

Casas vacías. Formas de representación del pasado en el cine argentino contemporáneo

Ximena Murillo Sabán *

Para reflexionar sobre el modo de representar el pasado en la cinematografía argentina propongo dos películas contemporáneas: *AU3* (Hartmann:2010) y *Abrir puertas y ventanas* (Mumenthaler:2011). En ambas la casa vacía, metafórica o fácticamente, y su relación con sus habitantes será la figura que lo cinematográfico utilice para dar cuenta del pasado. En el documental *AU3*, el tema del pasado histórico es recuperado apelando a los testimonios de diferentes sujetos que participaron o participan de la historia de la Autopista Urbana 3. Las casas que están o alguna vez estuvieron en la traza de esta fallida autopista, como restos del pasado serán recuperadas por la película a través de los relatos, de los testimonios de los habitantes del barrio Villa Ortuzar. La forma en que estos testimonios son presentados en la película dará cuenta de la relación entre el pasado individual y el colectivo. En *Abrir puertas y ventanas*, la casa, dará cuenta del pasado y presente de las tres hermanas que la habitan. Esta construcción familiar, tópico fundacional del cine argentino, será descrita a través de una minuciosa construcción visual. Las temáticas tratadas en el cine actual, como continuidad de un proceso de diversificación que se inició con el llamado Nuevo Cine Argentino, son difíciles de aglutinar, sin embargo sigue habiendo una fuerte tendencia por contar pequeñas historias, por afianzar su relato en lo íntimo, en lo particular, evitando los grandes relatos históricos, las grandes historias universales¹. En este sentido, las dos películas propuestas se concentran en un pequeño relato, aunque desde el mismo habiliten al espectador la posibilidad de reflexionar sobre el pasado histórico reciente, en el caso de *AU3*, o sobre las relaciones familiares, la angustia y la soledad ante la muerte, como en el caso de *Abrir puertas y ventanas*.

AU3. Autopista Central se estrena en Argentina en el 2011. La película describe las distintas expropiaciones que sufrieron los habitantes del barrio Villa Ortuzar en la ciudad de Buenos Aires. En 1977 en plena dictadura militar, el entonces intendente de la ciudad el Brigadier Osvaldo Cacciatore planifica la construcción de una Autopista central que atravesaría la ciudad, desde el barrio de Saavedra hasta Nueva Pompeya. Se comienza con la expropiación de los terrenos pero en el medio de los desalojos y demoliciones el proyecto se suspende. Las casas que no habían sido demolidas, quedan abandonadas y son ocupadas “ilegalmente” por personas de bajos recursos que ven en ellas la posibilidad de una vivienda. Aquellas que no habían llegado a ser demolidas ni expropiadas quedan rodeadas de abandono y derrumbe. La proximidad de los terrenos con zonas de altísimo poder adquisitivo como el barrio Belgrano R, produjo y sigue produciendo grandes conflictos entre vecinos propietarios y vecinos ocupantes de la propia cuadra o de “el otro lado”, de Belgrano R. En la actualidad el gobierno de la ciudad de Buenos Aires, comprendiendo el alto valor inmobiliario de la zona, vuelve a expropiar estos terrenos repitiendo el proceso de desalojo y demolición. El documental recoge los testimonios de los habitantes originales expropiados por el Estado dictatorial, de los ocupantes expropiados por el Gobierno de la ciudad, de los vecinos de entonces y de los actuales. Diferentes voces, la de funcionarios del actual gobierno de la ciudad de Buenos Aires e incluso la del Estado terrorista que aparece a través de documentos de la época como la tapa de un diario, o de viejas ordenanzas municipales, narran la

* Lic y Prof. en Artes. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

historia de la Autopista Urbana 3. Representa el pasado recuperando a través de relatos individuales algo de lo colectivo, algo de un pasado histórico común a todos los argentinos.

El historiador Frank Ankersmit buscando un punto de contacto con el pasado que no sea a través de huellas o documentos plantea recuperar en cambio la posibilidad que el historiador tiene de acceder a la experiencia histórica. Encuentra que lo artístico suele ser utilizado por la historia como documento, o como reflejo de una época, negando la posibilidad de encontrar en él, en una simetría entre asunto y procedimiento, algo que permita ese punto de contacto con el momento de su creación, con el pasado. Denomina a esta posibilidad experiencia histórica. La describe como una interrupción temporal en el intercambio normal entre nosotros y la realidad. Para Ankersmit la experiencia histórica es subjetiva, difiere de una inspiración y en ella el historiador queda sujeto al poder del objeto que produce la experiencia histórica. A su vez plantea que los objetos, aquello que despierta la experiencia histórica no son habitualmente objetos artísticos canónicos. El espectador de ese objeto debe poder acceder a la experiencia no por la información histórica que posea sino que debe ser impelido por una cualidad del objeto (Ankersmit,2010). En concordancia con el concepto de experiencia histórica de Ankersmit, Jacques Ranciere propone para pensar lo artístico la noción de experiencia estética a la que define como “aquello que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad”(Ranciere,2010).

Entonces en el documental *AU3*, aquello que recupera el pasado superando la información y la huella, estará presente en los relatos, en ese resto que se le escapa al autor, que lo separa de una visión sociológica que busca “politizar” el arte explicando una situación social, económica o un conflicto urbano. Aparecerá en lo íntimo, en aquello que se filtra y se le escapa en el medio de la información generando una distancia estética que permite la aparición de una nueva subjetividad. Lo artístico logra así mostrar la complejidad de un proceso histórico, en este caso el de la fallida autopista y todas sus consecuencias, permitiendo que se muestre como modo, como cualidad y no como mera información.

En *AU3* la experiencia estética aparece en cada uno de los testimonios y en la forma en que son presentados en el transcurrir de la película. Los hiatos, el desorden cronológico y las lagunas temporales se encuentran presentes más allá de la intención de ordenarlos que tengan los propios testimoniantes o el director. El relato fílmico utiliza como procedimiento para su organización a la cultura oral ya que recupera de la misma la discontinuidad en la organización del relato, la falta de ordenamiento lógico o cronológico. Aparecen entonces vacíos, ausencias y no dichos que permiten visibilizar algo que las imágenes que los acompañan no logran capturar.

Genera confusión la manera en que se representan los relatos, superpuestos en el tiempo y en el que hay un ostinato, una repetición constante, que es la expropiación y una variación, quiénes la cuentan. ¿De cual de las expropiaciones se esta hablando? Los testimonios se alternan sin continuidad histórica. Son desarticulados. La película se desentiende de los problemas de la explicación histórica, de la causalidad, de la verdad, de la justificación, de la argumentación de que un hecho va antes que el otro.

Para narrar su historia la película utiliza dos procedimientos fundamentales: 1) el testimonio a cámara de los personajes (las llamadas "cabezas parlantes) 2) los travellings (con cámara fija, en mano, o aérea) de las casas abandonadas, de las calles que abarca el área de la traza o de la ciudad. Las casas en las que habitaron o habitan cada uno de los personajes son mostradas por diferentes travellings y paneos. Por ejemplo la casa de la vecina de Belgrano R, mostrada con un travelling desde el

exterior, describe a su habitante. Cada vez que cuente su visión de la historia de la *AU3* lo hará en el living de su casa, con las paredes decoradas en madera, rodeada de objetos de plata y de obras de arte. Aquellas que son solo restos de demolición o están siendo demolidas, también describen a sus moradores. Antiguas alacenas, restos de azulejos, de ornamentos, los marcos de puertas y ventanas, permiten imaginar como habrán sido en su esplendor. Sin embargo estas imágenes quedan atrapadas en los cánones de la cultura visual y pierden lo rico de los matices presentes en la cualidad de lo oral. Lo visual, atrapado por los medios reproductivos de elaboración (la tradición documental) obtura ese fluir y queda atrapado en la denuncia. Vemos en plano la imagen del tejido de alambre y a un operario cercando el espacio público en el momento en que el testimonio del funcionario habla de la necesidad de restaurar el tejido urbano “clonándose a si mismos”. O la imagen de la pileta abandonada al mismo tiempo en que Ramón, ocupante, recuerda como en su infancia se “metían” en una casa abandonada con una gran pileta, son ejemplos de la necesidad de lo visual de ordenar, de aclarar a lo oral. Se produce un salto de la cultura oral a la cultura visual, de un modelo de comprensión del mundo en el que no hay registro, no hay continuidad lógica, a un mundo estabilizado por la imagen. En *AU3* la imagen de la grúa, enorme, en plano total, con el sol a contraluz, devorándose el edificio, como monstruo prehistórico esta constituida como forma que se vuelve contenido. Se constituye como metáfora, como ilustración del Estado. En cambio la oralidad, el desajuste de los relatos, produce ruido, altera y por ello tensiona lo que la imagen prolijamente trata de encuadrar, de aclarar. Lo visible genera mayor estabilidad que lo enunciado pero lo individual, lo político de la oralidad de los testimonios, logra aparecer, irrumpir, generando nueva subjetividad. Aquello que la tradición cinematográfica y visual necesitó ligar, obturar a través de las imágenes, la oralidad, con su discontinuidad, lo logró abrir, dando paso a la experiencia.

“La promesa del cine fue siempre la posibilidad de capturar el tiempo. Es decir: apresar lo efímero el instante que huye. Pero a la vez, y esta es su gran paradoja, solo puede hacerlo fijándolo, inmovilizándolo”(Oubiña, 2009:17). Las imágenes de *AU3* fijan el tiempo mientras que la oralidad de los testimonios y el orden que ocupan en la historia, lo libera. Es preciso recordar que el cine incluye en su constitución dos dimensiones: por un lado busca la objetivación de un acontecimiento descomponiendo la propia duración y la continuidad perceptiva, y a la vez sutura, recompone, restituye esa discontinuidad en un flujo inmediatamente perceptible para el espectador. Primero fragmenta los movimientos en el registro y luego los sutura en la proyección. Esta doble dimensión es imposible de separar. La institución cinematográfica buscará remarcar esa sutura mientras que realizadores como por ejemplo Jean Luc Godard entienden que el trabajo del cineasta consiste en “reparar aquello que la institución cinematográfica necesita borrar para sostenerse. Se trata en efecto de forzar los materiales para denunciar que esa supuesta totalidad es incompleta y encontrar la materia fantasma que se ha extraviado en el camino”(Oubiña, 2009:25). Las imágenes de las casas abandonadas, la grúa destruyendo sus restos, son reactualizadas, se vuelven presente ante el espectador, sin embargo su representación por estar muy ligada con la forma cristalizada por la institución cinematográfica, las termina obturando y por ello pierden la posibilidad de recuperar la experiencia.

En *Abrir puertas y ventanas*, la casa familiar no está vacía, sin embargo peligra como las casas de *AU3*. La casa de la abuela que acaba de morir repentinamente, es el espacio que une a las tres hermanas protagonistas de la historia. También en este caso la película recurre a una pequeña historia, sencilla, íntima. Sus tres habitantes se encontraran ante la urgencia de tomar ciertas decisiones, de repensar su cotidianidad, de enfrentar el duelo. La casa que las mantuvo unidas, ahora las enfrenta, las interpela,

les exige un cambio y un crecimiento. La cámara tomará el lugar de la casa en numerosas ocasiones, siguiendo a las protagonistas, aunque las abandone sorpresivamente para detenerse en un detalle del comedor, o del hall, o de la habitación. De esa manera, el espectador reconstruirá a cada una de las hermanas no solo por lo que digan o lo que hagan frente a cámara, sino fundamentalmente a través de los restos que de cada una de ellas hay en la casa. Como en un juego de espejos, la historia que la película va narrando, hace que las hermanas vayan reconstruyendo su pasado a través de los objetos de su infancia que están guardados en el garage, o de los discos que su abuela escuchaba con ellas, o de todo lo que la habitación de su abuela contiene. La película, opera prima de la directora Milagros Mumenthaler, cuenta esta historia a partir de una composición visual extremadamente pictórica que recuerda a las grandes cajas de transparencias retroiluminadas del fotógrafo Jeff Wall (Canada, 1946).

La sinopsis presentada por su directora dice: “Buenos Aires a finales del verano. Marina, Sofía y Violeta están solas en la casa familiar, después que su abuela, quien las crió, muere. Cada una a su manera debe lidiar con su muerte. Marina se concentra en sus estudios mientras se encarga del mantenimiento de la casa, mientras que Sofía se obsesiona con su apariencia y se va con sus amigos. En cuanto a Violeta, deambula entre el dormitorio y la sala de estar, donde de cuando en cuando recibe a un hombre mayor. La discordia, la alegría, la mezquindad y los gestos de afecto determinan el ritmo de este período de incertidumbre, hasta que un día de otoño Violeta desaparece sin previo aviso” (Mumenthaler,2011). Podríamos decir que lo que la historia busca es mostrar el presente de estas tres hermanas. Las muestra en un punto de inflexión en sus vidas. Deben pensar en su futuro, deben cambiar, crecer. Y ante este cambio están solas, no pueden depender ni siquiera de las otras dos. Deben seguir adelante, no hay tiempo para duelos. La urgencia del mundo contemporáneo no lo incluye. No hay tiempo para detenerse, para mirar el pasado, para reflexionar. Pero la película nos ofrece ese tiempo, nos permite reflexionar sobre el pasado inmediato, el gesto del presente que en el mismo momento se vuelve pasado. Ese tiempo que nos ofrece no es un tiempo cronológico. No depende de la duración del plano, ni del tiempo de la historia. Lo que la película habilita a partir de ciertos planos es la posibilidad de recuperar el instante. De la misma manera que en *AU3*, un procedimiento es a la vez asunto. La forma que encuentra la película para representar habilita el contenido. Esta forma está relacionada con la antigua relación entre el cine y la fotografía. Ambas “comparten su capacidad para percibir y fijar lo involuntario, la contingencia, lo inesperado.[...] En la fotografía hay un elemento de azar que emerge aún en la puesta en escena mas controlada” (Oubiña, 2009:16). En *Abrir puertas y ventanas* el pasado emerge fotográficamente. Aquella fragmentación característica del cine, anteriormente mencionada, funciona en esta película como sostén de representación. Cada fotograma es pensado con una composición extremadamente fotográfica.

Esa “fotografía” que Mumenthaler les saca a las hermanas nos permite recuperar tanto la vivencia de lo real, de algo que existió y que el cine nos vuelve a mostrar, como también algo de la vida de estas tres hermanas, de la historia que nos convoca, y a lo que accedemos por medio de la experiencia estética en la que estamos incluidos como espectadores. David Oubiña afirma: “El observador de una fotografía es transportado hacia el momento en que ese instante se imprimió sobre el material sensible; el espectador de cine en cambio, experimenta una y otra vez la escena que tiene lugar ante sus ojos” (Oubiña, 2009:18) En la película de Mumenthaler, recurrir a la fotografía, a sus procedimientos, a su sistema le brindó a la imagen la posibilidad de reflexionar sobre si misma, de revivir el pasado.

Hay un pasado reciente que dejó una marca en esa casa familiar y en los objetos que contiene. La cámara la recorre, se detiene en sus rincones, encuentra muchas veces en su recorrido a Marina a Sofía o a Violeta. Sin embargo no serán los travellings, aquellos a los que Rivette y Godard exigían un estatuto moral, sino en ciertos planos fijos donde podemos relacionar la película con la fotografía de Jeff Wall y donde se recupera el instante, la experiencia.



Imagen 1

Entramos a la historia a través de la puerta principal. Por corte directo desde el negro inicial pasa a un plano estático, de presentación, de la fachada de la casa. De ahí a un plano del interior de la casa. Entramos en esta historia cuando ya está empezada, in medias res. Quizás por ello nunca sabremos mucho de estos personajes. Los espiamos como por una ventana. Cada escena está enmarcada, encuadrada, eligiendo una cuidadosa puesta en escena. Miramos como a través de una ventana y será ahí donde se detenga nuestra mirada aunque desde el fuera de campo se sigan contando cosas. Es en el fuera de campo donde la historia da mas información, donde avanzará un poco mas, aunque nunca permita comprender en su totalidad lo que les acontece.

Existe, como se mencionó, una analogía visual con las fotografías cinematográficas de Jeff Wall. En principio la obra de este fotógrafo se caracteriza por retratar momentos de la vida cotidiana. Con una sólida formación en la tradición pictórica moderna crea fotografías de gran formato a las que plantea como tableaux fotográficos, una práctica que elabora imágenes de realidades construidas a partir de las tipologías pictóricas convencionales. Siguiendo este principio, Wall trabaja con actores y usa técnicas procedentes del mundo del cine. La puesta en escena es un elemento central de la obra. Jeff Wall entiende la fotografía como el punto de encuentro entre dos lenguajes: el de la pintura figurativa moderna y el del cine neorrealista italiano. Tobías Ostrander, curador de arte contemporáneo del Museo Tamayo de Arte Contemporáneo de la ciudad de México, destaca dos tipos de fotografías en la obra de Wall. Las fotografías documentales (presentan referentes simbólicos fuertes y son presentadas de una manera en que la imagen parece manipulada) y las fotografías cinematográficas (Ostrander,2008). En estas, reconfigura con actores no profesionales escenas que ha presenciado. Comienza a trabajar a fines de los 70 con cajas de luz que le permite crear imágenes con mayor permanencia que las imágenes impresas con colorantes vegetales inestables de la época. Las fotografías de Wall son de un gran formato. Enormes cajas de mas de 2 metros de ancho y de alto, similar a la medida que hoy en día tienen las pequeñas salas de exhibición cinematográfica. Comparemos los fotogramas de la película (Imag.1 y 2) con la fotografía de J.Wall (Imag.3)



Imagen 2



Imagen 3- A view from an apartment (2004-2005)

Con las fotos de Wall, el espectador se pregunta si lo que ve realmente pasó o es una construcción. Wall afirma “En muchas de mis imágenes colaboro con las personas, preparo cosas; en ese sentido son lo que llamo cinematográficas, porque están hechas a la manera de las tomas fílmicas. Pero durante ese proceso muchos accidentes tienen lugar, muchos cambios suceden en el proceso de hacer esa película. Así que no existe una línea divisoria real, absoluta, clara entre lo que fue capturado y lo que fue ejecutado. Allí es donde está más ahora la fotografía, trabajando con la indefinibilidad de estos dos polos aparentes”.(Wall,2007: 46)

En esta misma línea Ranciere afirma: “El arte del cinematógrafo no puede ser más que el despliegue de los poderes específicos de la máquina. Existe en virtud de un juego de distancias e impropiedades” (Ranciere,2012:18).

Tanto el fotograma de Abrir puertas y ventanas como la foto de Wall parecen tomas espontáneas de personas comunes sin ninguna característica especial. Pero hay una profunda planificación del color, la posición, el tamaño, el gesto, el movimiento, en las tres. En la Imag.1 y en la Imag.3 la distribución de los cuerpos en el espacio es familiar, da cuenta de lo cotidiano, sin embargo no es casual. Cada una de las hermanas ocupa su lugar en la cocina familiar, conformando en la composición un triángulo que se repetirá siempre, quedando Violeta en el medio de Sofía y Marina, reconstruyendo no solo una característica de la relación fraternal (Marina y Sofía se enfrentan siempre y Violeta media entre ellas) sino que además da cuenta del lugar espacial que en la casa le corresponde a cada una. Donde se sientan, donde se paran habitualmente. En una de las escenas emblemáticas de la película, cuando escuchan un viejo disco de su abuela, Sofía de manera brusca empuja a Marina para quedar sentada ella en el medio, separando la alianza de sus hermanas, ocupando el lugar que no suele ocupar. En la

fotografía de Wall, la displicencia con que las habitantes del departamento ocupan el espacio en el mismo, da cuenta también de una cotidianeidad.

Tanto en las imágenes de la película como en la fotografía la línea de las miradas tiene un papel muy importante. En la Imag.1 dos de las hermanas se devuelven la mirada, y una tercera, Marina, busca sin resultado, la mirada de las otras dos. En la fotografía ninguna de las mujeres se miran entre ellas. En todos los casos mientras que su ubicación en el espacio, la disposición de los objetos que las rodean, lo casual de sus gestos y movimientos, da cuenta de lo cercano de la relación, las miradas marcan la distancia, lo que las separa. En la fotografía de Wall cada una de las mujeres está distraída, en lo suyo, como si estuvieran solas, aunque estén juntas. Lo mismo ocurre en *Abrir puertas y ventanas*. La soledad de las hermanas está siempre presente, aunque los planos las muestren juntas, casi abarrotando el espacio. Sabemos por los travellings que describen la casa que se trata de un lugar espacioso. Sin embargo las tres se apiñan en un sillón o en un pequeño pedazo de la gran cocina.

Cuando Jeff Wall buscando capturar la experiencia de lo real utiliza procedimientos propios del sistema cinematográfico, está dando cuenta de como estos procedimientos forman parte de la manera en que percibimos e interpretamos la realidad. El sistema fotográfico, la tensión entre la objetividad o autenticidad y la representación, genera en Wall la necesidad de recurrir al cine, a sus procedimientos. Resulta interesante pensar como esta tensión entre autenticidad o antirepresentatividad y la representación estuvo también presente en el sistema cinematográfico desde sus inicios. La película de Mumenthaler a la inversa de Wall recurre, como se dijo, a una composición visual que toma del sistema de la fotografía y en este cruce es posible recuperar algo de la experiencia estética.

Ningún hecho cinematográfico puede dar cuenta en su totalidad de la posibilidad de acceder a la experiencia estética. Su capacidad de alterar nuestra percepción cotidiana puede ser encontrada en pequeños detalles o gestos de cada una de las obras. Pero de eso se trata también el cine. No implica solamente el tiempo que estamos frente a la pantalla, ni las imágenes que impactaron en nuestra percepción, la suma de fotogramas, planos o movimientos de cámara, ni los sonidos o la música. El cine es también aquello que “se acumula y sedimenta en nosotros de esas presencias a medida que su realidad se borra y se modifica: ese otro cine que recomponen nuestros recuerdos y nuestras palabras” (Ranciere,2012:13) En estas películas argentinas sobre las que acabo de reflexionar la posibilidad de reconstruir el pasado, de nuestra sociedad en un caso, o el de tres hermanas en duelo en otro caso, fue pausable de ser recuperado en una relación simétrica entre asunto y procedimiento. La oralidad en el caso de *AU3* y la equilibrada composición visual proveniente de la fotografía en *Abrir puertas y ventanas*, dieron lugar a la aparición de la experiencia estética, encontrando entonces la posibilidad de recuperar el pasado a través de lo artístico.

Bibliografía y Filmografía

Ankersmit, Frank (2010). *La experiencia histórica sublime*

Hartmann, Alejandro (2010) *AU3. Autopista Central*

Ostrander, Tobías (2008) *Boletín de Prensa, Museo Tamayo de Arte Contemporáneo*, México D.F., 3 de junio 2008.

Mumenthaler, Milagros (2011) *Abrir puertas y ventanas*

Mumenthaler, Milagros (2011) Sinopsis. Página oficial de la película <http://www.abrirpuertasyventanas.com/english/synopsis.html>

Ranciere, Jacques (2010) *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial)

Ranciere, Jacques (2012) *Las distancias del cine* (Buenos Aires: Manantial)

Wall, Jeff, (2007) *Fotografía e Inteligencia líquida* (Barcelona: GG mínima)

Notas

¹ El pasado histórico queda casi exclusivamente relegado al llamado cine de reconstrucción histórica con películas como "*Revolución. El cruce de los andes*" (Ipiña:2010) o "*Belgrano*" (Pivotto:2010)