

SARLO, B. (1994) *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel-Espasa Calpe.

— (1996) *Instantáneas: medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Ariel-Espasa Calpe.

SOLANAS, F. E. (1988) *Sur*. Fernando E. Solanas (guión). Argentina: Pacific Productions Cinesur Argentina, Canal Plus France, 115 min. 35mm/color.

SUBIELA, E. (1989) *Últimas imágenes del naufragio*, Argentina: Cinequanon-TVE, 127 min. 35mm/color.

TRAPERO, P. (1999) *Mundo grúa*. Argentina: Stantic, Lisa, 90 min. 35mm/color.

ABSTRACT

This article examines three Argentine films from the 1990s, which can be seen in retrospect to have initiated a set of powerful new responses to the social and economic crises of neo-liberal Argentina. The films delve into the decaying social fabric of Buenos Aires at a time of rising poverty and social disintegration, and they expose the links between the urban interstices and wider systemic and geopolitical restructurings. As these films explore the fabric of the megalopolis, they also reveal global, financial, media, and information flows, which are agents of the deterritorializing processes at work. As they attempt to renew our vision of the polis, can these avoid complicity with the globalization of visual culture, of which they are by their nature a part?

Geoffrey Kantaris es Senior Lecturer en Cultura latinoamericana en el Departamento de español y portugués y en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge (UK), donde es director del Master en Literatura y Cultura Europea. Se especializa en el cine urbano contemporáneo de Colombia, Argentina y México sobre los que ha publicado varios artículos. Es autor de *The Subversive Psyche* (Oxford University Press) sobre mujeres escritoras de la posdictadura en la Argentina y Uruguay.
E-mail: egK10@cam.ac.uk

PROYECTAR LA HISTORIA: TESTIMONIO, DENUNCIA Y MEMORIA EN EL CINE ARGENTINO POSDICTADURA¹

XIMENA TRIQUELL

1. EL CINE ARGENTINO POSDICTADURA

Al analizar el cine argentino posterior a 1983, suele señalarse como una de sus características sobresalientes la fijación temática sobre sucesos ocurridos durante el período de la dictadura militar. Esta “marca de la dictadura” que los críticos y los teóricos observan en el cine posdictadura es definida de diversas maneras según el autor de quien se trate: un proyecto político común (Foster 1992), un mismo intertexto simbólico (Marvin D’Lugo 1994), el foco en los traumas de la historia reciente (King 1990), la democracia como elemento fundamental de sus condiciones de producción (España 1994). Todos estos autores parecerían coincidir en que “aquello” que atraviesa los filmes puede ser referido a la discusión más general acerca de la relación del cine con lo extracinematográfico: lo político, la historia, lo social.

Si aceptamos esta relación —que, por otro lado, es postulada en las películas mismas— es posible analizar ciertas modificaciones narrativas, retóricas y estilísticas que la serie de filmes sobre la dictadura presenta, con referencia a factores de orden político o histórico.²

En alemán se suele recurrir a la palabra *Vergangenheitsbewältigungsfilm* —cuya traducción sería aproximadamente “elaborar el pasado a través del cine”— para dar cuenta de aquellas películas que tematizan la Segunda Guerra

Mundial. No obstante, Robert y Carol Reimer prefieren hablar de *nazi-retro*, término que definiría el género tanto en sus connotaciones positivas (el interés por revisar el pasado y explicarlo) como las negativas (explotación comercial y trivialización del sufrimiento causado por el nazismo, intento por sanear diferencias a costa de la verdad histórica, etc.). Dentro de esta categoría general del *nazi-retro*, Reimer y Reimer establecen tres momentos: el primero abarca los dos primeros años posteriores al fin de la guerra (1946-48), período en el que prevalece lo que se denomina *Trümmerfilme* (películas de escombros), esto es: películas que, sin cuestionar el pasado o plantear cuestiones de culpabilidad o responsabilidad, pretenden simplemente mostrar lo ocurrido y las consecuencias presentes en la forma de ruinas. El segundo discurso cinematográfico que domina el *nazi-retro* en las décadas de 1950 y 1960 está, según dichos autores, más cerca del cine entretenimiento que de la postura testimonial del *Trümmerfilme*, esquivando preguntas demasiado comprometedoras acerca del pasado. Es el período de las películas de guerra en las que se exalta el valor y el patriotismo. Recién en la década de 1970, con el nuevo cine alemán aparecen películas que encaran la pregunta acerca de la culpa y la responsabilidad por el pasado en el presente (Reimer y Reimer 1986).

En cierto sentido, puede pensarse una periodización similar en el caso del cine argentino posdictadura, ya que también dentro de este es posible señalar diversos momentos; no obstante, a diferencia de lo que proponen Reimer y Reimer para el cine alemán, esos períodos no se hallarían delimitados por décadas sino más bien por diversos acontecimientos de orden sociopolítico que señalan cambios importantes en la lectura que se hace de la dictadura. Estos abarcarían desde las diferentes acciones del gobierno democrático por establecer lo sucedido (fundación de la Conadep) y juzgar a los culpables (el Juicio a las Juntas) hasta las disposiciones que otorgaron gradualmente impunidad a los responsables (las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y finalmente los decretos de Indulto). A la par de estas acciones deben considerarse el accionar de distintos grupos y organizaciones de derechos humanos, las modificaciones en sus reclamos, el surgimiento de nuevas agrupaciones con nuevas demandas, etc. Cada uno de estos sucesos fue seguido por la prensa y generó en su momento diversas respuestas de la sociedad en general, a las que el cine no sería ajeno.

A partir de estos sucesos es posible entonces delimitar tres períodos en el desarrollo de la serie sobre la dictadura:

1) 1984-1986: surgimiento de la serie dentro del contexto sociohistórico de producción específico de los primeros años de la posdictadura: retorno a la democracia, Juicio a los militares, fundación de la Conadep;

2) 1987-1989: período de crisis socioeconómica e institucional que si-

guió a los primeros años de gobierno democrático, promulgación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida;

3) 1989-1995: cambio de gobierno, nuevas políticas económicas, decretos de Indulto.

Este intento de periodización tiene por objeto, como se ha mencionado, observar modificaciones en el discurso cinematográfico que pudieran ser relacionadas con las operadas en el espacio social. Como toda periodización, si bien se encuentra delimitada por sucesos puntuales, no deja de implicar una cuota de arbitrariedad. En este sentido, se observará una cierta flexibilidad en el análisis, considerándose los períodos establecidos como un principio de balizamiento más que de señalización de ese terreno, en gran parte aún inexplorado, que constituye el cine argentino.

2. EL CINE-TESTIMONIO³ (1984-86)

Durante el primer período democrático, el cine se presenta estrechamente ligado a la temática del testimonio. Esta figura aparece no sólo en la representación de los sucesos dentro del enunciado sino que también forma parte de las condiciones del contrato enunciativo que los textos proponen. En efecto, a través de ciertas estrategias –tanto enunciativas como de representación– el cine de este primer período presenta una clara demanda al espectador para que asuma el lugar de testigo, y dé testimonio –con su presencia frente a la pantalla– de los hechos que ocurrieron en el país durante la dictadura.

Podría entonces decirse que, durante el primer período, la operación fundamental que los textos –fílmicos y otros– proponen, tanto desde la perspectiva del enunciador como para el enunciatario, es de índole veridictoria: está en juego la verdad o falsedad de los “hechos” pero también de discursos anteriores sobre estos. Los textos operan sobre las modalidades veridictorias (la verdad, la falsedad, el secreto, la mentira), pero también sobre las modalidades cognitivas (el saber, la ignorancia), produciendo simultáneamente una valoración veridictoria de los discursos anteriores (de las Juntas, de los medios de comunicación nacionales en detrimento de los internacionales, etc.) –desplazados al eje de lo falso, develando los “secretos” militares y las consecuencias “mentiras”– y una revalorización del conocimiento fundado en la experiencia personal, sobre el que se sostiene el testimonio.

Françoise Davoine y Jean Max Gaudillière, trabajando desde el psicoanálisis con los traumas de guerra, enuncian que el primer juicio que el trauma propone al analista (el trauma mismo y no el analizado) es un juicio de existencia, esto es, un proceso de reconocimiento de existencia (Davoine y

Gaudillière 1998). En este sentido podríamos pensar también la necesidad del cine posdictadura –entre otros discursos– de proponer en primer término esta instancia, a través de la recuperación del testimonio.

Dentro de la serie de filmes sobre la dictadura, el “cine testimonio”, busca entonces fundamentalmente hacer-saber. Los filmes desarrollan sucesos ambientados durante el período de la dictadura: la persecución, la desaparición, la tortura, la muerte, el exilio, poniendo en escena a un sujeto que pasa –intencionalmente o no– de la ignorancia –voluntaria o no– a la adquisición de un saber.

Pero la transmisión de saber, tematizada en el enunciado, constituye asimismo la primera operación en la constitución del enunciatario, en la medida en que es a través de una mirada, que simultáneamente hace ver y hace saber, que el espectador se configura como testigo. En la construcción de este lugar para el espectador desempeñan un papel fundamental la identificación, en primer lugar con la cámara como pura mirada y, en segundo lugar, con determinados personajes que son sujetos de un saber. Es este carácter de sujetos de saber lo que define a los protagonistas en el cine del período.

Los personajes se hallan distribuidos en dos grupos marcadamente antagónicos, contraposición que se explicita a menudo en los diálogos. En la oposición de un “nosotros” (el pueblo, la gente común, la población indefensa, etc.) frente a un “ellos” (los militares y sus colaboradores), el protagonista está claramente señalado como héroe, proponiéndose un fuerte proceso de identificación del espectador con él a través de estrategias enunciativas de focalización (el espectador sabe lo que sabe el personaje), ocularización (tomas subjetivas desde el punto de vista óptico del personaje) y auricularización (sonidos o palabras que sólo el personaje percibe).⁴

Así, si tal como enuncia Metz, la identificación primaria se lleva a cabo con la mirada que la cámara propone, esta encuentra una fuente secundaria en el protagonista. La identificación del espectador con el protagonista cumple un papel fundamental al establecer el sistema de valores interno y organizar el espacio ideológico del film, embragándolo sobre valores circulantes en el extratexto.

El protagonista cumple el rol de testigo/sobreviviente que ha accedido al saber sobre la situación tras haber observado de cerca, pero sin llegar a sufrirlas hasta sus últimas consecuencias, las acciones de los personajes del segundo grupo. Este es el caso de Alicia en *La historia oficial*, de los tres sobrevivientes de Malvinas en *Los chicos de la guerra*, de Mirta en *Sentimientos*, de María y todo el grupo de exiliados en *El exilio de Gardel*.⁵ Todos son testigos cuyas parejas, hijos o amigos han sufrido la represión, la tortura, la muerte o la desaparición. Estos protagonistas reduplican en la pantalla el lugar del es-

pectador: ambos no saben, ambos son sobrevivientes y a lo largo del film, ambos adquirirán un cierto saber; llegarán a ocupar la posición de testigo.

El lugar asignado al espectador por el film en la figura del enunciatario es, entonces, el lugar del testimonio. El testimonio estructura la trama, pero a la vez se extiende sobre la figura del espectador –en la imagen del enunciatario– para constituirlo a él también en testigo y comprometerlo a dar su testimonio, más allá de los límites de la sala cinematográfica.

Podría decirse que en el cine, el contrato fiduciario entre enunciatario y enunciatario pasa siempre necesariamente por la figura del testimonio. En efecto, parecería que el aparato cinematográfico como tal –y ya no de un grupo de filmes en particular– permite a este medio, por sobre los otros, convertir al espectador en testigo; fundamentalmente a través de su identificación con el ojo –y el oído– de la cámara. Esta relación, señalada ya hace tiempo por Metz, a la que nos referimos arriba como “identificación primaria”, ubica al cine como medio en una posición diferencial respecto de las demás artes. Es también esta capacidad de apropiarse de los sentidos del espectador la que lo liga de manera particular al testimonio.

François Hartog, al analizar los procedimientos a través de los cuales el discurso –en el caso particular que él analiza, el discurso de la historia– produce el efecto de creencia, sugiere que estos se organizan en torno a un “he visto”, que legitima un decir, bajo la forma de “digo lo que he visto”. *Histor*, nos recuerda Hartog siguiendo a Benveniste, es precisamente “el testigo en la medida en que sabe, pero en primer lugar en la medida que ha visto” (Benveniste 1969, citado por Hartog 1995: 14). Sigue Hartog:

Esta preeminencia convenida para la autopsia⁶ en toda forma de investigación (historiê) tiene consecuencias en la historia propiamente dicha: si uno aplica con todo rigor este principio metodológico, no hay, en efecto, ninguna otra historia a no ser la contemporánea. Esta misma es la posición de Tucídides, para quien la única historia factible es la historia del presente. [...]

Tucídides, para quien solamente la historia contemporánea era factible, paradójicamente va a ser elevado al primer rango de los historiadores de la Antigüedad (en el siglo XIX), por hombres para quienes la historia no puede hacerse sino del pasado. [...] Hacer historia es ir a los archivos y desplegar, pero nada más que del pasado, largas cadenas de acontecimientos.

Pero el acontecimiento así exorcizado “vuelve” hecho otro, producido por los medios masivos, y así se plantea de nuevo la cuestión de la historia contemporánea. Ahora bien, ¿“la vuelta del acontecimiento” no es también la vuelta del ojo? [...] Este acontecimiento que vuelve es puesto en escena y, al dejarse ver, construye su propio campo de visibilidad: “Nunca está sin informador-espec-

tador ni espectador-informador; se le ve haciéndose, y este 'voyeurismo' proporciona a la actualidad, al mismo tiempo, su especificidad con relación a la historia y su aroma ya histórico" (Nora); la autopsia si así se quiere, pero una autopsia distinta, construida. (Hartog 1995: 18 y ss.)

Los textos que analizamos construyen efectivamente esa "autopsia"; instauran un lugar para "ver con los propios ojos", constituyendo al espectador en ese sujeto "de ver" y "de saber" que es el testigo. Resulta evidente que la ocupación de este lugar por parte del espectador dependerá en gran medida de su aceptación o rechazo del contrato con respecto a la instancia de la enunciación extratextual (la credibilidad puesta en determinado director, guionista, incluso actor). Los filmes, previendo en parte este cuestionamiento, recurren a referentes extratextuales, *footage* televisivo, noticias de periódicos de la época, intertítulos, etc. Pero, más allá de la relación con un director —o con la imagen que de este se construye el espectador en la forma de un "autor modelo"— en el nivel textual, la mirada del espectador es "raptada" por el enunciador cinematográfico que la hace a la vez suya y del otro, del tercero, del testigo.

3. EL CINE-DENUNCIA (1987-89)

Así como las películas producidas en los dos primeros años de democracia participan de una temática específica, la que podría considerarse extensible al discurso social del primer período posdictadura —el testimonio—, es también posible en este segundo momento extender algunas consideraciones respecto de la denuncia. En efecto, el paso del predominio del testimonio como figura central a la denuncia puede considerarse correlativo de ciertos cambios en la sociedad, los que tienen que ver con los acontecimientos señalados en el primer punto.

En el cine, este paso se da en la construcción de un enunciatario que no sólo realice acciones cognitivas, como sujeto de saber (testigo) sino que además opere ciertas transformaciones en el espacio extratextual. Así, si el cine del primer período proponía fundamentalmente una operación veridictoria (la verdad de lo ocurrido), y en todo caso una sanción cognitiva individual sobre el ser de los actores involucrados (distinguir a los culpables de los inocentes), en este caso, se trata de exigir una sanción pragmática sobre su hacer (el castigo a los culpables).

En la medida en que la denuncia puede ser definida como la "noticia que de palabra o por escrito se da a la autoridad competente de haberse cometido algún delito o falta" (*Diccionario de la Lengua Española*, RAE), el

enunciatario se presupone competente, en tanto posee el poder necesario para al menos demandar a las instancias jurídicas la sanción correspondiente. En este sentido, los textos transmiten simultáneamente un saber sobre una situación de injusticia —víctimas sin reparación, victimarios en libertad—, a la vez que hacen saber al enunciatario que posee un cierto poder a través de referencias a la participación popular, como las escenas de manifestaciones en Plaza de Mayo, por ejemplo. Algunos textos, como *Memorias y olvidos* (Feldman 1986) o *Revancha de un amigo* (Carlos Oves 1987), se limitan a estas dos competencias, señalando la importancia de la participación para hacer frente a las crisis militares y a los resabios de autoritarismo vigentes en la sociedad. El primero de estos filmes concluye con una entrevista en la que un periodista pregunta a una joven "Si vos, a través nuestro, pudieras dirigirte a tus compatriotas de todo el país, ¿qué se te ocurre?, ¿qué les dirías?", a lo que la chica responde "Que participen, que no tengan miedo, que participen". La película incorpora un epílogo referido a la crisis militar de Semana Santa. En él un intertítulo aclara: "Esta película se terminó antes de los acontecimientos de Semana Santa. En esas jornadas el pueblo argentino no tuvo miedo y participó", antes de introducir diversas fotografías fijas en blanco y negro de las manifestaciones en Plaza de Mayo. En *Revancha de un amigo*, el protagonista logra escapar de los parapoliciales que lo persiguen, sumándose a una manifestación.

A diferencia de estas, otras películas —como *Los dueños del silencio* (Lemos 1986-1987), *Bajo otro sol* (D'Intino 1987) o *La amiga* (Meerapfel 1988)— buscan suscitar una fuerte reacción pasional de indignación frente a la injusticia, que movilice al enunciatario a transferir los reclamos de los protagonistas de los filmes a las instancias de sanción legítima en el espacio extratextual. En los tres filmes se presenta en algún momento de la trama la contraposición entre la tranquilidad de los victimarios con sus familias y la angustia de las víctimas que han perdido a sus seres queridos.

La indignación que estos filmes buscan suscitar se refiere así, por un lado, a los militares y sus colaboradores pero, por otro lado, también a las instancias legítimas de sanción, en quien se había delegado la ejecución de la retribución. En este último caso, en la medida en que los sujetos que se ubican en la axiología correcta, habiendo sido objeto de la agresión, no son retribuidos, mientras que los responsables de los delitos son recompensados, no sólo con la libertad, sino también con el poder seguir disfrutando de aquello mismo que los otros perdieron —sus hijos— además de otros privilegios, se presenta una sanción injusta: quien debió ser retribuido no lo fue, premiándose por el contrario a quien debía castigarse. La confusión o el error entre quién es el verdadero héroe y quién el traidor —en la terminología narratológica— busca

suscitar la indignación del espectador de manera tal de movilizarlo a constituirse él en destinatario justiciero, aclarando la confusión y retribuyendo a cada uno la sanción correspondiente. Pero no se trata de una sanción individual –lo que llevaría a la venganza– sino que debe formar parte de un proyecto social, en la medida en que la “civilidad” movilizadora puede reclamar al poder político lo que este no ha realizado correctamente.

A partir de la promulgación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, entonces, los filmes sobre la dictadura no pretenden sólo hacer-saber, sino que reclaman la participación del espectador en la demanda de justicia. La principal operación postulada desde la enunciación en estos textos es una sanción pragmática, es decir, un juicio epistémico sobre el hacer –y no sobre el ser– de los sujetos en relación con el sistema axiológico implícito o explícito en los textos (Greimas y Courtés 1982: 346). Las películas analizadas denuncian la falta de sanción desde el espacio político y buscan la intervención activa del enunciatario en demanda de ella.

4. EL CINE-TESTAMENTO (1990-94)

Si bien los decretos de indulto, sancionados por Menem en 1989 y 1990, podrían considerarse en continuidad con las leyes del gobierno de Alfonsín, su encuadre en un proyecto de “pacificación nacional” marca una diferencia fundamental en relación con el período anterior, de la que el cine se hace eco.

La temática que estructura ciertos campos discursivos, entre ellos el de la cinematografía que analizamos, está constituida ahora por la memoria. Con este término nos referimos, ya no a una operación veridictoria (la verdad de lo sucedido), como en el primer período, ni a un juicio epistémico sobre el hacer de los sujetos (el castigo, implementado por las instancias legítimas), como en el segundo, sino a una sanción cognitiva, esto es, un juicio epistémico sobre el ser de los sujetos (Greimas y Courtés 1982: 346), pero operado en el nivel de la sociedad toda.

Podría aventurarse, a modo de hipótesis, que la insistencia sobre la temática de la memoria constituye una característica del discurso social global de la Argentina de los años noventa, la que encontraría un principio de confirmación en los nombres, consignas y expresiones de diversos grupos y organizaciones surgidas en esta década, tales como H.I.J.O.S., Memoria Activa, el proyecto del Muro de la Memoria llevado a cabo por el grupo Fahrenheit en Internet, el reclamo de no olvidar en relación con el asesinato de José Luis Cabezas.

En este contexto, los textos cinematográficos proponen una relación de

continuidad entre las imágenes –y el cine como forma de registrarlas– y la memoria. Más allá de las conexiones que algunos teóricos del cine establecerían entre el cine y el “imaginario social” de una época,⁷ en las películas mismas puede leerse la intención de hacer extensiva la relación particular entre los protagonistas y su recuerdo –registrado en diversas imágenes– al cine como medio en relación con –si no una memoria colectiva– cierta noción colectiva de la memoria.⁸

En efecto, en las películas producidas durante los años noventa son las imágenes –registradas en fotografías o en super 8 en *Amigomío* (Meerapfel 1992), en celuloide en *Un muro de silencio* (Stantic 1992) o *El censor* (Calcagno 1995), o simplemente en el recuerdo en *Un lugar en el mundo* (Aristarain 1992) y también en *Amigomío*– las que poseen la capacidad de devolver a los sujetos a una historia que ha sido borrada o incluso que no ha podido ser escrita.

El recurso al cine como espacio de la memoria se hace explícito al comienzo de *Un lugar en el mundo*: “No se puede ser tan imbécil como para dejar que las cosas se borren. Hay cosas de las que uno no puede olvidarse. No tiene que olvidarse. Aunque duelan”. La película constituye el espacio mismo de la memoria: lo que vemos no es más que el recuerdo de Ernesto.

Lo mismo sucede en *Amigomío*, película que se inicia y concluye con la imagen de Carlos junto a su hijo viendo viejas películas caseras, mientras en el medio se desarrolla el itinerario de su exilio, de la Argentina a Ecuador. Al igual que en el film de Aristarain, la narración transcurre en el recuerdo, mientras la acción en el presente de la enunciación se encuentra paralizada (Ernesto en el cementerio, Carlos frente a la pantalla de 8mm.). Se trata, en definitiva, de un recorrido a través de la memoria.

También la película *Un muro de silencio* se propone explícitamente como espacio de inscripción de la memoria. Al comienzo del film la protagonista, una cineasta inglesa (Vanessa Redgrave) que ha llegado a la Argentina para filmar una película sobre la dictadura, enuncia: “Lo que quiero que quede claro es que hacer esta película es importante para que el horror no se repita”.

En este sentido, el cine de este último período no recurre al asunto de la memoria sólo para tematizarlo, sino que se propone a sí mismo como espacio de la memoria. Davoine y Gaudillière, en su análisis de los traumas de guerra al que ya hemos hecho referencia, proponen considerar la locura como “un modo de conocimiento de esas catástrofes de la historia que llegan a trazar un linaje y a desanudar las relaciones sociales” (Davoine 1992: 7). El cine posdictadura expone ese espacio en el que la catástrofe ha dejado su huella, asumiendo como propia la actividad que Davoine y Gaudillière asignan a la locura: el investigar las catástrofes de la historia que “rompen las herra-

mientas de los nombres” y desanudan “los hilos invisibles por los que cada uno de nosotros está ligado a otros” (Davoine 1992: 201-209). La recuperación de esos nombres, borrados de la historia, es parte del “testamento” que este cine destina.

NOTAS

1. El presente artículo expone someramente algunas conclusiones de mi tesis de doctorado *Projecting History: A socio-semiotic approach to the representations of the military dictatorship (1976-1983) in the cinematic discourses of Argentine democracy* (Universidad de Nottingham, mayo de 2000).
2. El considerar una “serie” sobre la dictadura tiene por objeto evitar extender las observaciones realizadas sobre un corpus limitado a la totalidad de la producción cinematográfica nacional. En este sentido, si bien es cierto que, como observan los autores mencionados, un número considerable de filmes desarrollan sucesos ambientados en el período de la dictadura, también lo es que a la par de estos, continúa otro tipo de producciones.
3. A los fines de este trabajo, tuvimos en cuenta sólo aquellos filmes producidos en los dos primeros años posdictadura que tematizan explícitamente el asunto de la represión, o de los desaparecidos. Se han considerado las siguientes películas: *Los chicos de la guerra* (Kamín 1984), *Cuarteles de invierno* (Murúa 1984), *La historia oficial* (Puenzo 1985), *Contar hasta diez* (Barney Finn 1985), *La noche de los lápices* (Olivera 1986), *Sofía* (Doria 1987). También, *Los dueños del silencio* (Lemos 1986), aunque el largo proceso de producción de esta película nos lleva a considerarla también en el segundo período.
4. Cabe aclarar que, dado que el punto de vista óptico en cine varía de toma a toma, se consideran para este análisis aquellos casos particularmente significativos como la lectura de textos por parte de un personaje, observaciones de objetos en plano detalle, subjetivas en movimiento, recuerdos, etc., que permiten contraponer al héroe con los otros personajes.
5. Y también de Pablo en *La noche de los lápices*; de Julio en *En retirada*; de Galván en *Cuarteles de invierno*; de Ramón, el hermano, en *Contar hasta diez*; de Pedro, el adolescente en *Sofía*; del periodista sueco en *Los dueños del silencio*; de Martín en *El dueño del sol*; del actor que regresa del exilio en *Los días de junio*; del niño, Miguelito, en *El rigor del destino*; de Osvaldo y Mabel en *Made in Argentina*; de Isabel y Rey en *A dos aguas*.
6. Del griego *autopsia*: acción de ver con los propios ojos (aclaración en nota al pie en el original).
7. Pensamos en particular en la reflexión de Sigfried Kracauer sobre el cine de la

Alemania nazi. Como se recordará, Kracauer considera que “las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos” por dos razones: el carácter colectivo de la producción cinematográfica y su recepción masiva (Kracauer 1985 [1947]: 13-14).

8. El análisis minucioso de cómo el cine del período recurre al tema de la memoria puede encontrarse en Triquell (1999).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DAVOINE, F. (1992) *La locura Wittgstein*. Buenos Aires: Edelpl.
- DAVOINE, F. y GAUDILLIÈRE, J. M. (1998) *Seminario “Locura y lazo social: el discurso analítico del trauma”*. Córdoba, Argentina, 31 de oct. y 1 de nov. de 1998; 3 y 4 de julio de 1998 (transcripción de C. Bergliaffa y A. López).
- D’LUGO, M. (1994) “Contemporary Argentine cinema” (Review), *Revista de Estudios Hispánicos* 3, 454-455.
- ESPAÑA, C. et al. (1994) *Cine argentino en democracia: 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- FOSTER, D. W. (1992) *Contemporary Argentine Cinema*. Missouri: University of Missouri Press.
- GREIMAS, A. J. y COURTÈS, J. (1982) *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- HARTOG, F. (1995) “El ojo y el oído” en *Historia y Grafía*.
- KING, J. (1990) *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. Londres: Verso.
- KRACAUER, S. (1985 [1947]) *De Caligary a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires: Paidós.
- REIMER, R. y REIMER, C. (1986) *Nazi-retro Film: How German Narrative Cinema Remembers the Past*. Nueva York: Twayne Publishers.
- TRIQUELL, X. (1999) “Los recorridos cinematográficos de la memoria” en *El discurso social argentino. 1. Memoria: 70/90* de M. T. Dalmasso y A. Boria (eds.). Córdoba: Topografía.

ABSTRACT

This paper analyzes a series of films that, in different ways, seeks to represent the last Argentine dictatorship. The possibility of interpreting the thematic and formal recurrences of the films, as a defining characteristic of a specific series, is posed as a first hypothesis. A second hypothesis postulates the possibility of relating aesthetic and rhetorical transformations of the series to certain socio-political

processes, such as the democratic governmental policies on Human Rights and the demands of old and new Human Rights organizations, both of which implied a historic evaluation of the former period. These processes are observed in the modification of the reading contract proposed to the spectator in the films, under the different motifs which intervene in the construction of the enunciate: "testimony," "denunciation," and "memory," respectively.

Ximena Triquell es licenciada en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba. Master y PhD en *Critical Theory*, por la Universidad de Nottingham. Becaria Posdoctoral del Conicet (2002-2004) y profesora de Semiótica en la Escuela de Ciencias de la Información y en la Escuela de Letras, de la Universidad Nacional de Córdoba.
E-mail: xtriquell@hotmail.com

HOMOSEXUALES Y TROPOS ESPACIALES EN EL CINE ARGENTINO INTIMISTA (1965-1976)

GUILLERMO OLIVERA

El presente artículo se ocupará de echar una mirada al cine ficcional argentino del período 1965-1976 y de analizar un corpus organizado en dos series: la intimista y la testimonial-social. El eje que articulará la lectura de los textos cinematográficos considerados será los recorridos diferenciales de la alienación imaginaria y simbólica¹ en la primera de dichas series, la intimista. La figura que predomina en esos textos es la alienación como entrapamiento y encierro antes que como antagonismo. De allí que la dimensión institucional-imaginaria de la alienación ocupará un lugar central.

Partiendo de un conjunto de criterios discursivos (actores, tiempo, espacio), distingo la *serie intimista* dentro de la producción cinematográfica del período, e incluyo sólo los filmes que narran historias de sujetos de clase media o alta en los espacios de la vida doméstica y laboral. La calle aparece sólo excepcionalmente como zona secreta de transgresiones o escape de la (hetero)normatividad. Representan la vida cotidiana más o menos contemporánea al momento de su producción, pero son ficcionales en la medida en que no se refieren a sujetos particulares existentes en la realidad extratextual (no están basados en historias reales). Propongo leer el recorrido de la *alienación* en estos relatos como los avatares de ciertos sujetos que siguen estereotípicamente las normas y convenciones sociales, y que, excepcionalmente, las transgreden. El análisis se centra en: *Juan Lamaglia y señora* (De la Torre 1969), *La fiaca* (Ayala 1968) y *La tregua* (Renán 1974).