosa (...) A ese nivel la pintura va a encontrar una especie de libertad por su cuenta, libertad que nunca habría encontrado de otra forma (...) La manera en que la pintura inviste lo divino es una manera que no es otra cosa que pictórica, y en la cual la pintura solo encuentra las condiciones de su emancipación radical”.¹

Cuando parecía que el arte estaba sujeto a los modos de ser del pensamiento político, Deleuze abre otra lectura y muestra al artista como emancipándose a través de lo mismo que lo coacciona.

Entonces, ¿todo arte es político?

II

El siglo XIX finaliza, para el arte, en 1916, cuando implosiona como representación en el Dada.

Lo que sigue, en términos de la creación estética, es saldar las deudas que el arte realista y las vanguardias artísticas habían contraído en la centuria del ochocientos y que el siglo XX se encargará de pagar. De un extremo a otro, del arte comprometido de los intelectuales, músicos y pintores en las revoluciones políticas de Dresde (1850) y París (1871), a la dinamita dadaísta de Hugo Ball y Trsitán Tzara en plena primera guerra

¹ Deleuze, G. En medio de Spinoza. Ed. Cactus. Buenos Aires. 2003.

mundial, el arte se apropia de la realidad a la vez que define sus propios límites. Richard Wagner, exiliado por su participación en la revolución de Dresde, escribe sus dramas musicales con el fin de edificar un camino que conduzca al verdadero porvenir de Alemania. El arte aparecía entonces como una forma de construcción de identidad política, sus obras eran la posibilidad de la unidad del pueblo alemán: la música no entretiene ni genera afectos ni evoca recuerdos o sentimientos de nostalgia. La música modifica el mundo, porque abre la conciencia del oyente para reunirlo con aquello que es, que es lo mismo en todos. La unidad política está garantizada si los dramas musicales pueden abrir el espíritu nacional en cada uno. Su arte, creía Wagner, era el hilo con el que se iba a coser una nueva realidad política. La revolución empezaba en el teatro y terminaba en el mundo. Exaltación del arte como productor de conciencias: si la creación del artista tiene como finalidad entretener a las almas, es estéril. La música o la pintura se trazan en dirección a las relaciones de poder, ya no a dar cuenta de la intimidad o de los sentimientos de su creador. Una obra debe abrir el orden de Verdad que posibilite una realidad mejor, la de la unidad nacional y, al fin, sostener en la música y en el poema, la memoria de un país y sus posibilidades de ser. Hacia atrás y hacia delante, el arte habla de lo que somos y abre las puertas de un porvenir venturoso. Es decir, la realidad comienza a contar su historia en la obra de arte a través de la desesperación de los artistas: la pura representación no alcanza, no hay arte por el arte sino arte de lo real. Ahora bien, en Wagner ese real tenía la forma de la unidad política alemana, una sustancia, un porvenir, es decir, había una dirección y efecto político deseado. En términos más generales, el plan trazado por el arte realista producirá el efecto de una concepción que involucrará a pintores, poetas y músicos, y que llevará a formular preguntas más de corte filosófico que estético y más de orden ontológico que político: ¿qué es la realidad? ¿Cuál es la verdad de esa realidad? ¿Cómo la palabra poética o una melodía musical pueden ser verdaderas? ¿Cuáles son los límites entre la representación estética y la presentación real de la política?

Vincent Van Gogh pinta en sus primeros cuadros la realidad social que ve. No paisajes ni girasoles. Pinta naturalezas vivas: labradores, tejedores, una campesina que es toda resignación, un ambiente oscuro, de miradas pobres y patatas en la mesa. Entonces se pregunta cómo es posible que el color de la tierra sea la tierra o, lo que es lo mismo, cómo el arte es capaz de ser tan real que permita meterse adentro de esa realidad y cambiarla. "Hubiese preferido ser zapatero", le escribe a su hermano Théo, porque quiere estar en la naturaleza y no tener que lidiar con su representación. La pintura de Van Gogh es el síntoma de que el proyecto de Wagner y de todo el arte realista fracasa. La impotencia es el signo de su obra: el amarillo con pretensión de realidad; ir al campo, estar en el medio del campo pintando el paisaje que le es ajeno. ¿Por qué París es más París en el cuadro de Corot?, pregunta mientras mancha su cuadro. Se pinta a sí mismo en más de un retrato y no alcanza; clava su caballete en la tierra, en el medio de la siembra, pinta contra el viento, inventa los girasoles y no alcanza; bebe el óleo y el aceite, se intoxica y tampoco alcanza. La desesperación y su locura y su oreja amputada en manos de una prostituta, todo ello da cuenta de cómo la realidad hace de un civilizado un salvaje. Entonces, ¿para qué hacer arte si la naturaleza y el mundo y la dicha de los hombres y la vida misma queda excluida de la obra? Las vanguardias intentarán dar respuesta a esta pregunta buscando en cada manifiesto una explicación posible para lo real: en el movimiento, en la luz, en los símbolos, en la geometría. El drama Van Gogh se transfigura en manierismo, en suprematismo, en futurismo, en obra y documentos que trazan líneas de encuentro entre la obra y la "verdad de la realidad". Ya no será posible el arte por el arte, aquella forma cerrada que pontificaba el romanticismo del siglo XIX. Tampoco un arte de enseñanza moral ni un modo de comunicación de aspectos subjetivos. Es arte y vida, que se exigen y a la vez se repelen. Por ello la Primera Guerra Mundial anuncia a la vez el fin de una forma de entender la vida y el fin del arte de representación. El tiro que Van Gogh se pega en el medio de su pecho es el primer disparo de una guerra en el arte cuyo final anuncian los Dada en Zurc, cuando las fotos de los

mutilados en las trincheras se convierten en una obra que no representa la realidad política sino que la expone de manera directa. Después será un mingitorio firmado por Duchamp o un mono vivo encadenado a un marco de Francis Picabia. Más tarde, la pura abstracción. Efecto paradójico el de las vanguardias: nacen para hallar el camino que conduzca el arte hacia lo real y terminan perdiendo lo real. El arte, huérfano, queda expuesto a las normas de la forma y el diseño.

En este sentido, el mundo político se reordena a través de sus guerras. Y entre tanto olor a pólvora, el arte no quedará al margen.

III

El siglo XX abandona al espectador y nos presenta al consumidor de arte. Una nueva trama política se escribe en occidente: la revolución industrial de fines del siglo XIX y la emergencia de la sociedad de masas traerá aparejado el imperio definitivo de la técnica. El arte convive con el diseño y entre ellos se trazan zonas de intersección en la que cada vez se extiende más la prefiguración propia del diseño al terreno de la creación estética. La reproducibilidad técnica arrasa con el original y conduce a nuevas formas de construcción de sentido. La transformación de la realidad se circunscribe a la ideología política, se hace sucedánea de una forma de representación de las prácticas de poder. Sin embargo, aquellas dos líneas trazadas en el siglo XIX para el arte, es decir, la del realismo estético y la de las vanguardias, sigue operando como fondo posible para la comprensión de la obra.

El constructivismo ruso o ciertas líneas del surrealismo son la expresión contemporánea de aquella voluntad transformadora de las conciencias que el arte tuvo a mediados del XIX; a la vez, la Bauhaus abre una perspectiva de carácter abstracto que hace del arte una herramienta de la industria, y de la racionalidad de la forma, su obsesión. Es decir, lo que hace el siglo XX es poner en tensión lo que el siglo anterior había puesto en sucesión. El realismo será sujeto popular, masa, pueblo, valores nacionales, relato, historia, identidad, etc. Por otro lado, la abstracción en la que terminan las vanguardias será la abstracción de la productividad y la lógica del mercado: intercambio, utilidad, entretenimiento, diseño, comunicación tautológica, servicios, el

dominio de la racionalidad de la forma y el fin de los contenidos.

El arte queda entonces, en el siglo XX, subyugado a una dialéctica política que opone por un lado a la consideración de la obra como signo de una identidad y por otro, y de manera dominante, como parte de una industria cultural.

Ahora bien, la potencia de esta última forma hace que se extiendan sus redes a todos los aspectos de la realidad: el universo técnico dispone de una amplitud que abraza todos los territorios de la vida humana. Los deseos y fines que el hombre pueda proponerse están subordinados a las condiciones de posibilidad que la técnica contemporánea establece. La política, la historia, la educación, modifican su definición a partir de entender la realidad como una industria de lo útil y de lo productivo. También el arte será otro, dispuesto a partir de los recursos que la técnica ofrece, cerrando toda otra alternativa de sentido. Es decir, el orden de verdad que traza la racionalidad técnica es el mismo que debe imperar en las diferentes actividades humanas. Por lo tanto, cualquier otra forma de construcción de sentido será tachada como nula. Es lo que Heidegger llama el carácter provocante de la técnica: no hay otra alternativa más que la de su racionalidad; otro destino para develar lo que es, es imposible. Si la vida es un efecto mecánico, si es una abstracción escrita en caracteres matemáticos, si el cuerpo es una máquina organizada de manera racional, si la naturaleza es una fuente de recursos energéticos, en definitiva, si el carácter abstracto de la realidad permite hacer de ella una ecuación económica, el arte no será más que gasto improductivo, como dice Georges Bataille. Entonces, será necesario volverlo un entretenimiento, una industria, un producto, dispuesto bajo el control de un dispositivo económico que lo haga viable. Del otro lado, aquella traza de identidad propuesta por el arte realista queda definida, a los ojos de la industria cultural, como el efecto de una metafísica ya caduca, y sus obras, como productos melancólicos tardíos. La fábrica se convierte en empresa, la sociedad disciplinaria en sociedad de control², la ficha de afiliación sindical en clave

² Deleuze, G. Postdata a las sociedades de control en El lenguaje libertario. Terramar. Buenos Aires, 2003.

de seguridad. Y la obra de arte en mercancía.

Sin embargo, los contenidos se resisten a partir: el cine ruso, el teatro polaco, el pensamiento filosófico francés, el rock anglosajón, la literatura latinoamericana, espacios de producción de sentido que intentan dar cuenta de que no todo es imperio de la forma, que una identidad colectiva se afirma por encima de las pretensiones del mercado. No obstante, el dominio de la técnica se extiende aún con mayor vértigo. La comunicación se amplía sin límites y el proceso de universalización cultural disuelve las fronteras a las que todavía se aferraba el cada vez más producido arte realista. Y entonces, los libros y el rock y el cine quedan sometidos a la lógica del mercado.

La racionalidad económica se hace dueña de los diferentes espacios de la cultura; los contenidos, las identidades, cada vez más retraídas, buscarán nuevos espacios de expresión, reducidos a segmentos olvidados en las bateas de las disquerías, a películas artesanales de bajo costo o al teatro alternativo.

El arte, aunque cada vez más cerca del entretenimiento y del espectáculo que de la creación, se resiste a ser digerido por el tracto intestinal de la industria cultural. Por eso, en este momento, en cualquier lugar del mundo, hay alguien que está con su guitarra componiendo una canción que, posiblemente, nunca nadie escuchará.

IV

En el marco de una relación de tensión entre un arte del espectáculo y una forma estética realista, la relación entre el arte y la política en la Argentina en los años '80 da cuenta de un proceso de transformación en el que estarán en juego esas dos formas de construir sentido. Mientras que la expresión artística de los primeros años estuvo dirigida a la puesta en acto de contenidos políticos, el fin de la década anunciará la llegada de la industria cultural y la consecuente disolución de aquel arte del compromiso y la memoria. La década de 1980 se inicia políticamente con la guerra de Malvinas. A contracorriente del devenir de un mundo globalizado, la dictadura militar recurre a una deuda histórica para sostenerse en el poder. La reconquista de las islas fue acompañada por un discurso de lo nacional que condujo a millares de ciudadanos de todo el país a

manifestar su adhesión a una gesta de reivindicación patriótica, a la vez que al rechazo a cualquier forma extranjerizante (principalmente anglosajona) de producción de sentido. Es decir, la apuesta de quienes llevaron adelante la guerra era la de despertar "lo argentino" que hay en cada uno de nosotros, permitir a partir de ello una identificación íntima y afectiva con la acción de gobierno y entonces, avalar sus prácticas para seguir dando apoyo a una dictadura que comenzaba a transitar su caída.

Identidad, nación, bandera celeste y blanca, afectos nacionales, todo y todos debían estar empujados por el mismo espíritu: las radios, la televisión, los diarios, las conversaciones públicas; la Argentina no era una abstracción política sino una realidad concreta palpable en cada lugar. Era como el mundial de fútbol del '78, pero con un cuerpo real, el de los soldados, el de las islas, el de cada uno de los hombres del país. Se entregaba lo que se tenía: el auto, una casa, las joyas, había compromiso por la causa, causa esta que no era posible de ser leída como una práctica de sustentación política para una dictadura derrotada, sino como una forma de reivindicación del espíritu argentino. El arte, atravesado de lado a lado por la realidad política, sumaba su expresión con el fin de potenciar aún más los afectos nacionales. La deuda por el sistema democrático que se reclamaba hasta marzo de 1982 se transformó en una deuda con la patria. En febrero, Mercedes Sosa volvía a cantar nuevamente en la Argentina después de su exilio. Seguía siendo comunista, seguía siendo incómoda para el régimen: su voz reunió a miles de personas en el teatro Ópera, que aplaudieron cada vez que la palabra libertad era dicha, que entonaron la música de la trova cubana o de Atahualpa Yupanqui, que volvieron a escuchar canciones y autores prohibidos. Era la fiesta de una posibilidad de que las cosas cambien. Un acto político dicho en folclore, en rock, en tango.

Mientras el cine oficial estrenaba en la calle Lavalle las películas de Enrique Carreras o de Palito Ortega, otra cultura empezaba a gestarse por debajo, con persecuciones, con censura.

El arte popular estaba en camino de retomar la senda de libertad que venía transitando en los años '70 y que la dictadura se encargó de destrozar. El cine, el teatro y la música iban abriendo nuevos espacios de expresión que,

en el año 1982, se cristalizan con la actuación de Mercedes Sosa, como un signo de recuperación política.

Este camino se ve interrumpido por la guerra de Malvinas. Si la causa era la libertad y el regreso al sistema democrático, con la guerra, el valor a defender era más amplio: la Argentina misma. No era un problema ni ideológico ni político ni de forma de gobierno; la guerra traía un problema ontológico. Es el "Ser Nacional" lo que se expone y no una manera de administración de la cosa pública. La libertad puede esperar y hasta tal vez podría haberse olvidado con un triunfo bélico en Malvinas. Pero la patria, la bandera, el himno, todos los íconos de lo que somos, exigía una atención directa y sin ninguna mediación ideológica. Los enemigos estaban afuera, no adentro. La incipiente guerra contra el fascismo interno se volvió una guerra contra el imperialismo anglosajón. Entonces el arte popular salió a caminar las calles con esta misma consigna. Festivales de rock a beneficio; *La hermanita perdida*, una letra de Atahualpa Yupanqui con música de Ariel Ramírez se escuchaba día y noche en las radios; Astor Piazzolla le dedicó un tango a *Los lagartos*, el cuerpo de comando que había iniciado la reconquista y que estaba comandado por el ya sabido torturador Alfredo Astiz; Goyeneche incluía a "la Thatcher" en la letra de Cambalache en el teatro Regina. Todos, actores, intérpretes, músicos, pintores quedaban bajo bandera y componían un coro, solidario o ideológico, según el caso, de apoyo a la causa.

La hermanita perdida

(Atahualpa Yupanqui - Ariel Ramírez)

De la mañana a la noche, de la noche a la mañana,
en grandes olas azules y encajes de espuma blanca,
te va llegando el saludo permanente de la Patria.

Ay, hermanita perdida. Hermanita, vuelve a casa.

Amarillentos papeles te pintan con otra laya.
Pero son veinte millones que te llamamos:
hermana ...
Sobre las aguas australes planean gaviotas blancas.
Dura piedra enternecida por la sagrada esperanza.

Ay, hermanita perdida. Hermanita, vuelve a casa.

Malvinas, tierra cautiva, de un rubio tiempo pirata.
Patagonia te suspira. Toda la Pampa te llama.
Seguirán las mil banderas del mar, azules y blancas,
pero queremos ver una sobre tus piedras,
clavada.

Para llenarte de criollos. Para curtirte la cara
hasta que logres el gesto tradicional de la Patria.
Ay, hermanita perdida. Hermanita, vuelve a casa.

La prohibición de emitir música en inglés hizo que las radios le abrieran al rock nacional, por primera vez en su historia, una masividad que nunca antes habían tenido.

La coyuntura política potenciaba no solo la aparición de nuevas bandas, sino también a toda una industria que se montaba sobre el rock vernáculo: a la clásica revista *Pelo* se agregaba *Cantarock*, *Rock & Pop* y *Twist & gritos*; si en el año 1981, antes de la guerra, se habían editado apenas 37 discos, a partir de 1982 y en los años siguientes el promedio supera las 60 placas, donde casi la mitad de ellas son debut discográficos.

En plena guerra se organiza en Buenos Aires el Festival de la Solidaridad Latinoamericana, al que asisten más de 70 mil personas y en el que participan todos los músicos de rock locales, muchos de ellos con manifiesta incomodidad. Fue transmitido en directo por televisión (algo que hasta entonces nunca había sucedido) y la entrada era un alimento no perecedero o ropa. "Ese mediodía a las puertas de Obras se estacionaron camiones del ejército, pero esta vez no para llevarse gente, sino para cargar todo lo recaudado: 50 camiones de abrigos y alimentos".³

En el caso de la relación del rock con la guerra, no significó la emergencia de un arte realista destinado a modificar la conciencia social (tal como va a ser a partir del fin de la dictadura), pero sí una forma de apropiación por parte de la política de una de las manifestaciones estéticas más importantes del siglo XX. Es decir, el arte, en este caso el rock, fue funcional a las necesidades que el poder de la dictadura precisaba, con el fin de generar el consenso de la juventud a su plan de emergencia para mantenerse en el gobierno.

Esta línea de análisis, la de las prescripciones de la voluntad política sobre el arte, puede rastrearse desde el origen del Estado moderno argentino. Sobran los

³ Pujol, S. *Rock y dictadura*. Emece. Bs.As., 2005.

ejemplos de prohibiciones, listas negras, artistas-voceros de gobiernos de turno, etc. Lo cierto es que la guerra de Malvinas detuvo una forma del arte que, con la derrota bélica y el fin de la dictadura, volverá a potenciarse, marcando desde las diferentes formas de manifestación artística, los primeros años de democracia. Entonces sí, las producciones van a estar destinadas a dar cuenta de una identidad política y de una memoria colectiva, cuya intención significativa es no solo dar cuenta de una realidad pasada, cruel y brutal, sino además generar en el público la conciencia de una nueva forma de construcción de sentido político. El arte popular se hace eco de las necesidades que la historia exige. La dictadura y sus efectos será tema obligado para el cine de la democracia. La realidad transita de las pantallas a la conciencia colectiva. Mientras tanto las computadoras y la televisión a color empiezan a instalarse en los hogares, anunciando el próximo desembarco de una nueva era para el arte.

V

El cine es, de las diferentes ramas del arte, el que más expuesto está a las decisiones del poder político. Hacer una película en un país donde el cine no es una industria autónoma, solo es posible con apoyo del Estado. Es decir, es un arte que debe lidiar con la continua intervención de un orden que nada tiene que ver con lo estético y que, por su carácter de proveedor, incide en las decisiones respecto de lo que ha de filmarse. Por ello, es posible leer en las diferentes películas una historia de cómo el poder político necesita dar cuenta de ciertos contenidos que son vitales para su actividad. Desde 1933, año de estreno de la primera película sonora argentina, hasta nuestros días, las decisiones de Estado han marcado las pautas y el ritmo de la producción fílmica, claro que con períodos de mayor o menor incidencia de acuerdo al signo del gobierno de turno. Un síntoma claro de esta influencia va desde las diferentes modificaciones que ha tenido la ley de cine a cómo se manejan y distribuyen los subsidios del Instituto Nacional de Cinematografía. La oleada a la que está sujeto el cine no solo tiene su origen en los poderes locales. También la industria internacional marcó en nuestra historia fílmica su incidencia en los años '40 y '50, durante el llamado período de oro del cine nacional. En aquellos años, la

fuerte difusión de las películas argentinas en el mercado de habla hispana generó la intervención del embajador de los EEUU ante el gobierno argentino, ya que el cine de Hollywood veía ocupado un mercado que, suponían, debía corresponderle. Desde la presión sobre funcionarios de gobierno a un boicot internacional para impedir a nuestro país la importación de celuloide, todas las herramientas políticas a mano fueron puestas en marcha para frenar el crecimiento y expansión del cine local. El golpe de estado del año 1955 terminó por decretar el derrumbe de la industria cinematográfica argentina, con leyes que definieron su ruina. Desde entonces el cine quedó sentenced a ser una actividad producida por unos pocos y aquel carácter de industria que supo tener, nunca más volvió a recuperarlo. La última dictadura hizo con el cine lo que habían hecho las dictaduras anteriores: censura ideológica, degradación temática, restricción económica y amiguismo. La apertura del sistema democrático significó la llegada de hombres vinculados a la cultura a diferentes estratos de poder: el dramaturgo Carlos Gorostiza (Secretario de Cultura de la Nación); el escritor Pacho O'Donnell (Secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires); los cineastas Manuel Antín y Ricardo Wulicher (Instituto Nacional de Cinematografía). La Cámara de Senadores derogó la ley de censura y ello permitió el estreno de películas prohibidas (*Los hijos de Fierro*, de Pino Solanas) o el reestreno de otras (*La patagonia rebelde*, de Héctor Olivera y Fernando Ayala). La tendencia a un cine de contenidos y de exposición de una memoria colectiva fue el eje sobre el cual se basó la gestión de Antín, otorgando subsidios a las películas *La historia oficial*, *Los chicos de la guerra* o *Cuarteles de invierno*. *Camila*, de María Luisa Bemberg, estrenada en 1984, convoca a más de dos millones de espectadores y pone en cuestión un hecho histórico que genera diferencias entre la Iglesia y la opinión pública. Presente una dialéctica entre el amor y el autoritarismo religioso, esta película abrió una perspectiva imposible de pensar en años anteriores ya que cuestionaba el poder de la Iglesia a través de una relación amorosa entre un sacerdote y una mujer de clase. El cine argentino durante este período recibe más de 200 premios en festivales internacionales, que "no se sustentaban

necesariamente en los méritos de los films – al menos no en los títulos laureados – sino en razones de política internacional que intentaban brindar a la flamante democracia argentina, una asistencia complaciente...⁴

Es decir, la influencia de la condición política se hacía presente en los guiones, en la producción y en la aceptación de un público ávido de saber su historia.

En ese contexto es posible ubicar la película de Luis Puenzo, *La historia Oficial*, ganadora del Oscar y también abocada a trazar los efectos de la dictadura sobre la vida cotidiana y en particular, sobre la verdad de la identidad, no sólo de una niña secuestrada en los años de plomo, sino y más extensamente, sobre la identidad del pueblo argentino.

En este sentido, la película es complaciente sobre las responsabilidades individuales respecto de la dictadura, redimiendo la “ignorancia política” del espectador en un “yo no sabía lo que estaba pasando”. El guión, escrito por Aída Bortik, está sostenido en el descubrimiento que hace una profesora de historia de que su hija adoptiva es, en realidad, hija de desaparecidos. Es el drama singular que ella vive, pero además el drama de identidad de un país que vivió en un régimen de terror y de miedo. Si es una profesora de Historia la que ingenuamente ignora lo que sucedía en el país, esta condición es posible de ser aplicada a todos. “En esta resistencia a la desmemoria, todos podían reencontrarse, mirándose sin culpa a los ojos”.⁵

La noche de los lápices, *El rigor del destino*, *La república perdida*, *El exilio de Gardel*, *Los chicos de la guerra*, y tantos otros films tratan de generar una conciencia sobre la historia y tienen como intención la producción de valores éticos que fundamenten y sostengan el flamante sistema democrático frente a la siempre latente amenaza de un nuevo golpe de estado. Es decir, tanto el cine como el teatro y la literatura fueron órganos estéticos para la construcción de un sentido político de defensa, una barricada contra la intromisión de ideas fascistas y golpistas que alejaron del universo de la representación popular la idea de la salvación política a través de un golpe de estado. Acaso sea este el mayor mérito que ha tenido el cine testimonial de

esos años: el de producir una conciencia definitiva sobre el orden democrático como única posibilidad de acción política y como única forma de gobierno.

VI

En *Hombre mirando al sudeste* de Eliseo Subiela (1985), a contrapelo de la corriente realista del cine democrático, el planteo se cierra en una problemática de la subjetividad, con ciertas dosis de realismo mágico y mirada evangélica. El manicomio es el escenario disciplinario en el que se encuentran un psiquiatra escéptico y su paciente, extraterrestre o esquizofrénico, para poner en la pantalla la ya sabida intersección entre la locura y la verdad.

Sobre ese eje se mantiene la tensión de la película, con un fuerte sentido metafísico, exigiendo del espectador no solo atención sino además su intervención a la hora de construir el sentido final del film. Es decir, toda la película está abierta a una doble interpretación que, sea esta que Rantés, el personaje principal, es un extraterrestre o un loco, no deja de formular una crítica al sistema disciplinario al que está sometida la enajenación mental en la Argentina. Por otra parte, genera la complicidad del espectador con este personaje, fundamentalmente en el momento en que dirige la “Oda a la Alegría” en una plaza pública, un grito de reunión comunitario debajo de la batuta de un paciente del Borda.

Enmarcada en la saga de la ciencia ficción, la película supone ciertos conocimientos tecnológicos capaces de producir una realidad virtual anímica. Lo que le falta a Rantés es sentir, tener emociones, y eso es lo que viene a buscar a la tierra, saber por qué los hombres tienen afectos.

También esta película tuvo un fuerte éxito de espectadores y las interpretaciones acerca de la historia eran parte del murmullo cotidiano. Es un buen guión, sostenido en una intriga sobre la identidad, no hace en ningún momento referencia al pasado político, y la crítica que formula, además de la visión represiva del manicomio, es tan abstracta como todo su contenido: “es la estupidez humana la peor de las armas que tienen los hombres”, dice Rantés, como una sentencia que está obligada a generar en el espectador su inmediato reconocimiento.

El film se enmarca en una tradición no ortodoxa del cine nacional: *Invasión*, de Hugo Santiago, con guión de Borges y Bioy

⁴ Getino, O. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Ed. Circus. 2005.

⁵ Getino, O. Op.Cit.

Casares, también plantea la presencia de seres extraños en la Tierra pero, a diferencia de la película de Subiela, el sentido final está puesto en una lectura elíptica de la realidad de aquellos años: la resistencia política.

Este camino de intimismo y subjetividad da cuenta de la transición que significó el cine de los años '80 en la Argentina. Si bien los argumentos vinculados a reflejar los hechos de la dictadura militar continuaron presentes en la pantalla, el fin del alfonsinismo a través de un golpe político con fuerte sentido económico, labra el suelo de la representación política en dirección a un carácter economicista de las relaciones de poder. La llegada de Menem significó la continuidad de un proyecto liberal que, iniciado en la dictadura de la mano de Martínez de Hoz, encontró en el aval de la mayoría popular la posibilidad de instalarse en la sociedad con un grado de legitimidad que nunca antes había tenido.

El cine comenzó a mirarse en cifras, ya no en contenidos. La producción cinematográfica nacional no era rentable ni para los distribuidores ni para los exhibidores. En los primeros años del menemismo se retrocedió a niveles de producción muy bajos, un promedio de 11 películas por año (entre 1989-1994), muy lejos de la máxima histórica de 58 estrenos nacionales alcanzados en 1950. El cine estadounidense tuvo un promedio del 65% de los estrenos, dejando muy atrás aquella cifra del 33% que tenía en 1984.

También la cantidad de salas se redujo durante el período 1989-94. De las casi mil salas que existían en todo el país en 1980, solo quedaron abiertas 280 en 1992, el nivel más bajo de la historia (en 1950 funcionaban 2190 salas en todo el país). Muchas de ellas fueron utilizadas para la instalación de bingos o de templos evangélicos. Es decir, el sálvese quien pueda, en el mundo de los hombres o en el paraíso divino.

La crisis de producción fue enorme. La industria cinematográfica iniciaba un camino de reconversión, sostenido sólo en principios económicos. La presencia del video y de la televisión por cable conduciría a una nueva experiencia social de la imagen, más centrada en la individualidad y el encierro que en el uso del espacio público. Por ello el cine quedó relegado a las clases sociales de mayores recursos y se transformó en un entretenimiento de pantalla pequeña (en las salas de los shoppings), perdiendo aquella

mística originaria que lo convertía en el séptimo arte y donde la imagen era siete veces más grande que la vida. En la sala dejó de haber silencio y se impuso el ruido y el aroma del consumo.

Las películas debían responder a la lógica del mercado, es decir, al modo de expresar los contenidos de manera hollywoodense, que obligaba a los directores a diseñar argumentos con fines de entretenimiento y muy lejos de una apuesta estética arriesgada. El caso paradigmático de este tipo de cine es el de *Tango feroz* (1993), de Marcelo Piñeyro, un éxito de taquilla que convocó a más de un millón y medio de espectadores. "Se atrae el imaginario del adolescente y del joven con figuras puras, incorruptibles (...) haciendo del apoliticismo, del anarquismo individualista, de la subjetividad más extrema, las claves de esa ética modélica".⁶

En este sentido, la construcción de una imagen individual, presente en varias películas de esta época, es una continuación temática de *Hombre mirando al sudeste*, utilizando lo alegórico como forma de relato para dar cuenta de conflictos singulares e internos.

El sentido, entonces, o bien queda en la producción de un cine comercial y sin riesgos (*Exterminator I,II,III,IV* y aquellas películas financiadas por los multimedios: *Comodines*, *Cenizas del paraíso*, *Dibu* o *Martín H*), o bien en los conflictos de la vida privada: *Ultimas imágenes del naufragio* (Subiela, 1989), *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1992), *Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar* (Jusid, 1992), entre otras.

El cine independiente aparecerá, a mediados de los '90, como expresión de rechazo a esta forma comercial y estereotipada de expresión, mostrando una vez más que el arte, a pesar de todo, se resiste a ser devorado.

⁶ Martins, Laura. Cine argentino de los noventa: memoria y/o mercado en (http://www.tau.ac.il/eial/XII_2/martins.html)