

El problema del reconocimiento y el diálogo posible en el cine contemporáneo

Eloísa dos Santos*

Resumen: El presente trabajo aborda el análisis del film *Tierra de los padres* (2011) del realizador cinematográfico argentino Nicolás Prividera, desde la perspectiva del problema del reconocimiento. El estudio de los procedimientos estéticos en relación con el tratamiento del problema de la identidad, historia y memoria nacional auspicia la indagación sobre distintas formas del reconocimiento comprometidas en la película, particularmente desde la instancia de expectación cinematográfica.

Cuando se pretende verlo todo, cuando se alimenta sin pausa la creencia de que se puede ver todo, de que todo puede verse, esto señala más bien al arte la tarea de hacerse mancha, de introducir un poco de opacidad, de arrojar un poco de sombra y de turbiedad en la ilusión de transparencia
Gérard Wajcman

Quisiera iniciar este artículo señalando una circunstancia externa a la obra: *Tierra de los padres* (Prividera, 2011) no fue aceptada ni en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires 2012 ni en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata 2012. Al tener en cuenta que la programación de los festivales de cine define lo que se admite institucionalmente a nivel de distribución (considerando a los subsidios como una primera instancia de apoyo a nivel de producción) vale, aunque más no sea apuntar, tanto la pregunta acerca de qué es lo que ambas esferas institucionales argentinas no aceptaron dentro de sí, no quisieron reconocer como propio o prefirieron dejar fuera de su agenda, como la consideración acerca de cómo la película encontró afuera (en su camino de difusión) un problema que justamente venía a discutir, desde su propuesta estética, sobre las tensiones entre lo reconocido y lo negado por la historia oficial, entre lo incluido en el espacio institucional y lo que queda por fuera.

Tierra de los padres implica la tarea interpretativa del espectador argentino justamente porque, como aclaraba Andreas Huyssen “el ámbito político de las prácticas de la memoria sigue siendo nacional” y, en este sentido, “las culturas de la memoria contemporáneas pueden ser leídas en general como formaciones reactivas a la globalización económica” (Huyssen, 2001: 21).

* Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Maestranda de Estética y Teoría del Arte, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Docente de cine en los Profesorados de la Escuela Nacional Superior N8. Correctora editorial del Departamento de Artes del Movimiento del Instituto Universitario Nacional del Arte. Integrante del grupo de investigación REO (Representación entre ojos) con sede en el Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones de América Latina, UBA. elitods@hotmail.com

Mi análisis acompaña la estructura de la película que tiene tres secuencias a nivel formal muy delimitadas. La primera, casi un prólogo, presenta cronológicamente imágenes de archivo en blanco y negro que se suceden de distintas escenas de violencia social argentina (el bombardeo de la plaza de mayo del '55, la noche de los bastones largos, represiones a marchas de las Madres, la Guerra de Malvinas, asesinatos del 2001), mientras suena el Himno Nacional.

La segunda secuencia, y cuerpo de la película, se compone de una sucesión de planos fijos que encuadran, uno a uno, los mausoleos de algunas de las personalidades más relevantes de la historia política argentina, en el Cementerio de la Recoleta. Cerca de cada bóveda, aparece por fundido una persona reconocida de la actividad cultural nacional (de diversos ambientes: teatral, cinematográfico, literario, etc.) que lee de un gran libro con tapas rojas un fragmento de texto y luego desaparece, dejando de nuevo la soledad de la bóveda. Un texto indica la referencia del título, fecha y autor del material leído (D. F. Sarmiento, F. Quiroga, J. B. Alberdi, J. Mármol, H. Ascasubi, J. M. de Rosas, J. Hernández, L. Lugones, L. V. Mansilla, J. A. Roca, J. J. Valle, O. Gironde, Moseñor V. Bonamín, R. Walsh, Gral. Saint Jean, P. Urondo, entre otros). Plano a plano, bajo este montaje riguroso y repetitivo, la película construye discusiones entre los muertos, referentes de la historia argentina, a través de sus textos. Este esquema es solamente suspendido por las apariciones de cuidadores del cementerio, algunos turistas y detalles de los ornamentos de las bóvedas.

La última secuencia, quizá un epílogo, es un plano-escena en el cual la cámara emprende una vista aérea que rodea al Cementerio de Recoleta, hasta alejarse cada vez más, pasar por la Villa 31, Puerto Madero y llegar al Río de La Plata, donde termina la película.

Archivo – Entonaremos juntos

Las imágenes de archivo sincronizadas con el sonido orquestal del Himno Nacional preludian *Tierra de los padres*. Este tipo de imágenes suele tener un origen periodístico y una difusión televisiva, más que cinematográfica. Visualizarlas en pantalla grande propone un ejercicio a la mirada que debe revisitar en cine lo ya visto, en general, en televisión, volver a apreciar pero con más detalle, permanecer frente a ellas desde la atención y soledad implicadas exclusivamente en la expectación cinematográfica.

El público argentino puede reconocer el referente de esas imágenes de la historia argentina sin necesidad de subtítulos indiciales de fecha o lugar. Todo archivo es un documento del pasado y, en este sentido, el cine aporta al acervo documental una certeza: la de la huella lumínica. El celuloide fijó, a partir de la luz, esas imágenes de la realidad, que ahora volvemos a ver y reconocemos. En ellas, se ve al pueblo como masa, sin individuación, sin jerarquías, sin singularidades reconocibles. Allí, la huella de los muertos anónimos, la valentía sin honores, a lo largo de casi medio siglo de historia argentina.

Paul Ricoeur, apoyado en Bergson, señala que todas las huellas conservan el enigma de ser “la presencia en imagen de un pasado ex-sistido”, están en presente. Se las reconoce como recuerdo justamente porque, además de estar atadas al pasado, resaltan sobre el

presente, por eso “reconocer un recuerdo es reencontrarlo”. El presente se constituye en pasado mientras es presente al quedar fijado y entonces, luego, puede ser recuperado como recuerdo. Se pregunta el autor “¿cómo un presente cualquiera devendría pasado si no se hubiese constituido pasado al mismo tiempo que era presente?” (Ricoeur, 2006: 148,163). Es esta una forma de pensar el mecanismo de la memoria en general, sin embargo es, justamente, lo que sucede con la huella lumínica en el cine: se constituye en pasado al quedar fijada en la película y reconocerla implica la operación de aprehender ese pasado en el presente.

Ahora bien, la imagen documental no solo brinda un certificado de existencia de aquello capturado, de lo visible, sino que también documenta lo no visible. El fuera de campo no es únicamente lo que el encuadre oculta al mostrar, es todo lo que se mantiene al margen de la posibilidad de ver. Ver más allá del encuadre, mostrar que no se puede mostrar todo es una de las grandezas del cine documental para Jean-Louis Comolli (Comolli, 2010: 127). En este sentido, estas imágenes de archivo de la historia argentina documentan también desde la velocidad de las tomas, desde la desprolijidad de la cámara, desde la captura de la inmediatez de la realidad. Quiero decir, echan luz sobre la imposibilidad de mostrar todo y el documento de violencia también está allí, en lo que esas imágenes de distintos momentos del país no capturaron.

Vuelvo a Ricoeur para encontrar otra característica de la imagen documental. Hay, según él, tres tipos de huellas. Las corticales que tratan las neurociencias, las psíquicas-afectivas de las que se ocupa la psicología y las documentales conservadas en archivos privados o públicos. De éste tipo son las imágenes introductorias de *Tierra de los padres*: documentales de archivos públicos. Aunque Ricoeur no se adentra en la diferenciación de los tres tipos de huella, me resulta interesante pensar que las dos primeras, las corticales y las psíquicas, se constituyen en el interior del hombre, en su cerebro o en sus sentimientos afectivos, en cambio las documentales son huellas formadas en el exterior. Su constitución no es interna, es social. Digamos lo social es la tinta de este tipo de huellas y, más aún, en las de archivos públicos como es este caso. *Tierra de los padres* comienza con estas imágenes. El espectador las reconoce como recuerdos propios, pero no del orden de lo íntimo, de lo privado, de la realidad interior del individuo (Cruz, 2006: 91) como sí sucedería con las huellas corticales o psíquicas, sino dentro de su parte social, de lo que hay de social en él, lo que comparte con otros y ya ha sido consensuado. Entonces, en este caso, se trata de reconocer junto a otros recuerdos compartidos de suma violencia, que se suceden cronológicamente y en blanco y negro.

Otra forma del reconocimiento aparece a partir del sonido. El Himno suena instrumental, sin canto, sin voces. Sin embargo, su melodía lleva al espectador argentino hacia el recuerdo de la letra. Esta fuerza de rememoración que contiene la melodía del Himno nos abarca, claro, porque es uno de los principales constructos de identidad nacional. El espectador lo entonó con otros, sobre esa misma reproducción instrumental, incontables veces y lo hizo fundamentalmente en contextos institucionales. El Himno se internaliza en cada persona para luego aunarla con otras. El ser nacional contiene el conocimiento del Himno. Si el público es argentino, en *Tierra de los padres*, la sala entona en silencio, el espectador canta para sí mismo y esto le permite reconocer su propio conocimiento, lo cual, por lo dicho, implica reconocerse

como argentino, apelar a lo que uno ya sabe, al contenido aprendido y sedimentado, transitando así un primer momento de confianza.

Acumulación de triángulos

El ritmo agitado del archivo queda atrás y comienza una larga sucesión de planos fijos del Cementerio de la Recoleta. El primero de ellos parece estar ligado aún al ambiente institucional que traía la melodía del Himno. Una niña con guardapolvo blanco espera para leer su parte como si diera abertura al acto luego de la entonación de las estrofas del Himno Nacional.

En cada uno de estos planos se da un vínculo extraño de un vivo con un muerto, unidos por el texto que es leído pero unidos también por la competencia del espectador que escucha y ve, en cada caso – bóveda– en particular. Se forma un triángulo entre quién escribió, quién lee y quién escucha, los primeros dos desde la pantalla, el tercero desde la sala. Allí se superponen un tiempo histórico, un particular tiempo de representación (de puesta en escena) y un tiempo de expectación. El tiempo histórico del texto y el tiempo de la puesta se reúnen en el presente artístico del encuentro entre la película y el espectador, en aquello que, en el momento, el espectador ve, escucha y es capaz de recordar y vincular. Este presente no puede exceder los límites del principio y la actualidad de la vida del espectador. Es decir, este no puede hacer más que ir y venir entre su descubrimiento (o redescubrimiento) de los textos al escucharlos y el conocimiento y recuerdo acerca de esos otros tiempos remitidos en ellos, albergados en el lapso de su vida, y hallados allí, en el presente de la expectación de *Tierra de los padres*.

Los textos conservan un fuerte anclaje en la historia argentina porque son fragmentos de discusiones políticas concretas, muchas incluso en formato epistolar. Son fragmentos que dan cuenta de un diálogo, en donde cada parte denota la posición contraria, la contiene al discutirla. Y estos fragmentos llegan a partir de un timbre de voz de personas del ámbito artístico actual que, de otra manera, también revelan posicionamientos a partir de sus trayectorias profesionales. Es decir, en el triángulo entre quién escribe, quién lee y quién escucha y ve se agolpan distintas formas del reconocimiento. Y, pese a que uno de los vértices no cambia durante toda la película (el espectador), sí se modifican los ángulos al variar los otros vértices. Aquello que el espectador recuerda, sabe o no, algo y qué, sobre la trayectoria del muerto y sobre la trayectoria del vivo forma parte del presente de expectación. Pensar en forma conjunta a la actriz Maricel Álvarez y a Eva Duarte, a partir de la lectura de “Mi mensaje”, o unir al realizador cinematográfico José Campusano y a Facundo Quiroga, con un fragmento de “Cartas al General Paz”, implica articular lo que la memoria de cada espectador retuvo sobre aquellas dos personas, a lo largo de su vida, con el texto –fuente documental– que está siendo leído.

A su vez, entre el vivo y el muerto se establece una relación de representación. Los vivos –lectores en cada puesta– no dramatizan el texto que leen. Representan pero no actúan, no desde una representación mimética, el vivo no “hace” del muerto, sino que

vuelve audible su voz. Este vínculo de representación se encuentra principalmente en la oralidad, parece ser casi un gesto generoso del vivo, el vivo presta su voz al muerto, que trasciende por su obra, pero ya no tiene voz. Sin embargo, el vivo está ahí, con su rostro, con su carga de realidad, con su timbre de voz particular y con su trayectoria dentro de la cultura argentina.

De manera compleja, parecería que la singularidad del prócer (héroe o tirano), la singularidad del artista y la singularidad del espectador (de su competencia) intentarían alcanzar aunque sea una parte de lo social, de la identidad nacional. Como si cada uno de los triángulos que se dibuja y acumula pudiera encerrar, al delimitar con sus vértices un espacio de relaciones, una parte de aquello que nos constituye como argentinos. Luego de un triángulo se sucede otro, siempre en ese presente artístico, sin embargo la identidad nacional emerge en la medida en que hay una vuelta sobre el pasado. En este sentido, Martín Jay señalaba como las identidades grupales se afirman sobre el reconocimiento de una experiencia común pasada, es ese bagaje, trasfondo compartido la “fuente no impugnada” de la identidad de grupo en el presente (Jay, 2009: 470). Hacia allí va el espectador, hacia un encuentro con la configuración narrativa de la Nación desde sus momentos fundacionales.

Por otro lado, no hay movimientos de cámara en estos planos, son fijos. En *Tierra de los padres* el plano fijo conserva cierto cariz de objetividad, palabra difícil de utilizar a esta altura pero quizás sea útil reapropiarla en términos de calma perceptiva, de respeto a las condiciones objetivas de expectación. La inmovilidad de la cámara da a la imagen una dosis de calma visual que auspicia condiciones para la escucha y visualización de esos planos. El espectador está realizando un ejercicio grande consigo mismo y probablemente una presencia abusiva de la instancia de enunciación desde el movimiento estorbaría a ese trabajo expectatorial. En todo caso, la enunciación se vuelve más notoria en la dedicada elección de los encuadres o en el recurso de acumulación en la cantidad de estos planos. Para que el espectador pueda *ser capaz de* es, en alguna medida, necesario respetar la condición objetiva de ausencia de movimiento entre la pantalla y el espectador que contempla, desde la fijeza de su butaca.

Ahora bien, el reconocimiento del conocimiento que el espectador tiene de las cuestiones referidas en los textos que se leen surge desde cierta incertidumbre. Si hubiera una voz en *off* o una persona –un historiador, por ejemplo– frente a cámara describiendo el contenido de esas fuentes documentales el vínculo estaría interferido, el sentido más seguro y orientado y la responsabilidad de la tarea delegada. Por el contrario, el espectador tiene en esta película acceso directo a una cantidad importante de fuentes documentales que debe, en soledad, contextualizar con aquello que sabe de historia nacional. Este saber¹, en ocasiones, constituye una red narrativa anquilosada, acomodada, extendida en un relato, en cierto sentido, acabado, sin revisiones frecuentes que debe aquí, al menos, ser puesto a prueba. Y como “la luz que ilumina los procesos de acción, y por lo tanto todos los procesos históricos, sólo aparece en su final, frecuentemente cuando han muerto todos los participantes” (Arendt, 2011: 215), el

¹ “Los acontecimientos del pasado suelen sedimentarse en una tradición como un suelo sobre el que nuestra conciencia se acomoda. Esto tiene una presencia plena, masiva, que termina por ofrecer solo respuestas. Se lo confunde con un saber” (Jinkis, 2011: 57)

espectador cuenta con la posibilidad de “hacer la historia” en la medida en que puede encontrar la significación de los actos de esos muertos en la historia posterior.

Es este un ejercicio trabajoso porque el tránsito hacia el conocimiento albergado en uno mismo, hacia la memoria de ese conocimiento, encuentra en el camino muchas zonas de incertezas y tras dudar emerge la posibilidad de reconocer, por eso una de las acepciones de reconocer es *explorar*. Aquí asoma el sentido griego de *anagnórisis*, la situación de desconocimiento es inherente a la de reconocimiento, hay un paso por la ignorancia. Pero aclara Ricoeur que “si existe un punto en el que el pensamiento de los modernos marca una progresión sobre el de los griegos respecto al reconocimiento de sí, no es principalmente en el plano de la temática –la del reconocimiento de la responsabilidad–, sino en el de la conciencia reflexiva de sí mismo implicada en este reconocimiento” (Ricoeur, 2006: 121).

A pensar en la contribución de la memoria en el reconocimiento de sí, en la conciencia reflexiva involucrada en la memoria, en el ¿quién se acuerda?, dedicó San Agustín parte de sus *Confesiones*. Él “atribuye a la interioridad el aspecto de una especialidad específica, la de un lugar íntimo: todas las cosas “depositadas” en él, “las recoge la memoria para evocarlas de nuevo cuando haga falta y volver sobre ellas en sus vastos depósitos, en el secreto de yo no sé qué inexplicables recovecos”. La rememoración de todo lo que “yo evoco en mi memoria” demuestra que “estos procesos los verifico dentro (*intus*), en el patio inmenso del palacio de mi memoria” (San Agustín parafraseado y citado en Ricoeur, 2006: 155).

Es decir, durante estos planos el espectador discute consigo mismo, se enfrenta con las fuentes documentales leídas, explora en su memoria, verifica y oscila en soledad, reconoce y da sentido, es capaz y responsable. La memoria no como repaso de hechos históricos sabidos, no como forma de volver a decir cómo fueron las cosas, la memoria no como una zona de repetición de verdades, de asentamiento del pasado, no, la memoria como acción, la memoria como acto desde el presente. La memoria como un esfuerzo personal porque obliga a dudar, a tomar posición, a repensar, a enfrentarse desde el presente con fuentes documentales del pasado. La memoria como un *poder de obrar*, en el que opera la evaluación de nuestras capacidades y se abre una exploración de lo no dicho, de lo implícito, a partir del reconocimiento.

Activa – pasiva: reconocer, ser reconocido

Unitarios versus federales, cultos versus gauchos, oligarquía versus pueblo, dueños versus pobladores originarios, ciudadanos medios versus mendigos, militares versus guerrilleros, simplificando mucho civilización versus barbarie. La identidad argentina parece no tener que ver con la nacionalidad sino con la pertenencia. Se define el ser nacional argentino no a diferencia de otro ser nacional (chileno, uruguayo, alemán o finlandés) sino a diferencia del no argentino. Se le niega al otro su pertenencia identitaria y se lo excluye a partir de delimitar el concepto de *argentino* en términos positivos. El otro será, pues, no argentino, es decir, no podrá ser reconocido. Así es como, en términos sociales, el crimen y el derecho son los extremos del significado del reconocimiento. El derecho se encuentra en las antípodas del crimen porque consiste en

el reconocimiento recíproco, mientras el crimen, claro está, implica la negación del otro (Ricoeur, 2006: 230).

Para terminar, todos los *camino del reconocimiento* que recorre la película quizás deban incluir, el de reconocer no sólo nuestro conocimiento de la historia argentina sino también nuestra filiación con aquellos padres, padres porque nos han llegado sus aciertos y sus errores, porque su historia condiciona la nuestra y los hemos heredado. Padres todos, padres, en su medida y a su tiempo, padres, padres de la patria, padres originarios, padres de la cultura, padres de la lucha. La pregunta sobre si nuestros padres fueron capaces de reconocerse entre sí, reconocerse en el sentido más llano de aceptar la existencia del otro, dura lo que dura el film y “a este reconocimiento mutuo entre los padres mismos responde el reconocimiento filial que da su pleno sentido al *reconocimiento de sí mismo en la filiación*” (cursivas en el original, Ricoeur, 2006: 248). Ese reconocimiento mutuo, aceptar la existencia del otro, incluye incluso aceptar su tránsito, posterior a la vida, por la no existencia, es decir, su lugar de descanso del cuerpo, su cuerpo muerto. El plano secuencia final de la película nos lleva del Cementerio de la Recoleta al Río de la Plata, en ambos espacios (no solamente, por supuesto) están nuestros padres muertos. Y, como señala con precisión Ricoeur, “las relaciones de los hombres entre sí no dejan de incluir las relaciones del hombre con la naturaleza, así como con los muertos, guardianes de la mirada sobre el tiempo pasado” (Ricoeur, 2006: 258).

Bibliografía

Arendt, Hannah 2011 (1993) *La condición humana* (Buenos Aires: Paidós).

Comolli, Jean-Louis 2010 *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología: 1971-1972* (Buenos aires: Manantial).

Cruz, Manuel 2006 “Memoria: ¿extrañeza o reconciliación? (una meditación en compañía de Arendt)” en Cruz, Manuel (comp.) *El siglo de Hannah Arendt* (Barcelona: Paidós).

Huyssen, Andreas 2001 (1990) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica)

Jay, Martin 2009 *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal* (Buenos Aires: Paidós).

Jinkis, Jorge 2011 *Violencias de la memoria* (Buenos Aires: Edhasa).

Ricoeur, Paul 2006 *Caminos del reconocimiento* (México: Fondo de Cultura Económica).

Wajcman, Gérard 2001 *El objeto del siglo* (Buenos Aires: Amorrortu).