

Reseña de *Cine de investigación. Paradigmas de la revelación y del ocultamiento en el cine argentino*

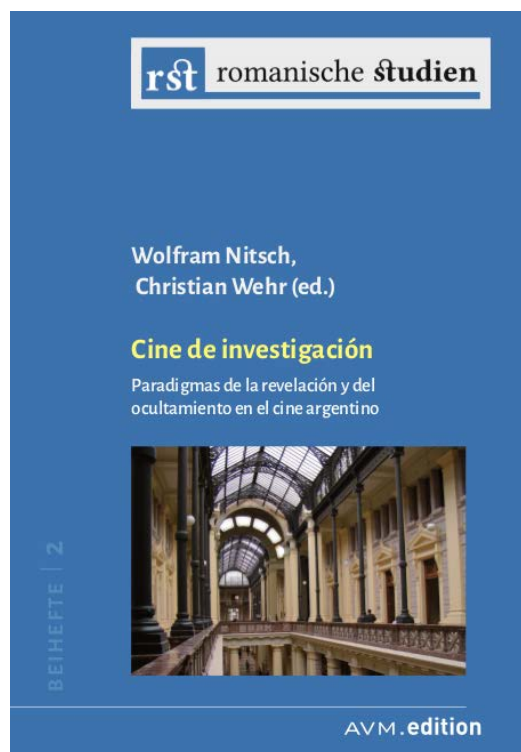
JUAN CARLOS VARGAS
jcvargasm563@gmail.com

Universidad de
Guadalajara, México

Son bastante numerosos los estudios sobre la cinematografía argentina, una de las más importantes de Iberoamérica, pero al parecer inexistentes los que abordan como objeto de estudio la investigación. Tal es el caso del libro que nos ocupa, un trabajo colectivo multidisciplinario, coordinado por Christian Wehr y Wolfram Nitsch, cuyo análisis incluye la ficción, el documental y el cine experimental. Inicia con una breve y sustanciosa introducción que contextualiza históricamente a la investigación como un ingrediente dramático esencial de varios géneros fílmicos, a partir de la época clásica del cine argentino. Además dimensiona a la investigación como un acto analítico, constructivo y creador, con una poética propia y una potencialidad estética.

Dividido en cinco capítulos, el libro presenta 23 textos. La primera sección tiene como eje de estudio la Investigación de la historia: desde el peronismo hasta la dictadura militar, e inicia con el artículo de Clara Kriger, “Mujeres en el cine del primer peronismo. Entre el melodrama y la propaganda”. Kriger cuestiona la historia del cine político argentino, y visibiliza dos cortos documentales propagandísticos producidos por el gobierno peronista en los inicios de los años 50, *Mujer puede y debe votar* y *Recuerdos de una obrera*, los cuales exponen a la mujer construyendo ciudadanía. La autora propone una nueva perspectiva historiográfica que los incluya como opciones válidas de la memoria histórica. Emilio Bernini también refuta parte de la historia escrita sobre la cinematografía argentina en “Crítica política y continuidad estética. El cine argentino durante el terrorismo de Estado y la democracia (1976–1985)”. Afirma que el llamado “cine de la democracia”, periodizado a partir de 1983, no trajo consigo un cambio de la estética fílmica sino que presenta una continuidad con el régimen terrorista. Para probar su hipótesis sigue la pista a productoras, guionistas y directores, y compara varios filmes que presentan una “indeterminación histórico-política” que ocultan al Estado, por ejemplo: *Creecer de golpe* (Sergio Renán, 1977), *Plata dulce* (Fernando Ayala y Juan José Jusid, 1982), *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982) y *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985).

Por su parte, Hugo Vezzetti, en el texto “El terror en escenas. Un estudio arqueológico del cine argentino en la postdictadura”, examina escenas sobre “secuestros, capturas de niños, allanamientos, torturas, asesinatos” que aparecen en cuatro filmes: *La historia oficial*, *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012) y *Secuestro y muerte* (Rafael Filippelli, 2010). Dichas escenas, para Vezzetti, son representaciones del terror que muestran la violencia política y el terrorismo de Estado. El autor estudia y contextualiza el contenido de cada filme centrado en víctimas y victimarios, y destaca los tipos de violencia: explícita, testimonial o indirecta.



Una perspectiva teórica desde la ciencia de la imagen es el centro de la discusión del tercer trabajo, “Visibilizaciones ambivalentes. Poéticas del marco y factores del riesgo en **Tangos, el exilio de Gardel**, de Fernando Solanas”, de Berit Callsen. Un ensayo que desmenuza de manera profunda y profusa las capas de significados y valores poéticos y creativos que puede generar el encuadre o marco, mediante procesos de visibilización e invisibilización. Para Callsen el marco es un instrumento que guía la mirada, el ojo de la cámara y la vista del espectador, y crea dinámicas del aparecer y desaparecer, evocando actos simultáneos del cubrir y descubrir.

Cierra la sección Patricia Torres con “La memoria fragmentada de una infancia clandestina. **El premio** (2011) de Paula Markovitch”, una reflexión sobre la posmemoria individual y colectiva de la dictadura a través de la infancia. Torres la califica como una mirada ética y contemplativa con tintes autobiográficos, a la que ubica dentro del realismo poético, cuya narrativa muestra un terrorismo ordinario que permea la vida cotidiana de los protagonistas de la historia.

El segundo capítulo, llamado Investigación y crimen: transformaciones del cine policial, comienza con el texto de Román Setton “Los engaños delictivos y la indagación de la verdad en las películas policiales de Don Napy. La pesquisa como trabajo colectivo en el cine policial del peronismo”. Setton indaga sobre dos películas, **Captura recomendada** (1950) y **Camino al crimen** (1951), pertenecientes al subgénero denominado “policial de archivo o documental”, por basar sus historias en archivos policiales o periodísticos. El autor argumenta que la investigación de la realidad que se expone persigue la verdad y curar el cuerpo social, a la vez que contribuye a la construcción simbólica del Estado peronista.

Dos artículos se adentran en el campo del cine y la literatura. Matthias Hausmann explora la adaptación del cuento de misterio *El perjurio de la nieve*, de Adolfo Bioy Casares en su trabajo “Una investigación fílmica en un laberinto literario. **El crimen de Oribe** de Leopoldo Torre Nilsson (1950)”. Hausmann arguye que la investigación que se muestra en el cuento se traslada al cine conservando sus elementos esenciales: el crimen del cuarto cerrado y la duda de su resolución, una narrativa de puesta en abismo y un toque fantástico. Pero además el filme agrega una fotografía de claroscuro en deuda con el cine negro. Por otra parte, Gastón Lillo, en “Memoria y (re)construcciones del sujeto. El filme **El secreto de sus ojos** (2009) de Juan José Campanella y la novela *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro”, afirma que a contracorriente de las nuevas tendencias del cine argentino las dos obras recurren al uso de las “alegorías nacionales” del cine de los 80, y toman como modelo a la novela negra y al cine negro, respectivamente, para relatar un pasado suprimido por la historia a partir de un personaje central que investiga un asesinato. La rememoración individual evoca

a la colectiva. En la novela la alegoría funciona a partir de la extrapolación, así lo que ocurre en el pueblo ficticio de Malihuel se extrapola a toda la nación. Mientras que en el filme opera mediante alusiones como la tecla de la letra A, de Argentina, atascada en la máquina de escribir.

El subgénero de asaltos se aborda en la última contribución del segmento, “El mejor jugador”. Investigación y juego en *El aura* de Fabián Bielinsky”, de Wolfram Nitsch, subgénero que presenta una investigación desde el punto de vista de los delincuentes. Nitsch apunta que en *El aura* revela la disciplina de esta actividad criminal, al igual que expone con una dimensión estética y lúdica los elementos del azar, el vértigo y la violencia, representados por las acciones de su minucioso y epiléptico protagonista.

En el tercer apartado del libro, Investigación y archivos: tendencias del documental, Christian von Tschilschke plantea “La paradoja de la investigación en el cine documental de Fernando Solanas”, y analiza la trilogía compuesta por *Memoria del saqueo* (2004), *La dignidad de los nadies* (2005) y *Argentina latente* (2007)”. El trabajo clasifica a dichas cintas como documentales expositivos, a los que corresponde una retórica de la ‘demostración’, y también participativos, ya que incluyen una lógica del ‘descubrimiento’. Solanas, peronista y líder de opinión, aparece en escena como un investigador que habla de las crisis sufridas en Argentina y también de sus potencialidades como país.

En “Investigando a papá. Un análisis del documental *Desobediencia debida* de Victoria Reale (2010)”, Victoria Torres estudia otro documental expositivo, al que cataloga de lineal, sencillo y basado sobre todo en entrevistas, articulado para comprobar la inocencia de su padre, un militar que participó en la Guerra de las Malvinas. Torres cuestiona y compara el uso de estrategias discursivas de los documentales sobre detenidos y desaparecidos durante el conflicto, a la vez que destaca la novedad del tema y enfoque. Mucho más complejo y ambicioso es el documental reflexivo, experimental y polémico que analiza Silvia Schwarzböck en su texto “Entre lo oficial y lo maldito. Sobre la investigación cinematográfica en *Tierra de los padres* de Nicolás Prividera”. La película problematiza cómo en la década kirchnerista (2003–2015) se oficializó contar la historia argentina desde la perspectiva de los vencidos, lo que trajo como efecto tres generaciones de vencidos y, paradójicamente, una juventud extendida, para la cual la imagen de los antepasados sigue siendo más poderosa que la de los descendientes.

Otro documental reflexivo y de ensayo es el que estudia Agustín Diez Fischer en “Pasado, historia y primera persona. El uso del archivo en *Fotografías* de Andrés di Tella”, pero lo sitúa también en el campo de la autobiografía, del relato en primera persona, y del uso de archivos, sobre todo privados, para ofrecer un *collage* con saltos

temporales que tiene como centro la investigación de las raíces hindúes de la familia materna del director. La reconstrucción de esas raíces deriva en una exploración de la dictadura militar, la censura, el exilio y la historia familiar entrecruzada con los cambios políticos de Argentina.

En “Reconstrucción épica, poesía digital y material de archivo. **Perón, sinfonía del sentimiento** de Leonardo Favio”, Wolfgang Bongers señala que casi solo el material de archivo es el componente del único documental dirigido por Leonardo Favio, el cual montó durante seis años (a partir de 1994). La película mezcla como elementos adicionales a los archivísticos, intertítulos, y animaciones de pinturas y dibujos para buscar efectos poéticos. De 340 minutos de duración, para Bongers es una (re)construcción épica y monumental del peronismo, que revela y oculta hechos políticos ocurridos en Argentina entre 1916 y 1974, con el objetivo de enaltecer la historia del peronismo al grado de comparar la figura de Perón con la de Cristo.

El capítulo 4, Lugares de una antropología fílmica de la investigación: entre identidades individuales y colectivas, abre la discusión con el trabajo “Géneros, códigos y poética de lo no dicho en **Moebius** y **La sonámbula**”, de Pablo Brescia. Las películas se analizan como híbridos de ciencia ficción especulativa y *thriller* policial, poseedores de una rica intertextualidad fílmica y literaria, que trasciende las reglas genéricas para manifestarse a la vez como alegorías de la historia y de la política argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976 a 1983). Planteadas a nivel narrativo como un misterio a resolver por medio de una investigación, esconden otras capas de significados ocultos, un no decir que interroga sobre el cuerpo social en el plano individual y colectivo.

El segundo artículo, “Sentirse como un Simbad. La película de carretera como cine de investigación,” de María Imhof, centra su atención en tres filmes, **Historias mínimas** (2002), de Carlos Sorín, **Liverpool** (2008), de Lisandro Alonso e **Historias extraordinarias** (2008) de Mariano Llinás, y los compara con otros dos, **El viaje** (1992), de Fernando Solanas y **Diarios de motocicleta** (2004), de Walter Salles. Ubica a la *road movie* como un género autorreflexivo cuya esencia son el viaje, el movimiento y el espacio. El viaje implica una búsqueda de la identidad y tiene un significado doble, es exterior e interior, y se cuenta mediante historias ordinarias como la del filme de Sorín, abstractas como la investigación criminalística de la obra de Llinás, o que privilegian la reflexión sobre la imagen, como es el caso de Alonso.

El siguiente texto, de Álvaro A. Fernández, habla de las “Vicisitudes del cine glocal. Lo nacional y lo transnacional en el *trailer* latinoamericano (el caso de **Nueve reinas**)”. El autor define al *trailer* como una minificción que promociona una obra mostrando y ocultando las tensiones entre lo nacional y lo transnacional. Es un producto cultural

híbrido que presenta un discurso de fragmentación en el que se observa un cruce entre el cine, mercado y sociedad, y el autor revela sus estrategias mercadológicas: el tráiler de **Nueve reinas** enganchó a una audiencia argentina con impactos visuales y sonoros mediante un *star system* y un universo locales mezclados con dosis del género, mientras que el tráiler hollywoodense excluye al *star system*, poco reconocido por los estadounidenses, y desdibuja el contexto en favor del espectáculo.

Por su parte, Christian Wehr escribe sobre la “Mitología de la frontera y tácticas urbanas. Investigaciones sobre la crisis en **Un oso rojo** de Adrián Caetano (2002)”. Wehr analiza la película a partir del concepto de Estado posnacional, y de la definición del *western* clásico, para argumentar que **Un oso rojo** expone las características de un *western* transformado que ocurre en un suburbio de Buenos Aires, en el que poder estatal se sustituye por un orden infrapolítico y una justicia por mano propia. La película actualiza el tópico de civilización y barbarie para vincular la historia argentina con un contexto de crisis económica y política, y en ella se invierten los mitos del género hasta el punto de su autonegación, tal es el caso de la frontera, que se convierte un mundo cerrado y delincuente en el que luchan “buenos y malos criminales.”

El quinto artículo del segmento, “Conflictos sociales, estéticos y éticos en **El hombre de al lado** (2009)”, de Karim Benmiloud, examina la cinta de Mariano Cohn y Gastón Duprat a partir de conflictos de clase social, culturales y políticos entre un diseñador rico, elegante, culto y progresista, que vive en la Casa Curutchet, obra maestra del arquitecto Le Corbusier, enfrentado a su vecino, un hombre común, vulgar y xenófobo. Dicha casa funciona como un *detonador* que permite indagar las tensiones que resquebrajan la sociedad argentina a partir del auge del kirchnerismo, donde las clases bajas, o media-bajas, “aspiran a una visibilización cada vez mayor”. Según la autora, el filme presenta una puesta en abismo que propone una función teatral o cinematográfica dentro de la misma película, y un complejo juego entre actor y espectador. Cierra la sección Gonzalo Aguilar con “La ira de Dios. Sobre **Relatos salvajes** de Damián Szifrón”. Aguilar inicia su reflexión a partir de la crítica negativa que recibió la película en Argentina por celebrar la venganza, su efecto de catarsis por tomar la justicia en mano propia, por rechazar toda solución política y por su carácter ahistórico. Refuta esas posturas y afirma que el motor del filme no es la venganza, sino la ira. Por otra parte, indica que la catarsis que proyecta es nihilista y se detona por situaciones de poder que terminan en una explosión salvaje. El autor propone leer el filme como un diagnóstico de la ira que es uno de los capitales de la pospolítica, o de la sociedad del espectáculo, e invita a enfrentarla para ver los efectos que provoca.

El último capítulo, Investigación y fragmentación: perspectivas actuales y futuras del cine argentino comienza con la contribución de Bernhard Chappuzeau. “El desvío emocional frente a la memoria. **Buenos Aires viceversa** (1996) de Alejandro Agresti”. Para el autor el filme de Agresti es una película incómoda que confronta al espectador mediante un estilo fragmentario que altera el melodrama tradicional con un constante desplazamiento entre tiempos y espacios de una ciudad fragmentada en la que aparecen áreas transitorias anónimas de la urbe neoliberal. La cinta confronta también por el uso de una cámara subjetiva en continuo movimiento y una puesta en escena teatral con actuaciones improvisadas, en deuda con el cine de John Cassavetes, pero además porque cuestiona la construcción de la memoria histórica argentina sin adoptar una postura política.

La obra de otro cineasta polémico es analizada por Jörg Türschmann en “El cine de Lisandro Alonso. Una guía de viaje para investigar la estética de la libertad”, que examina los largometrajes **La libertad** (2001), **Los muertos** (2004), **Fantasma** (2006), **Liverpool** (2008) y **Jauja** (2014) para sostener que todos los paisajes ‘argentinos’ que se ven en esos filmes forman parte de una ‘metodología’ de lo ausente. Alonso es un representante de un cine de la corporalidad, de personas que se mueven, que atraviesan el paisaje, que viajan y desaparecen, pero se omiten las causas de los acontecimientos y los motivos de los actos que efectúan. Los protagonistas, interpretados en sus primeros filmes por actores no profesionales, existen porque acumulan el tiempo diferido entre el tiempo real y el tiempo cortado del montaje. A decir de Türschmann a Alonso lo que le interesa es plasmar en imágenes la indeterminación que surge de los escenarios y el encuadre, es un cine de investigación por excelencia sobre la búsqueda de la diferencia, un “discurso sobre el método”.

El libro termina con un artículo acerca del “Cine experimental argentino. Ocultamientos, revelaciones y continuidad”, de Alejandra Torres, cuyo objetivo es visibilizar este tipo de cine a partir de los años 60 exponiendo sus antecedentes históricos. Torres destaca el trabajo de los pioneros que utilizaron como formato el Super 8, los cuales han sido revalorados por una nueva generación de cineastas, tales son los casos de Claudio Caldini, sujeto de estudio en el filme **Hachazos** (2011), de Andrés Di Tella, o el de las directoras Narcisa Hirsch y Marie Louise Alemann, que al igual que otras cineastas de vanguardia no sólo la experimentaron con la forma, sino con representaciones del cuerpo y la sexualidad femeninas. Ellas son el tema de **Butoh** de Constanza Sanz Palacios (2013), **Narcisa** (2014) de Daniela Muttis y **Reflejo Narcisa** (2015) de Silvina Szperling.

En suma, el libro *Cine de investigación*, documentado y teorizado de manera profusa, es un estimulante producto académico, al igual que una de las miradas múltiples más

recientes y propositivas sobre el cine argentino. Ofrece una visión fértil y original de su objeto de estudio, con una dimensión histórica, sociopolítica y estética, que destaca por su claridad expositiva y propuestas teórico-metodológicas. 🍷

Bibliografía

WEHR, C. y NITSCH, W. (Coords.). (2018). *Cine de investigación. Paradigmas de la revelación y del ocultamiento en el cine argentino*. Múnich, Alemania: A.V.M. edition.

JUAN CARLOS VARGAS MALDONADO (México) es Profesor e investigador del Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara, México. Es Doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid. Sus últimas publicaciones son el libro *Los hijos de la calle. Representaciones realistas en el cine iberoamericano, 1950-2003* (2013), el capítulo “La muerte y la brújula de Borges y la adaptación cinematográfica homónima dirigida por Alex Cox (1996)”, que aparece en *Miradas del cine actual. Transnacionalidad, literatura y género* (2015), publicación que coordinó, y los artículos: “Breve panorama del cine fantástico mexicano del nuevo milenio 2000 – 2014. Tendencias y rutas temáticas” (2016), para la revista colombiana *Historia y espacio*, y “Violencia y marginalidad urbana en la película mexicana De la calle, de Gerardo Tort” (2017), en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Fue director y editor de la publicación virtual *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano* (2010-2014).