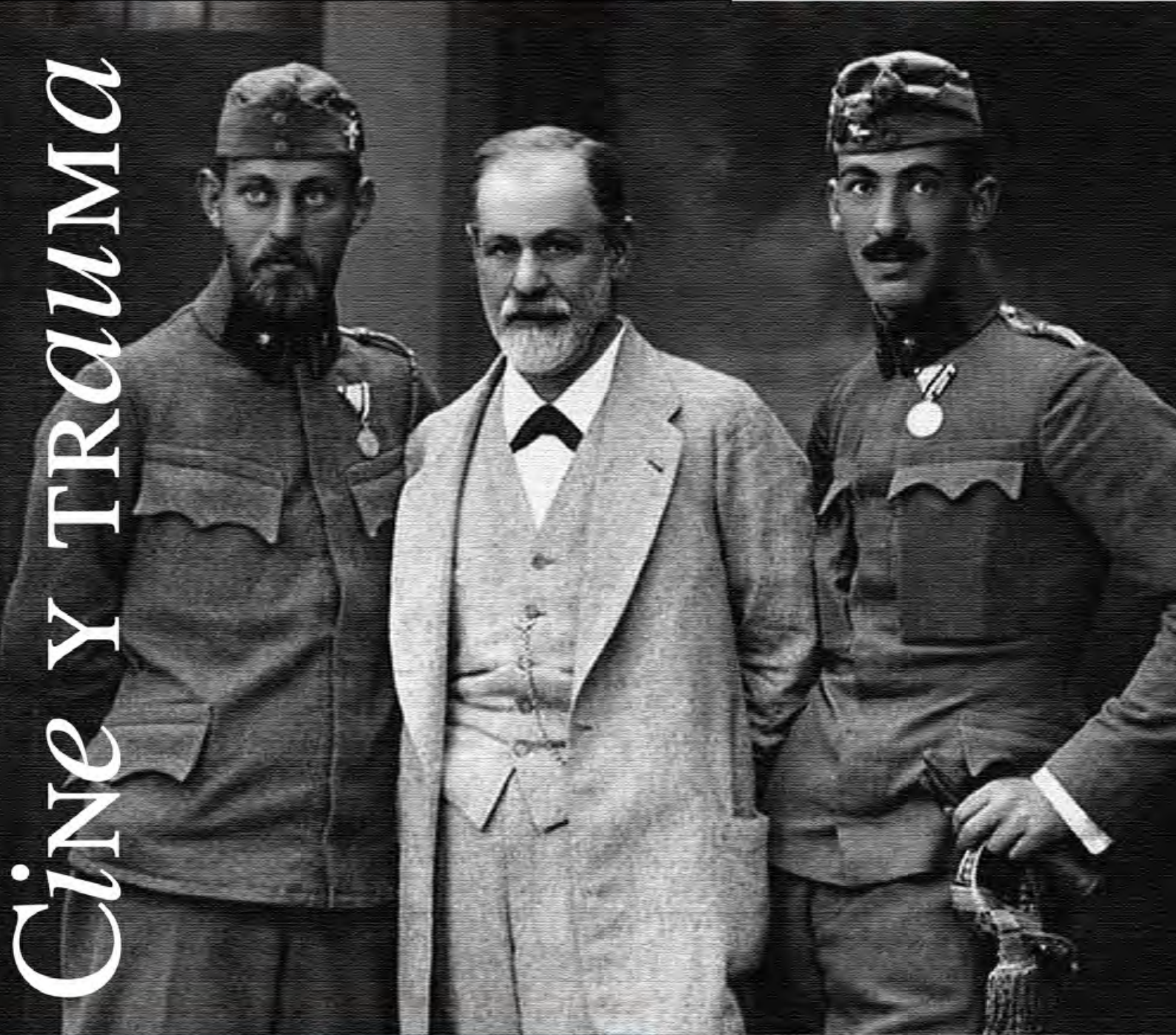




CINE Y TRAUMA



Editorial [pp. 7]
La bestia [pp. 9]
God on trial [pp. 11]
La flaca Alejandra [pp. 27]
Crónica de una fuga [pp. 37]

Malvinas [pp. 49]
Hable con ella [pp. 57]
Freud en el cine [pp. 69]
Pachamama [pp. 73]



JOURNAL
ETICA & CINE
Revista Académica Cuatrimestral

Volumen 9 | Número 1 | Marzo 2019
Marzo-Junio 2019
ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

Cine y trauma



Con el auspicio de AUAPSI - Asociación de Unidades Académicas de Psicología



Ética & Cine

es una Revista Académica Cuatrimestral, editada de manera conjunta por:

Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET y Cátedra de Psicoanálisis. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba.

Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones y Cátedra de Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

Con la colaboración del Centro de Ética Médica (CME), de la Facultad de Medicina, Universidad de Oslo, Noruega.

Con el auspicio de la Asociación de Unidades Académicas de Psicología de las universidades estatales de Argentina y Uruguay.

Editores

Juan Jorge Michel Fariña

Cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos

Facultad de Psicología

Universidad de Buenos Aires

jjmf@psi.uba.ar

Mariana Gómez

Cátedra de Psicoanálisis

Cátedra de Deontología y Legislación Profesional

Facultad de Psicología

Universidad Nacional de Córdoba

margo@ffyh.unc.edu.ar

Editor invitado

Jan Helge Solbakk

Center for Medical Ethics

Facultad de Medicina

Universidad de Oslo, Noruega

Secretaría de Redacción

Alejandra Tomas Maier

(Coordinadora, Argentina, Universidad de Buenos Aires)

Juan Pablo Duarte

(Coordinador, Argentina, Universidad Nacional de Córdoba)

Lorena Beloso

(Argentina, Universidad Cuenca del Plata)

Juan Brodsky

(Argentina, Universidad Nacional de Córdoba)

Eugenia Castro

(Argentina, Universidad Nacional de Córdoba)

Eugenia Destefanis

(Argentina, Universidad Nacional de Córdoba)

Gigliola Foco

(Argentina, Universidad Nacional de Córdoba)

Paula Mastandrea (Argentina, Universidad de Buenos Aires)

Comité editorial

Jorge Assef

(Argentina, Escuela de Orientación Lacaniana)

Michèle Benhaim

(Francia, Université Aix-Marseille)

Orlando Calo

(Argentina, Universidad Nacional de Mar del Plata)

Gustavo Costa

(Argentina, Universidad Nacional de Lomas de Zamora)

Gabriela Degiorgi

(Argentina, Universidad Nacional de Córdoba)

Andrea Ferrero

(Argentina, Universidad Nacional de San Luis)

Eduardo Laso

(Argentina, Universidad de Buenos Aires)

Anabel Murhel

(Argentina, Universidad Nacional de Tucumán)

María Laura Nápoli

(Argentina, Universidad de Buenos Aires)

Elizabeth Ormart

(Argentina, Universidad Nacional de La Matanza)

María José Sánchez Vázquez

(Argentina, Universidad Nacional de La Plata)

Alejandra Taborda

(Argentina, Universidad Nacional de San Luis)

Vania Widmer

(Suiza, Université de Fribourg)

Traducciones

Eileen Banks

Estela Consigli

Susana Gurovich

Comité de arbitraje

Renato Andrade Comings, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
 Armando Andruet, Facultad de Derecho, UNC
 Patricia Altamirano, Facultad de Psicología, UNC
 Alejandro Ariel, Fundación Estilos, Argentina
 Jessica Bekerman, 17 Instituto de Estudios Críticos, México
 Moty Benyakar, Red Iberoamericana de Ecobioética. The UNESCO Chair in Bioethics
 María Cristina Biazus, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
 Raquel Crisóstomo, UIC Barcelona
 María Teresa Dalmaso, UNC
 Osvaldo Delgado, Facultad de Psicología, UBA
 Francisco Manuel Díaz, Universidad Nacional de Lanús
 Fabián Fajnwaks, Paris 8, Francia
 Diego Fonti, CONICET - Universidad Católica de Córdoba
 Yago Franco, Grupo Magma, Argentina
 Ana Cecilia González, Centro de Investigación Psicoanálisis y Sociedad, Universidad Autónoma de Barcelona
 Gabriel Guralnik, Facultad de Psicología, UBA
 Begoña Gutiérrez San Miguel, Universidad de Salamanca
 Ana María Hermosilla, Facultad de Psicología, UNMDP
 Carolina Koretzky, Paris 8, Francia
 Judy Kuriansky, Columbia University, USA
 Benjamín Mayer, 17 Instituto de Estudios Críticos, México
 Fernando Mazás, Universidad del Cine
 Carlos Gustavo Motta, Universidad del Salvador, Escuela de Orientación Lacaniana
 Catherine Mooney, School of Theology and Ministry, Boston College, Estados Unidos
 Denise Najmanovich, UBA
 Débora Nakache, UBA, Programa “Hacelo Corto” Ministerio de Educación CABA
 Ricardo Oliveros Mejía, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
 Hugo Rabbia, CONICET
 Pablo Ruiz, Department of Romance Languages, Tufts University, Estados Unidos
 Pablo Russo, Escuela de Orientación Lacaniana
 Luis Dario Salamone, Universidad Kennedy
 Juan Samaja (h.), Universidad Nacional de Lanús
 Fabian Schejtman, Facultad de Psicología, UBA
 Marta Sipes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA
 Inés Sotelo, UBA
 Eduardo Suarez, UNLP
 Carlos Tewel, USAL-APA
 Soledad Venturini, Paris 7, Salpêtrière
 Mónica Vul, UCACIS, Costa Rica
 Elena Waisman, Departamento de Educación, Universidad Nacional de San Juan, Argentina
 Rubén Zukerfeld, USAL-APA

Índice

- 7 EDITORIAL
El cine como pasador de lo real
Eduardo Laso y Juan Jorge Michel Fariña
Universidad de Buenos Aires, Argentina
- 9 La travesía de migrantes centroamericanos
en su camino hacia la frontera de México y los Estados Unidos
La Bestia | Pedro Ultreras | 2010
Claudia Bernardi
California College of the Arts | Mary Baldwin University, Estados Unidos | Escuela de Arte Walls of Hope, El Salvador, Colombia
- 19 ¿Qué quiere Dios?
God on trial | Andy de Emmony | 2008
Eduardo Laso
Universidad de Buenos Aires, Argentina
- 27 “Entre el espanto y la ternura”: voces de colaboración y resistencia en el Chile de la transición
La Flaca Alejandra | Carmen Castillo | 1994
Ignacio Albornoz Fariña
Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, Francia
- 37 Tamburrini por Caetano: del testimonio al film de terror
Crónica de una fuga | Israel Adrián Caetano | 2006
Alfredo Dillon
Universidad Católica Argentina, Argentina
- 49 Malvinas, la guerra que nunca acaba
Soldado Argentino sólo conocido por Dios | Fernández Engler | 2017
Cristian Di Renzo
Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
- 57 La búsqueda ambivalente del Padre Perdido
Hable con ella | Pedro Almodóvar | 2002
Albert Brok
Training Institute for Mental Health, Estados Unidos
- 69 Reseña
Freud en el cine: de lo sublime a lo ridículo
Eduardo Laso y Juan Jorge Michel Fariña | 2019
Nazareno Guerra y Paula Mastandrea
Universidad de Buenos Aires, Argentina
- 73 Anticipo cinematográfico
Pachamama | Juan Antín | 2018
Lucía Amatriain
Universidad de Buenos Aires, Argentina

EDITORIAL

El cine como pasador de lo real

Eduardo Laso* y Juan Jorge Michel Fariña**

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Cuando hablamos de elaboración de un trauma pensamos en el trabajo arduo y penoso de simbolizar, de ligar a palabras, de representar un exceso situacional que ha arrasado al sujeto, con el objeto de hacer pasar ese real al campo de lo representable, y por ende, pensable.¹ Pero ¿cómo poner en palabras lo real traumático, cuando éste se presenta bajo la forma del goce mortificante del semejante? ¿Cuándo ese mal se abisma en el insondable goce del otro? Como le decía un guardia del campo de concentración a Primo Levi: “Aquí no hay ningún por qué”. El campo como arrasamiento de todo sentido posible. Incluso más arrasador que la muerte misma.

Semprún relata un debate entre ex deportados acerca cómo contar la experiencia del campo de modo de ser comprendidos. Todos advierten la dificultad de transmitir y volver verosímil una experiencia que se torna inimaginable. El autor interviene en la charla diciendo: “¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable, si no es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva? ¡Pues con un poco de artificio!” (Semprún, 1998, p. 141). En ese momento uno de los presentes agrega: “El cine parece el arte más apropiado. Pero los documentos cinematográficos seguramente no serán muy numerosos. Y además los acontecimientos más significativos de la vida de los campos sin duda no se habrán filmado nunca... De todos modos, los documentales tienen sus límites, insuperables... Haría falta una ficción, ¿pero, quién se atreverá? Lo mejor sería realizar una película de ficción hoy mismo, con la realidad de Buchenwald todavía visible... la muerte todavía visible, todavía presente. No, un documental no, ya lo digo bien: una ficción... Es impen-sable...” (Semprún, 1998, p. 143)

Se trata de pensar al cine como un arte que, vía artificio ficcional, sea pasador de un real traumático impen-

sable, inimaginable. Cine como esfuerzo de memoria y justicia. Cine al mismo tiempo como mediador entre lo real traumático y lo simbólico, en el esfuerzo capturar en imágenes lo imposible de representarse, para poder así ser puesto a pensar.²

La conocida frase de Theodor Adorno de que no es posible hacer poesía después de Auschwitz expresa el obstáculo que el horror de la Shoah erige frente a los esfuerzos de representarlo. A lo que habría que agregar que si bien no es posible “hacer poesía”, también resulta necesario. El aserto adorniano debe tomarse en el sentido de un límite ético y estético, y no una prohibición de seguir hablando (lo que le daría un triunfo póstumo al nazismo): se trata del esfuerzo y la apuesta de retomar el hilo de la palabra allí donde ésta se ve amenazada hasta la extenuación. Una palabra que no olvide ni tampoco banalice o degrade. La tarea es en ese sentido tan inmensa como impostergable. Sabemos que se hizo arte en los campos: poesía, música y hasta humor. El arte –como el psicoanálisis– es un modo de resistir por la vía del bien-decir, rechazando aquel mandato que encarnaron los verdugos: “no hables, porque sólo eres resto”. Semprún en su texto muestra que la imposibilidad de escribir puede a su vez ser escrita, dejando entrever el más allá de lo representable.

El cine ha recogido el guante de este desafío de modos diversos: desde sublimes hasta abyectos. La Shoah ha sido plasmada en documentales en el límite de lo visible como *Noche y niebla* de Alain Resnais (1956), o despojados de toda imagen de archivo como *Shoah* de Claude Lanzmann (1985), poniendo en acto la idea de horror irrepresentable sólo evocable a través del relato testimonial. También ha sido evocada a través de ficciones como las series televisivas *QB VII* (1974) u *Holocausto* (1978), o en numerosos films como *Kapo* de Gillo Pontecorvo (1960), *La decisión de Sophie* de Alan Pakula (1982), *La*

* lasale_2000@yahoo.com

** jjmf@psi.uba.ar

lista de Schindler de Steven Spielberg (1993) o *El hijo de Saúl* de László Nemes (2015). También ha sido representada en films de explotación o de mero divertimento, al punto de haber generado en los años setenta un género en sí mismo: las *naziexplotation movies*, en las que se plasmaba un erotismo morboso y sadomasoquista, con nulo afán testimonial.

La misma situación puede ser ejemplificada en el caso de los crímenes de lesa humanidad cometidos en Argentina por la Junta Militar durante el Proceso. Documentales como *Juan, como si nada hubiera sucedido* de Carlos Echeverría (1987), o ficciones como *Un muro de silencio* de Lita Stantic (1993), o *Garage Olimpo* de Marco Bechis (1999), son algunos ejemplos de un cine al servicio de volverse pasadores de un real traumático que persiste como herida abierta. A contramano del oportunismo de films de explotación, como *En retirada* (1984) de Juan Carlos Desanzo.

En este número del Journal se reúnen una serie de artículos que asumen este desafío de ser pasadores de lo real. El texto de Claudia Bernardi, que redobla con el arte del mural la experiencia indecible del documental *La Bestia*, haciéndola verosímil. O el trabajo de Ignacio Albornoz Fariña sobre el film *La flaca Alejandra*, que da cuenta del infierno más temido: el encuentro de una sobreviviente con el agente de su delación. De manera más explícita, el trabajo de Alfredo Dillon, que examina el proceso de transposición del relato testimonial del chupadero a la realización de un film, explorando los límites en la representación del horror y los riesgos de un espectáculo sensacionalista. O, en el límite de esta tensión, el

trabajo de Cristian Di Renzo, que aborda la más reciente de las películas sobre Malvinas, realizada con apoyo de las Fuerzas Armadas. No menos traumática, pero como un bálsamo estético, la presencia del clásico *Hable con ella*, de Almodóvar, introduce la cuestión del padre a través de la lectura analítica de Albert Brok.

Finalmente, el núcleo conceptual y metodológico que distingue a este número encuentra su punto más logrado en el tratamiento de un trauma habitualmente no pensado como tal: la figura de Dios. ¿Es inocente o culpable de los horrores que pesan sobre la humanidad? En su lectura del excelente film “Juicio a Dios”, Eduardo Laso ofrece una fórmula que resignifica todo el volumen.

Cierran este número dos anticipos cinematográficos: *Freud en el cine: de lo sublime a lo ridículo*, con reseña de Paula Mastandrea y Nazareno Guerra, y *Pachamama*, el ensayo animado de Juan Antín sobre el trauma del descubrimiento de América, en la pluma de Lucía Amatriain.

La muerte y la mutilación a bordo de un tren en México, la guerra de las Malvinas, el horror de la Mansión Seré, la delación en las mazmorras del Chile de Pinochet, la aniquilación de los pueblos originarios, las barracas de los campos de concentración nazi, son los escenarios de estas películas. Frente a las catástrofes que el hombre le hace al hombre en guerras, genocidios y exterminios masivos, el desafío ético-estético del cine es alcanzar una manera justa de expresión, vale decir, ajustada a lo real traumático, y que haga justicia a lo acontecido y a los afectados, contribuyendo así a la memoria colectiva.

¹ La imagen de Freud, junto a sus hijos vistiendo uniformes militares, ilustra esta impronta y permite leer en la filigrana de estas páginas sus aportes sobre los traumatismos de guerra.

² El término “pasador” en el título de esta Editorial es tomado aquí justamente en el sentido de algo que permite cambiar una cosa de estado o de condición (pasar de un estado a otro), y también en el sentido de transmitir o comunicar una propiedad, haciéndola llegar a alguien o a un lugar. Que el arte (el cine, por ejemplo) logre ser *pasador* de lo real a lo simbólico por vía de lo imaginario implica no tanto las acepciones relativas al “pase” de Lacan y al lugar de “pasador” como aquel analizante que da testimonio del fin de su análisis, sino a la virtud del arte de valerse de recursos sensibles para lograr transmitir una cosa que la sensibilidad inmediata en principio no capta. El objeto de arte deviene un agente comunicador que transmite –por vía de diversos medios como imágenes, sonidos, formas, etc.– algo que ya no es el objeto concreto en sí mismo sino un real no representable directamente sino evocado al sesgo. Al lograr hacerlo, se vuelve “pasador”: logra comunicar y transmitir una dimensión que está más allá de la sensibilidad, paradójicamente por vía de la sensibilidad. Se vuelve un mediador entre un estado o condición irrepresentable y otro estado representable (así, la pintura no apunta a reproducir la realidad, sino a dar a ver lo invisible. Y la música a hacer oír lo inaudito). El arte apela a nuestros sentidos pero para hacerlos trascender, al hacer pasar al campo de la experiencia algo que la experiencia misma no puede en principio captar, pero que la obra de arte logra hacer evocar al espectador.

La travesía de migrantes centroamericanos en su camino hacia la frontera de México y los Estados Unidos

La Bestia | Pedro Ultreras | 2010

Claudia Bernardi*

California College of the Arts | Mary Baldwin University, Estados Unidos |
Escuela de Arte Walls of Hope, El Salvador, Colombia

Recibido: 24 de febrero 2019; aceptado: 2 de marzo 2019

Resumen

La Bestia, La travesía de migrantes centroamericanos en su camino hacia la frontera de México y los Estados Unidos narra la historia de migrantes indocumentados que viajan en *La Bestia*, un tren de carga en el cual se montan los migrantes Centroamericanos en Arriaga, Ixtepec o Ciudad Hidalgo en el sur de México y que los llevará hasta cerca de Mexicali, Nogales, Ciudad Juárez, Piedras Negras o Nuevo Laredo. Amarrados precariamente del techo del tren, este camino arriesgado de más de 3.000 km determinará que muchos de quienes emprenden el viaje, nunca lleguen a la frontera.

Palabras Clave: Migración | Mural | Arte comunitario | Violencia política | *La Bestia*

The long journey of central american migrants on their way to the border of Mexico and the United States

Abstract

The Beast, The journey of Central American migrants on their way to the border of Mexico and the United States tells the story of undocumented migrants who travel in *La Bestia*, a freight train in which Central American migrants are assembled in Arriaga, Ixtepec or Ciudad Hidalgo in southern Mexico that will take you to nearby Mexicali, Nogales, Ciudad Juarez, Piedras Negras or Nuevo Laredo. Moored precariously from the roof of the train, this risky road of more than 3,000 km will determine that many of those who undertake the trip, never reach the border.

Key Words: Migration | Mural | Community art | Political violence | The beast

Cuando escuché a F. hablar de *La Bestia* supuse que era un animal montaraz y escurridizo que acecha a los miles de migrantes Centroamericanos que intentan cruzar el despiadado desierto de Sonora entre México y los Estados Unidos, donde las temperaturas extremas matan durante el implacable verano o cuando el invierno gélido ahuyenta a las culebras y escorpiones. Los únicos que quedan para alimentarse de la muerte de los otros, son los zopilotes.

F. es un muchacho hondureño de 16 años, alto y robusto, que habla con acento costeño, de una simpatía tan persistente que me hacía olvidar que estábamos en una cárcel de máxima seguridad en los Estados Unidos.

Como artista visual y comunitaria, mi trabajo se centra en la intersección de arte y violencia política. En

los últimos veinticinco años he desarrollado y facilitado proyectos de arte comunitario y colaborativo con sobrevivientes de masacres, sobrevivientes de tortura, víctimas de violencia sexual durante conflictos armados en América Latina y Europa y con poblaciones damnificadas por exilios forzosos.

Durante los últimos seis años, la frontera de México y los Estados Unidos se ha convertido en el epicentro geográfico donde mi trabajo se focaliza en facilitar y asistir a la creación de murales colaborativos pintados por jóvenes afectados por los efectos de la violencia. Los menores migrantes Centroamericanos, devenidos artistas, están sujetos a las rigurosas legislaciones del sistema judicial penal en los Estados Unidos.

Los murales son historias orales hechas imágenes.

* wallsofhope@gmail.com

Son susurros de palabras que nunca se han dicho y que aún persisten en la memoria de quienes van dejando frágiles huellas en el desierto mientras se escapan de una realidad terrible para entrar en la encrucijada legal de un país que los identifica y los trata como criminales peligrosos.

F. me clarificó que *La Bestia* es un animal de hierro y tripas oxidadas.

La Bestia es el tren de carga en el cual se montan los migrantes Centroamericanos en Arriaga, Ixtepec o Ciudad Hidalgo en el sur de México y que los lleva hasta cerca de Mexicali, Nogales, Ciudad Juárez, Piedras Negras o Nuevo Laredo.

No es un solo tren. Hay varias líneas ferroviarias de trenes de carga que recorren una ruta similar de sur a norte en México. Pero, en el imaginario de los hombres y mujeres de todas las edades que intentan cruzar la frontera de México y entrar a los Estados Unidos, siempre será la misma *Bestia*.

Todos los que viajan son indocumentados, está hambrientos y desolados. Algunos llevan a sus hijos pequeños o adolescentes. Están dispuestos a atravesar el mapa extenso de México sentados precariamente en el techo de *La Bestia* mirando cómo pasan los cantones y las ciudades apenas alumbradas, los valles y los baldíos, las estepas y las llanuras desguarnecidas. Hay más de 3000 km entre Arriaga en Chiapas y Nogales en Sonora. En ese inhóspito camino nunca se tiene la certeza de que será posible llegar a destino.

Tampoco saben cuál es el destino que imaginan.

No se atreven a imaginar.

La Bestia: El Documental

El cineasta mexicano Pedro Ultreras (Durango, México, 1969) fotógrafo, escritor y director de cine, narra en su documental *La Bestia: El Tren de la Muerte* (2010) el impensable viaje de miles de hombres y mujeres centroamericanos dispuestos a enfrentar desafíos, peligros y acechos con el deseo único y ferviente de llegar a los Estados Unidos, ese gigante mítico e inexplorado que les permitirá trabajar aunque sean ilegales, y donde podrán ahorrar lo suficiente como para mandar dinero a las familias que han quedado en El Salvador, Guatemala y Honduras.

Pedro Ultreras aborda la narración de esta historia desesperada y desesperante con cautela. Presenta las historias de 29 migrantes, 19 hombres y 10 mujeres que comparten una historia de miseria en sus países de origen donde han

dejado a sus padres o a sus hijos, sus costumbres y afectos, y a su comunidad. Ninguno de ellos hubiera querido tomar la decisión de “*mandarse p’al Norte*”, pero debido a la presencia inexorable del narcotráfico como la única industria rentable de Centroamérica, les quedaban pocas opciones. O intentaban llegar a los Estados Unidos o, tarde o temprano, se verían obligados y amenazados a vincularse con las pandillas y el crimen organizado.

Algunos de los hombres que viajaban en el tramo que Ultreras documentó, ya habían hecho el mismo viaje. Tres de los hombres entrevistados habían llegado a los Estados Unidos, pero habían sido deportados. Otros habían viajado sobre trenes de carga y parte de la ruta la habían caminado, pero nunca habían llegado siquiera cerca de la frontera. Éste era el último intento que harían antes de aceptar una derrota irrefutable.

José C. Guardado, un hombre hondureño de voz calma y casi tierna cuenta, frente a la cámara en un primer plano que aumenta su mirada tristísima, que él tiene cinco hijos. La madre de sus hijos los había abandonado. No se imagina cómo darles educación a sus hijos y proveerle el derecho a una vida mejor a la que él mismo ha tenido si no es intentando este trágico tramo en este tren traicionero que ha cobrado miles de vidas. En un viaje idéntico, hace unos años, amarrado al lomo de esta bestia asesina, perdió la mano y parte del brazo izquierdo. Discapacitado y usando el muñón amputado, casi ciego por cataratas que le nublan la vista haciéndolo vulnerable a robos y abusos, vuelve a intentar esta desquiciada travesía con la ferviente ilusión de llegar a Los Ángeles donde quizás consiga una prótesis para su brazo mutilado.

Pedro Ultreras logra que los migrantes le hablen con sinceridad, sin tapujos. Lo ven subir y bajarse del tren con agilidad, con astucia, con los mismos trucos que ellos tienen que aprender para no derrumbarse. Son equilibristas en un tren en movimiento continuo, a gran velocidad, que atraviesa campos de cultivo, o estepas infecundas, ranchos y caseríos aledaños a las vías ferroviarias. Ultreras nos obliga a mirar el paisaje desde arriba, con la inestabilidad de quienes se atreven a pararse y correr de un vagón al otro o con el terror de quien se amarra a algún barrote del furgón de carga para no arriesgarse a una caída que, de seguro, sería fatal.

Eva García Suazo mira a la cámara con serenidad. Vive en el albergue “Jesús El Buen Pastor” en Tapachula, Chiapas. Llegó a ese refugio después de que la encontraron “pedaceda” y casi muerta a la vera de las vías. A pesar de haber perdido las dos piernas, en el momento del accidente no sintió dolor. Estaba consciente y aterrada porque

se daba cuenta de que la sangre se le escurría. Le parecía imposible no morir. Un campesino que pasaba corrió a asistirla. En el estado en que la encontró no pudo siquiera moverla. La dejó con la promesa de que buscaría ayuda. Nadie pensaba que esta mitad de mujer sobreviviría. Quizás porque deliraba y veía a sus tres hijos, o porque la vida le estaba dando otra oportunidad, ahora Eva con dos piernas cercenadas trabaja en el refugio ayudando a otros lisiados víctimas del Tren de la Muerte.

La estrategia de Pedro Ultras como cineasta es no emitir juicio, no caer en sentimentalismos, no sucumbir a la tentación de hacer de los migrantes víctimas de historias terribles. Ultras intenta y logra crear un nexo entre los migrantes y el espectador, dándonos la oportunidad de aprender y compenetrarnos en la multiplicidad de razones que obligan a estas personas a embarcarse en un camino endemoniado; a quererlos y a respetarlos.

Una de las escenas más conmovedoras del documental muestra gente de la zona por donde pasa el tren, quienes conociendo las peripecias de los muchos que viajan, se apostan a la vera de las vías con bolsas conteniendo botellas de agua, algo de fruta, galletas saladas y a veces hasta algún dulcito. Estas personas son tan humildes como los que extienden la mano desde la parte baja de un vagón en movimiento. Ese gesto solidario y desinteresado que intenta aliviar, aunque sea por unas horas, el hambre y la sed de quienes ruedan *La Bestia*, es una secuencia sombría y esperanzada.

En el año 2007 el Padre Alejandro Solalinde fundó el albergue “Hermanos en El Camino” en la ciudad de Ixtepec en Oaxaca. El edificio es modesto pero cuidado, aireado, con plantas en un jardín improvisado. Una línea de gente espera el desayuno en silencio. Este albergue está provisto para dar “posada” a los migrantes por un máximo de tres días. Se los alimenta, les curan las heridas, les dan una cama digna y limpia, les regalan una muda de ropa para que sigan el viaje.

Antes de volver a emprender el camino, le sacan una fotografía a cada migrante que pasa por el albergue. Esta iniciativa de documentar el tránsito de quienes llegan a este refugio emerge de la certidumbre de que muchos de estos hombres y mujeres no lograrán llegar a los Estados Unidos. Serán cientos los que no podrán seguir en el tren y morirán en el desierto de hambre, de sed, de soledad o de pena. Muchos otros serán brutalizados y asesinados por bandidos que les sacarán las pocas monedas que llevan. Cuando ya nadie los encuentre, cuando no hayan quedado rastros ni de sus vidas ni de sus muertes, las fotos que se guardan en el albergue

del Padre Solalinde serán la única evidencia de que estas personas han existido y que por allí pasaron.

Dos hermanos guatemaltecos, el hombre unos años mayor que su hermana y los dos menores de treinta años, en un primer plano lento e investigativo, cuentan que los bandidos se subieron con ellos a mitad del camino. Al principio, fueron amables y tranquilos, inclusive solícitos. Cuando el tren cobró velocidad, con la destreza de quien ha hecho esto muchas veces antes, brutalizaron a todos. Los hicieron desnudarse, los amenazaron y los hirieron con cuchillos y navajas. A las mujeres las violaron. Ellas se dejaron violar sabiendo que si se resistían terminarían arrojadas desde lo alto de un tren desquiciado y a alta velocidad. Frente a ese posible desenlace, la violación era un precio enorme que debían pagar para seguir viviendo.

De los 29 migrantes que el documental acompaña de cerca, solo 5 logran llegar a los Estados Unidos. De esos cinco, solo una mujer salvadoreña se establece en Los Angeles y un hombre guatemalteco llega adonde miembros de su familia viven en Memphis. Ambos consiguen trabajo, aunque su condición de migrantes indocumentados los mantiene en una realidad precaria que en cualquier momento se puede revertir. No hay ninguna certeza, ningún amparo legal que impida que sean detenidos, encarcelados y deportados.

Todos los días entre 500 y 700 personas se montan a *La Bestia* en las estaciones del sur de México para emprender esta ruta inverosímil.



Fox News

La Bestia: El Mural

La Oficina de Reasentamiento de Refugiados de los Estados Unidos confirma que, en el año fiscal 2018, un total de 50.036 menores indocumentados, no-acompañados han sido detenidos y permanecen bajo custodia

después de haber cruzado la frontera de México y los Estados Unidos. La mayoría de esos niños, 30% de los cuales son menores de 12 años de edad, provienen de El Salvador, Guatemala, Honduras y México. Han cruzado la frontera solos, o con adultos que no eran sus padres ni sus familiares. La mayoría estaba huyendo de la pobreza, la corrupción y la violencia. Llegan a los Estados Unidos con la esperanza de conseguir asilo político.

A partir del año 2015 mi trabajo de artista visual y comunitaria me ha llevado a facilitar proyectos colaborativos de muralismo diseñados, creados y pintados por menores migrantes, indocumentados y no acompañados de América Central detenidos en prisiones de máxima seguridad en los Estados Unidos.

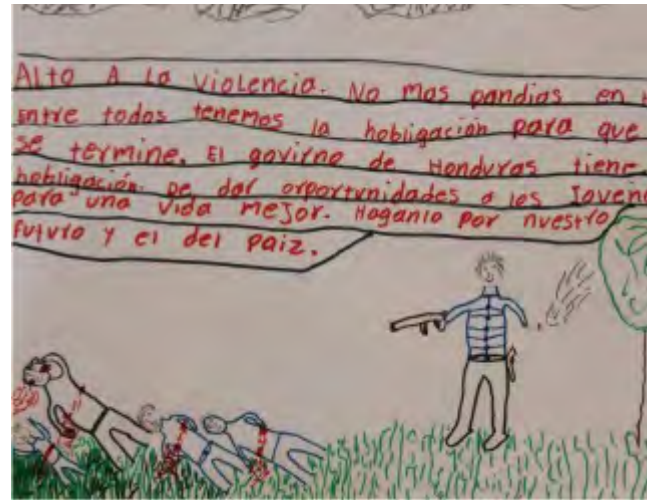
Aunque a comienzo del año 2000, trabajé en proyectos de arte en cárceles y centros penitenciarios en San Francisco, California, no me podía imaginar cómo sería trabajar dentro del sistema judicial penal y en cárceles de máxima seguridad en los Estados Unidos. La primera gran diferencia con otros proyectos que había facilitado era que esta vez los participantes serían muy jóvenes, entre trece y diecisiete años. El día en que un menor indocumentado/a, encarcelado/a cumple dieciocho años, convirtiéndolo/a de facto en “mayor de edad”, es transferido/a inmediatamente a una cárcel de adultos.

Los muchachos y muchachas con quienes me encontré en este proyecto son parte de la generación nacidos después de los 12 años de guerra civil en El Salvador. El conflicto armado que se extendió de 1980 a 1992 determinó el colapso social, institucional y económico causando la catástrofe de la posguerra. La pobreza emergente del establecimiento del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, establecido el 1 de Enero, 1994, incrementó la devastación económica en América Central ocasionada por las guerras y los conflictos bélicos de fines del siglo XX.

Utilizando estrategias de artes visuales como el dibujo, el diseño y la pintura, el proyecto de muralismo se inicia intercambiando ideas y compartiendo propuestas que se dibujan, se evalúan, se multiplican y van conformando la trama o tema de la obra. En ese primer día de trabajo, yo aún no sabía que muchos de los jóvenes participantes eran víctimas de violaciones de derechos humanos cometidos en sus países de origen o, inclusive, en los Estados Unidos.

El mural se pintaría sobre una tela de algodón robusta lo cual facilitarían su traslado. La obra culminada se mostraría en otras cárceles, en espacios artísticos, universidades y centros comunitarios en todo el país e incluso internacionalmente. El mural se convertiría en una emi-

sión informativa de una realidad que aqueja a miles de menores indocumentados y que permanece escondida, incorrecta o insuficientemente investigada por la vasta mayoría de los ciudadanos de los Estados Unidos.



“A nosotros nos crían los lobos”
F., Hondureño, 16 años.

Foto: Claudia Bernardi

Los muchachos y muchachas que se abocaban a la creación de este mural nunca habían pintado, y pocos habían visto pinceles delgados o paletas de artistas. Fueron tímidos solo por unos minutos, hasta que la seducción de los materiales y de los colores vivaces de las pinturas acrílicas hicieron que los primeros brochazos sobre la tela se convirtieran en una gran fiesta. Los jóvenes artistas conversaban entre ellos y compartían que en sus caseríos y poblaciones rurales nunca habían visto murales. Se habían topado con pinturas en las paredes mientras viajaban hacia el Norte, hacia los Estados Unidos, ese destino incierto pero atrayente al cual se sometían con docilidad.

Los murales son libros de historia sin palabras.

¿Cuál es la historia que *ustedes* quieren contar?

Este testimonio visual que surge de las manos y la memoria de los menores indocumentados, no-acompañados de Centro América representa, en colores vibrantes, en líneas y en formas que no se acobardan, el peligroso viaje que emprendieron desde El Salvador, Honduras, Guatemala y México hasta que llegaron a esa línea divisoria confundiendo el desespero con la ilusión y donde fueron capturados por la Patrulla Fronteriza de los Estados Unidos.

Se habían montado a *La Bestia*, agazapados al techo de ese tren interminable que cruza México desde Tapachula, Arriaga o Ixtepec hasta Ciudad Juárez o Nogales.

Es un viaje endemoniado en el cual mucha gente muere, las mujeres son violadas, la mayoría son víctimas de robos y muy pocos llegan a la frontera. Algunos desdichados se caen del tren en movimiento o los empujan adrede para sacarles unas pocas monedas, algo de comer, o por pura maldad. Quedan atrás, medio hombres, pedazos de mujeres con piernas o brazos amputados. Nadie se atreve a estimar cuanta gente ha muerto en esa travesía. Cada año, medio millón de migrantes centroamericanos se suben a trenes de carga que recorren varias rutas de sur a norte en México.

Un muchacho hondureño que nunca había ido a la escuela y apenas sabía leer o escribir, contó que no podía terminar de entender que estaba cruzando fronteras, pasando de país en país. No se daba cuenta, no podía discernir cuándo un país dejaba de serlo y se convertía en otro. De lo único que se acordaba era que durante su viaje había encontrado gente que le había parecido igual a él. Todos estaban desesperados, hambrientos, abatidos y temerosos. Muchos de ellos lloraban inconsolemente.

Los jóvenes artistas daban testimonio visual declarando sin tapujos, con una frontalidad aterradora, las urgencias que habían confrontado y que los forzaron a escapar de terror y trauma. Por eso elegían “*mandarse p’al norte*” una elección que les podría traer alivio. Sabían que sería riesgoso ser indocumentados en la tierra enorme del Norte, pero ¿qué otra alternativa les quedaba? No había trabajo en El Salvador o Guatemala. Honduras se había convertido en uno de los países más violentos del mundo. México se había vuelto un narco estado donde los carteles dominan la vida y la muerte de todos.



Foto: Claudia Bernardi

Todos habían escuchado hablar de los daños y las heridas que el cargo humano enfrenta mientras están

subidos al lomo de *La Bestia*. Ninguno de los jóvenes artistas había tenido en cuenta, sin embargo, que ellos podrían ser víctimas de la extorsión y de la violencia desplegada por el crimen organizado confortablemente comandando la extensa frontera de México. Después de ese interminable viaje en tren, se toparon con gente que exigía dinero a cambio de obtener el “derecho” a cruzarse.

Si los migrantes no pueden pagar, son obligados a rendir servicios de otra forma. Las niñas y las mujeres de todas las edades se convierten en esclavas sexuales y en víctimas de tráfico sexual. Los varones deben ser testigos de crímenes horribles o, muchas veces, son obligados a aceptar armas y convertirse ellos mismos en asesinos para salvar la propia vida.



Foto: Claudia Bernardi

Más allá de la creación de una obra bella y contundente, un trabajo de arte colaborativo y comunitario intenta desarrollar y fortalecer la confianza entre los artistas participantes. Las personas que han sido sometidas a tormentos, violencias y torturas albergan una desconfianza persistente hacia todo y hacia todos. La creación de un trabajo de muralismo colaborativo se puede considerar como un ensayo para fortalecer la confianza. Diferente a otros modelos de arte visual cuya concreción se focaliza en decisiones individuales, un trabajo de arte colaborativo y comunitario parte de un paradigma opuesto: el esfuerzo colectivo define la intención, la producción y el proceso del mural.

Compartir la creación de un mural colaborativo jamás podrá remediar el dolor infligido en estos jóvenes artistas. Pero esta metodología que demanda pintar el mural como un grupo integrado donde todos participan y comparten, se convierte en una herramienta efectiva para la reconstrucción y sanación de personas agredidas por violencias inimaginables.

El mural es un antídoto a la persistente tristeza y a la inconmensurable soledad que demarca el existir de los menores migrantes.

Esta propuesta crea lazos comunitarios a través de la práctica del arte y constituye no solo un nuevo modelo de educación artística, sino que sugiere que el arte puede crear un puente interactivo entre la estética, la ética y la política.

El mural compuesto por dos paneles integrados que culminan en un díptico constituye el primer intento que surge en los Estados Unidos donde la práctica del arte comunitario es equidistante a temas legales, de salud mental y física, de justicia social, educación, trabajo social, sociología y antropología. El mural da a los menores indocumentados, no acompañados de Centro América la oportunidad de depositar en la vasta geografía de la tela sus memorias de aquel tránsito turbulento y traumático que los convertiría en ilegales. Comparten un pasado de pobreza y violencia en sus países de origen. El “sueño Americano” se convertiría en la pesadilla de estar presos en los Estados Unidos.

El personaje principal del mural es *La Bestia* viajando desde la derecha hacia la izquierda de la obra, del pasado hacia el presente, llegando al futuro.

El tren, que aparece oxidado y dañado en el pasado, se transforma en ligero y mejor preservado conforme avanza hacia un futuro luminoso y brillante.

Hay dos volcanes en plena erupción, mensajeros del poder oculto y atesorado en el interior de la tierra. Uno de los volcanes es femenino, “La Volcana”, fuente de sabiduría y de verdad. El fuego femenino tiene rasgos de mujer anciana, alguien que ha visto todo, ha sobrevivido lo impensable, ha sufrido y ha sido dañada pero que todavía sabe y puede proteger a la multitud que viaja amarrada a *La Bestia*. La Volcana protege a los menores indocumentados que viajan solos y agobiados, desesperados hacia el norte.

Hay un sol y una luna. Ese pasaje del día hacia la noche evidencia que el camino ha sido largo, han pasado semanas y meses, nadie se acuerda exactamente cuanto hace que dejaron a sus familias, sus lugares de pertenencia, sus pocas cosas que ahora añoran por que nada les ha quedado. Pocos son los que pueden calcular el tiempo transcurrido desde que abandonaron sus países y la entrada a la prisión.

El monumento conocido como “El Salvador del Mundo” erecto en el centro comercial de San Salvador, en El Salvador, aparece en el mural a la izquierda de una crucifixión. La inclusión de estos símbolos religiosos tiene muy poco que ver con el dogma católico. Los

menores migrantes se ven a sí mismos, a sus amigos y a sus familias como víctimas de un sistema que los hiere, los daña en vez de apoyarlos, tanto en América Central como en los Estados Unidos. Nadie ha mostrado interés alguno en saber quienes son ellos como individuos. Nadie confía en que se puedan convertir en hombres y mujeres juiciosos, responsables y contribuir a una historia de la cual puedan participar activamente.

Emiliano Zapata y el Cacique Lempira, líderes de la resistencia en México y Honduras están parados atrás del tren oxidado protegiéndolo en este viaje insondable. Zapata lideró la Revolución Mexicana y Lempira, Cacique Lenca, “Señor de las Sierras”, con un ejército de 30,000 hombres defendió su tierra contra el acecho de la ocupación y la conquista Española. Ninguno de los dos héroes fue victorioso. Pero ambos defendieron aquello que era incuestionablemente propio. En esta lucha desigual perdieron tierras, poder y vidas, pero nunca renunciaron a su orgullo y su dignidad.

Orgullo, dignidad y esperanza son el combustible que alimenta a La Bestia llevando sobre su espinazo de hierro a hombres y mujeres determinados a diseñar un futuro menos doloroso que el pasado feroz que han dejado atrás.

El tren, pintando en colores tierras y óxidos, tiene siete ventanas. Cada una de ellas cuenta una historia.

Ventana # 1

Cuando se enteró que una pandilla adversaria había asesinado a su hermano, esta muchacha hondureña de 15 años, nacida en San Pedro Sula, se escapó de su casa porque sabía que la verían como sospechosa. La escala de violencia es imparable en Honduras. Estaba aterrada. Salió tan de prisa que no le dijo a su madre que escapaba. La atormentaba pensar que su madre pensara que estaba muerta.

Había escuchado las historias de las mujeres que aparecen muertas en el desierto. La mayoría, jóvenes y pobres como ella misma, trabajaban en las *maquiladoras*, industrias impuestas a la vera de la frontera como consecuencia del Tratado de Libre Comercio entre México y los Estados Unidos, y que nunca fueron mercado justo para los miles de trabajadoras que reciben un pago ínfimo por más de 12 horas ininterrumpidas de trabajo. Muchas de las muchachas desaparecidas parecían evaporarse en el camino de ida o de regreso a las maquiladoras. Pasaban los días, las semanas y los meses hasta que los restos humanos de alguien aparecía en el desierto. Esos esqueletos jóvenes descubiertos en la vastedad del desierto de

Chihuahua son las mujeres muertas de Ciudad Juárez.

Se montó al tren que partía de Ixtepec y que la llevaría hasta cerca de Ciudad Juárez. Por un tiempo se acopló a un grupo de hombres y una mujer que viajaban hacia el Norte. Desconfiaba de los hombres y la mujer no le mostró ningún signo de bienvenida. Se alejó de ellos. Por dos días caminó sola. Se desmayó varias veces de sed y de hambre. No se acuerda cómo se topó con un hombre que fue lo suficientemente amable para que ella creyera que de verdad la llevaría a algún seguro. El hombre amable y gentil era miembro de uno de los carteles de narcotraficantes que dominan la frontera del estado de Chihuahua. La muchacha hondureña apenas se dio cuenta de que se estaba convirtiendo en víctima de tráfico sexual. La violaron y sobrevivió abusos sexuales que la marcarán por el resto de vida que le queda. La vendieron en México, forzándola a ejercer la prostitución.

Estando presa en los Estados Unidos, esta mujer joven hondureña se pregunta si la muerte de la cual se escapaba en su pueblo no hubiera sido una mejor opción a este largo y doloroso rosario de eventos trágicos que han caracterizado su viaje desesperado hacia el Norte.

Ventana # 2

Un muchacho mexicano de dieciséis años, originario de Michoacán, visitaba a un primo por parte de la familia de su madre. Él sabía que su primo, dos años mayor que él, había estado involucrado en algunos negocios turbios de los cuales ni él ni nadie se atrevía a mencionar. A este primo le faltaba un dedo de la mano derecha. No lo había perdido en un accidente de trabajo. A pesar de que era obvio que el dedo amputado era una suerte de pago infame, nunca nadie preguntó que le había sucedido.

Estaban celebrando el encuentro. Con ese sentimiento festivo de quienes hace tiempo no se ven decidieron tomar unas cervezas y escuchar algo de música en un bar cercano. Como todavía era temprano, el bar estaba casi vacío, la gente hablaba en voz calma y amistosa.

El muchacho de Michoacán no podía recordar por dónde, exactamente, habían llegado los hombres armados. No podía ser por la entrada principal del edificio por que él estaba mirando en esa dirección y no vio a nadie derrumbar la puerta. El ruido del tiroteo era tan ensordecedor y tan veloz, que a lo único que atinó, y no logró, fue a esconderse bajo una mesa. Antes de que pudiera localizar a su primo, se percató que dos hombres lo estaban arrastrando hacia un carro, y le cubrieron la cabeza con una tela inmundada para que no viera a donde lo llevaban.

El primo y el muchacho de Michoacán fueron arrastrados fuera del carro, les pegaron violentamente con varas de metal. Ahora el primo estaba de rodillas, suplicando perdón. Insistía en que él no tenía nada que ver con la muerte de uno de los capos del cartel. El muchacho de Michoacán estaba petrificado de terror. Casi no se dio cuenta que le habían hecho un corte con una navaja a lo largo del torso. Sentía que el pecho le estaba hirviendo.

Hubo un sonido solido que nunca había escuchado antes. Era preciso y demoledor. Mientras estaba arrodillado, suplicando y llorando a gritos, mataron al primo de un disparo en el abdomen. El muchacho de Michoacán nunca había visto explotar las vísceras de una persona. Pensó que lo que estaba mirando se parecía a una sopa ensangrentada.



Foto: Claudia Bernardi

El cuerpo del primo nunca apareció. A él lo tuvieron encerrado en una letrina apestosa, dilapidada, de piso de tierra. Con las manos destrozadas de cavar con desespero se arrastró y pasó por debajo de la puerta de metal. Nadie lo vio correr y llorar. Llegó a Tijuana. Se escondió por algunas semanas hasta que decidió cruzar la frontera de México con Estados Unidos. A esa altura, le parecía que estar preso en el gran país del norte sería mejor que ser perseguido por los narcos.

Se equivocaba.

Ventana # 3

Un muchacho Salvadoreño dividió el cuadrado que definía su ventana con esmero para que las dos partes fueran exactamente simétricas. La parte derecha esta pintada en colores pardos, grises, acromáticos. Aparecen armas, una cárcel. Un cielo amenazador encierra la imagen.

El lado izquierdo, contrastando, es luminoso, soleado. Un arco iris recorre el paisaje. Aunque el muchacho salvadoreño creció en la congestionada, y densamente poblada capital de San Salvador, todavía se acuerda de su madre que hablaba del cantón donde ella había nacido en Chalatenango al cual quisiera volver algún día.

Esa mujer nunca hizo el camino de regreso a su lugar de origen. Murió de un cáncer fulminante cuando su hijo tenía diez años. El muchachito se quedó con un hermano mayor que estaba involucrando en una de las pandillas más crueles y más temidas de El Salvador, “La Mara Salvatrucha”.

El muchacho salvadoreño terminó ligado a otra pandilla, más que nada, por hambre. Cuando le ofrecieron una tortilla con frijoles no lo pensó por segunda vez.

Pertenecer al crimen organizado fue precipitado, pero no del todo elegido como propuesta de vida. En su ventana, reconoce que hoy está en una realidad gris, desolada. Alberga la esperanza de que la vida le dé una segunda oportunidad.

Después de todo, sólo tiene catorce años.

Ventana # 4

Un muchacho de dieciséis años de Honduras, orgulloso de sus raíces afro-hondureñas y sus ancestros garífuna, pinto la única realidad en la que pudo pensar en este momento. Lo que vive; esta cárcel, este encierro, esta prisión que le corroe el alma.

Lo atormenta el frío ininterrumpido por el aire acondicionado en la prisión. Viniendo de la costa de Honduras se identifica con la playa, la arena incandescente, con el mar Caribe y la isla de Roatán. Siempre tiene hambre. Resiente que no le permitan tomar café. Intenta, y la mayoría de las veces logra, portarse bien, porque detesta que lo manden a confinamiento solitario.

No quiere recordar de dónde viene. No se puede imaginar adónde irá de ahora en más. Los días y las noches son largos, aburridos, una larga agobiante secuencia de la nada.



Foto: Claudia Bernardi

Se lleva lo suficientemente bien con los otros muchachos, pero desconfía de todos. Alejado, penosamente aislado y con pocas estrategias como para no contestar con agresiones cuando lo provocan no quiere enfurecerse por que eso determinaría que lo lleven a solitario.

Él se merece algo mejor.

Ventana # 5

Una Madonna emerge luminosa de la mano de un artista guatemalteco de dieciséis años, con ojos cándidos y una voz tan baja que parece inaudible. Pintó a la Virgen María no por fervor religioso ya que él nunca había sido católico ni creyente. Quiso rendir respeto a miles de mujeres asesinadas sin sentido, todos los días, en Guatemala. Quiso honrar a las madres que ven morir a sus hijos.



Foto: Claudia Bernardi

Cuando tenía nueve años su madre y su padre lo abandonaron en medio de un mercado. Lo dejaron solito y nunca más vinieron por él. Supone, aunque le cuesta creerlo del todo, que no tenían como alimentar a los otros cinco hermanos menores. Habrán pensado que de alguna forma sobreviviría.

Sin familia vivió en las calles de la Ciudad de Guatemala. No se acordaba del nombre del pequeño caserío de donde venía. Sólo que era en algún lugar del Quiché.

La única memoria intacta que guarda de su infancia, y que atesora, es la de su hermana mayor, Ixcanil, que lo cuidó durante un tiempo cuando todavía andaba chiquito.

La hermana se suicidó dos años antes de que a él lo abandonaran en el mercado.

Ventana # 6

Fue difícil dejar Honduras. Fue un infierno cruzar la frontera. Ahora está preso en los Estados Unidos. ¿Por qué todo salió tan mal?

Lo que más añora es volver a Siguatepeque. No es una ciudad bella. Se puede decir que es sucia, estridente y superpoblada. Pero allí todos hablan español y le van a entender cuando diga que él de allí es.

Tenía dieciséis años cuando entró a la prisión. Añora que lo dejen en libertad antes de cumplir los dieciocho años. Si logra volver, haría un pacto consigo mismo y con el mundo para vivir una vida calma. En paz.

Siempre soñó con tener un negocio de ramos generales. No aceptaría vender nada robado. Ya se dio cuenta de que el crimen siempre lleva a otros crímenes. Inauguraría un cine, ya que no hay ninguno en su ciudad. Las películas de Rambo son violentas, pero más benevolentes que los disparos reales; los secuestros y extorsiones; el desmembramiento de personas y el enterramiento de hombres y mujeres aún vivos. Todo eso fue lo que vio en el largo viaje sobre *La Bestia*. Esos recuerdos desatinados están encarnados en las pesadillas que lo desvelan.

Construirá una discoteca que permanecerá abierta las 24 horas del día.

Ventana # 7

Desde chico le dijeron que tenía buena voz. Lo invitaban a fiestas y casamientos para que alegrara la noche. Aunque nunca había aprendido a tocar un instrumento, no faltaba quien le podía hacer un acompañamiento de guitarra mientras los invitados reían y aplaudían.

Tenía dieciséis años y era de Honduras. Aunque originalmente de un pequeño cantón rural, había vivido la mayoría del tiempo en Tegucigalpa. Fue ahí donde se involucró con las pandillas sin saber, realmente, que era lo que estaba haciendo. Cuando finalmente se dio cuenta, ya era demasiado tarde.

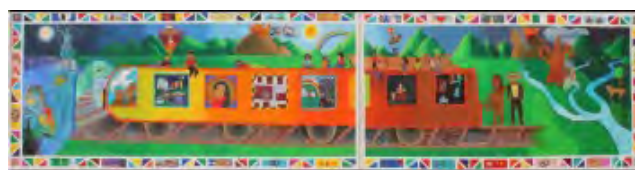
Se escapó. Era un milagro que no lo hubiesen encontrado y que no lo hubieran matado todavía. No había planeado cruzar la frontera de México y los Estados Unidos. Siguió escapándose para el Norte para huir lo más rápido posible de la pandilla Hondureña que lo perseguía.

A pesar de todo, añoraba convertirse en un cantante. Imaginaba que su voz llegaría a los cantones más lejanos de Honduras y que las letras de las canciones, inspiradas en historias de lo que él y sus amigos habían sufrido emocionarían a las muchachas. Serían canciones tristes de nostalgias que contarían una verdad que la mayoría de la gente desconoce. Lo escucharían.

Este tren entra por un túnel que, a diferencia de otros, no es oscuro ni acechante. Este tránsito es luminoso, casi transparente. Las paredes interiores del túnel están decoradas con texto. La palabra Fe escrita en muchos idiomas trae belleza, esperanza, la posibilidad de un futuro posible, menos doloroso.

Hombres y mujeres sentados en el techo de *La Bestia* siguen el viaje sabiendo que serán víctimas de robo, que intentarán matarlos antes de que siquiera se acerquen a la frontera. Violarán a las mujeres, un riesgo menor comparado con ser empujadas desde lo alto de un tren a toda velocidad arriesgando perder una pierna o tener un brazo amputado, muy pocos llegarán sanos y salvos a los Estados Unidos.

En 2018, más de 66.000 jóvenes y niños migrantes indocumentados y no acompañados centroamericanos cruzaron la Frontera de México y los Estados Unidos.



Mural *La Bestia*

Foto: Claudia Bernardi

Claudia Bernardi

Oakland, Febrero 2019

Profesora de Artes Comunitarias

Estudios de la Diversidad

Estudios Críticos

California College of the Arts

Oakland y San Francisco, California, Estados Unidos

Fundadora y Directora, Escuela de Arte y Taller Abierto de Perquin

Morazán, El Salvador

Sincelejo, Colombia

Artista en Residencia

Centro Spencer de Estudios Globales y Sociales

Mary Baldwin University

Staunton, Virginia

Referencias

Riding 'The Beast' Across Mexico To The U.S. Border: Parallels: NPR. Disponible en: <https://www.npr.org/sections/parallels/2014/06/05/318905712/riding-the-beast-across-mexico-to-the-u-s-border>

La Bestia / Una Película de Pedro Ultras - Disponible en YouTube

Peña, F. Reseña crítica del film La Bestia, de Pedro Ultras. México: CONAPRED. Disponible en: https://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=noticias&id=3670&id_opcion=&op=447

¿Qué quiere Dios?

God on trial | Andy de Emmony | 2008

Eduardo Laso*

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recibido: 19 de noviembre 2018; aceptado: 10 de febrero 2019

Resumen

Un grupo de judíos de diverso origen son encerrados en una barraca de Auschwitz. Saben que serán ejecutados en una cámara de gas al amanecer. Confrontando su sombrío destino, se preguntan por qué Jehová no los ayuda. Alguien acusa a Dios de haber roto la alianza con el pueblo judío. El debate adquiere la forma de un juicio a Dios, para determinar si es culpable o inocente de traicionar al pueblo elegido. *Juicio a Dios* pone en escena el problema de la posición del hombre confrontado al horror, la crueldad y la injusticia. Pero sobre todo ante la figura de Dios y las diversas posibles respuestas –denegatoria, cínica, desesperada o ética- ante su ausencia.

Palabras Clave: Acto ético | Dios | Holocausto | Trauma

What does God want?

Abstract

A group of jews from different origins are shut-in a barrack of Auschwitz. They are aware that they will be executed in a gas chamber at dawn. Confronting their somber destiny, they wonder why Jehova doesn't help them. Someone accuse God for having broken the alliance with the jew people. The debate acquires the form of a judgement to God, so as to determine if he is guilty or innocent of betrayal to the Chosen People. *God on trial* staged the problem of the position of man confronted to horror, cruelty and injustice. But above all to the figure of God, and the varied possible respons –denial, cynical, despare, étical- in the face of it's absence.

Key Words: God | Ethic act | Holocaust | Trauma

Dirigida para la televisión por Andy de Emmony, *God on Trial* (2008) narra el improvisado juicio a Jehová que llevan a cabo prisioneros judíos en una barraca de Auschwitz. A pocas horas de ser llevados a las cámaras de gas, se inicia entre ellos un debate en torno del destino que les espera y algunos se preguntan por qué Dios lo permite. Ante el enojo de algunos a semejante cuestionamiento a Jehová, proponen ordenar el debate en forma de un proceso dirigido a Dios, bajo la acusación de haber roto la alianza con el pueblo de Israel, al permitir que los nazis lleven a cabo la Shoah.

La obra se inspira en *El juicio a Dios*, de Elie Wiesel. Fruto de una crisis de fe como consecuencia de su experiencia como prisionero de un campo de concentración, Wiesel escribió una historia ambientada en un pueblo de Ucrania en 1649, donde un pogromo cosaco acabó con casi todos los judíos de la ciudad. Los dos únicos sobrevivientes, en vez de montar una obra de Purim, deciden juzgar a Dios. Uno de ellos acusa a Dios de hostilidad,

crueldad e indiferencia por haber abandonado a su pueblo cuando lo necesitaba. El único que acude a defender a Dios es un extraño que resulta ser el demonio. Aunque la obra se sitúa en el siglo XVII, Wiesel ha dicho que se basa en un evento del que fue testigo en Auschwitz, cuando tres rabinos se reunieron para acusar a Dios por permitir que ocurra el Holocausto. “Sucedió a la noche. Había sólo tres personas. Al final del juicio, emplearon la palabra *chayav*, en vez de “culpable”. Significa “Él nos debe algo”. Luego nos fuimos a rezar”.

Dios y Job

La historia está influida por el Libro de Job en el Antiguo Testamento, donde Dios es acusado por Satanás de comprar la fidelidad de Job a cambio de salud y prosperidad. Como respuesta, Dios le permite al diablo probar la lealtad de Job mediante una serie de terribles infortunios.

* lasale_2000@yahoo.com

Al comienzo de las catástrofes, Job reacciona con estoica tolerancia. Pero su dolor y amargura son tan grandes que, al final, se derrumba y acusa a Dios por los agravios. Los amigos de Job salen en defensa de Jehová y le dicen que seguramente debe merecer el sufrimiento que padece. Suponen que debe haber un vínculo entre sus desgracias y alguna falta moral que se niega a confesar. Dios no puede ser cruel, por lo que el sufrimiento humano es consecuencia de las faltas del hombre, que cosecha lo que siembra. Dios no puede castigar el bien ni premiar la maldad. De modo que los amigos de Job le imputan mala fe y encubrimiento, mientras este grita su inocencia.

Pero Job no reclama por el abandono de Dios, sino que sólo pide que lo deje en paz: “¿Qué es el hombre para que lo engrandezcas, para que te preocupes por él, para que lo examines cada mañana, y a cada momento lo pongas a prueba? ¿Nunca apartarás de mí tu mirada, ni me dejarás solo hasta que trague mi saliva? ¿He pecado? ¿Qué te he hecho a ti, oh guardián de los hombres? ¿Por qué has hecho de mí tu blanco, de modo que soy una carga para mí mismo?” (Job 7:17). Variante de la pregunta que el sujeto le dirige al Otro: ¿*Che vuoi?*, ¿*Qué me quieres?*

Al final del Libro de Job, Dios habla. No le explica a Job por qué lo dejó sufrir en manos de Satanás. Interpela a Job, haciendo exhibición de su poder y grandeza: “¿Dónde estabas cuando yo hice el mundo? ¿Puedes comprender cómo lo hice? ¿Puedes hacer lo que hice yo? (...) Si soy suficientemente poderoso y sabio para crear Orión en el cielo nocturno, un buey salvaje y un avestruz, ¿puedes confiar en mí mientras atraviesas el problema que permití en tu vida?”. El universo se ofrece como prueba de sabiduría y poder de Dios, poniendo a Job de rodillas. Las evidencias de su poder y sabiduría evidenciadas en la creación son prueba suficiente para descartar las acusaciones en su contra. Como final feliz, a Job se le dio el doble de lo que perdió y vivió 140 años más.



Se ha debatido acerca de si ocurrió o no realmente el juicio a Dios. Fuera del comentario de Elie Wiesel, no hay pruebas testimoniales del episodio que narra el film. Sin embargo podemos plantear que este juicio a Dios es estructural: desde el reclamo de Jesucristo “¿Padre por qué me has abandonado?” al freudiano “Padre, no ves que estoy ardiendo”.

El campo de concentración conformó un espacio mortífero en el que se anularon todas las marcas simbólicas que organizaban la vida de los afectados. El arrasamiento traumático tiene como efecto de reenviar al sujeto a un punto de desamparo primordial. Una respuesta a este arrasamiento del marco simbólico es el esfuerzo por ligar aquello que se presenta como acontecimiento no simbolizado. ¿El sujeto puede salir de la posición de ser un objeto delecto del mundo, repitiendo la operación alienación-separación, por vía del *Che vuoi?* dirigido al Otro. Se trata de una interrogación sobre el Otro que apunta al más allá de lo que dice, hacia lo que desea. La operación de separación ataca la cadena significativa por vía del planteo: “me dices esto, pero, ¿qué quieres?”. *God on trial* recorre la pregunta ¿Qué quiere Dios al permitir la Shoah?, bajo la forma de un tribunal en el que se juzga el deseo del Otro.

Judaísmo y Jahvéh

Tomemos algunas consideraciones sobre el judaísmo que plantea Daniel Sibony en su libro *Los tres monoteísmos*, como modo de situar a aquellos que en el film deciden juzgar a Dios.¹ El “pueblo elegido” es, estrictamente hablando, un pueblo elector, dado que los judíos son el primer pueblo en elegir al Ser como Dios. Y el Ser, origen de todo lo que es y fuente de todo lo que puede ser, es Uno. Esta elección será posteriormente adoptada por el cristianismo y el islamismo, reconociendo ambos a los judíos como los primeros, para luego adoptar posiciones hostiles al judaísmo (sea por no reconocer la llegada del Mesías o del Profeta, o por traicionar la palabra de Dios –como si se pudiera no traicionarla). Este Ser es Verbo. El Ser habla. Y su Palabra adquiere forma de nominación, llamado, mandato, recuerdo, deseo, abriéndose a una serie potencialmente infinita.

El Nombre de Dios no puede ser pronunciado. Lo que no impide que pueda escribirse y plasmarse en las letras: YHWH constituye el tetragramaton del Nombre de Dios. Dado que no existían las vocales escritas en el

idioma hebreo antiguo, su pronunciación exacta se perdió. Por lo que *Yahweh*, *Yavé*, *Yah*, *Jehová*, *Iehová* son pronunciaciones posibles.

El significado del nombre de Dios describe su propia naturaleza. El verbo hebreo *hayah* designa una presencia viva y activa. Su conjugación significa: “Yo existiré por mí mismo” o “Yo soy el que existe por sí mismo”. *Yahveh* sería una combinación de las formas de pasado, presente y futuro de la raíz del verbo *ser*, para indicar la eternidad de la existencia divina. Así, YHWH (Jahvé) significa el *ser habiendo sido a-ser*. Asimismo “el que causa el ser”, “Él, que hace existir”. Por permutación de las letras del tetragrama, obtenemos:

HWYH (*havaya*) = el ser

WHYH (*véhaya*) = esto fue o esto será

YHWH (*yéhove*) = esto está presente

De modo que el tetragrama es el lugar de las tres modalidades de tiempo -pasado, presente y porvenir- llevadas por el Ser de presencia inenunciable, que sobrepasa todo nombre y todo lo que es. YHWH es nombre propio del ser-tiempo, el Ser que deviene nombrando o el devenir nombrando el Ser. Y también es el devenir parlante del ser, en tanto el Ser es verbo. YHWH es el nombre del cual derivan todos los demás. De ahí que es Nombre del Padre como fundante de toda metáfora, de toda nominación. YHWH es un Nombre infinito, un potencial de nombres y el lugar de lo que da lugar.



Este Ser que se hace parlante, se sitúa en un ciclo temporal. Su palabra pone en marcha la entrada en el tiempo y un ciclo de transmisión. El Ser que es Verbo se dirige a lo que es, que es finito y carece de ser propio. Le habla a alguien: le exige al ser humano una manera de estar presente que implique ser sensible al paso del tiempo. Se trata de una llamada a ser.

La relación a Dios hace que todo lo que existe esté afectado por una carencia de ser, en contraste con el Ser mismo. Esta carencia es irreductible y se transmite (por ejemplo, entre las llamadas del Ser y lo que pueden entender los seres humanos, entre la ley y su cumplimiento, etc.). Esta falta que el hombre descubre en relación con el Ser puede soportarla y asumirla como castración inherente al *parlêtre*, o imputarla a otros, o a sí mismo.

En el caso del pueblo judío, esta relación al Verbo tuvo el efecto de estar en conflicto con Dios. Para el judío transmitir su mensaje, traicionarlo, perderse y reencontrarse en él, serle fiel y faltarle, establecer una Alianza y faltar a ella, pasó a formar parte de la misma relación con Dios. Israel aparece como nombre tras el combate de Jacob con el ángel. Significa “el que combate con Dios”. El abismo entre el Ser y lo que es, es vivido como una guerra de amor. El combate es un retroceso de la alianza, la cual debe permanecer cueste lo que cueste. El equivalente a la guerra del amor en el lenguaje es el perpetuo preguntarse, el existir como una pregunta, hacer depender la existencia de aquel origen que falta.

Como es imposible de colmar el abismo en el origen de la relación del Ser con lo existente, se trata de transmitir los puntos de origen marcados por la carencia, a la espera de que al fin de los tiempos se recobre la plenitud. Para elaborar la pérdida en el origen e instaurar un intercambio con Dios, el cuerpo humano debe ser liberado de la carencia. El ritual del sacrificio organiza el desplazamiento de las faltas del primer hijo en el animal, de modo de salvar al primero señalándole a Dios una pérdida más simbólica, es decir, desplazando la pérdida. Es, por ejemplo, el resultado del sacrificio de Abraham, en el que Isaac es sustituido por un carnero. Este estar perdido y escaparse de la pérdida por su desplazamiento se pone en juego tanto en el mesianismo (sueño de ser salvado) como en el ejercicio de la interpretación, práctica en la que se pierde el sentido y se lo recobra. Es estar perdido y reencontrarse sabiendo que no se reencuentra la pérdida original y no hay manera de salvarse definitivamente.

La Alianza entre el hombre y el Ser se funda en una ley que desvía la carencia al señalarla en la alternancia de los olvidos y los recuerdos. La Alianza consiste en transmitir las llamadas a ser, el doble movimiento en el que se pierde el origen, se recobra, se localiza. Guerra de amor con el Ser, el cual lanza una insistente llamada a querer al ser. Es decir, querer lo que hace ser todo lo que es, no elegir la nada o la muerte.

La llamada “tierra prometida” no es un lugar geográfico entre Egipto y Líbano. Se trata de una relación simbólica: se es de la tierra por haber sido llamados –prometidos- a estar en ella en la experiencia del ser y del tiempo.

Dios procesado / Dios a prueba

God on Trial se inicia en el presente, en un Auschwitz convertido en memorial. Allí un visitante pasa a narrar la historia del juicio. Dado que no hubo sobrevivientes de ese evento y quien lo cuenta no estuvo allí, se trata de un relato que hunde sus orígenes en la incertidumbre y el mito. Se trata de una ficción que se vuelve pasadora de un real. La historia del juicio a Dios plasma un debate en el que se llega al final a una conclusión que implica un cambio de posición de los sujetos participantes en relación al Otro divino.



A la llegada a la barraca de los prisioneros, un kapo les da la bienvenida haciéndoles saber que acaban de entrar en un lugar en donde se han dislocado todos los valores. Comenta que antes, en el “otro mundo”, él era un criminal condenado mientras que ellos eran profesionales. Pero en Auschwitz él es Dios y ellos son nada. El kapo es la voz del campo, un orden cerrado sin razón ni ley. Su discurso describe la situación en que se encuentran los prisioneros: ellos se han caído de la escena del mundo hacia lo in-mundo del campo, un espacio en el que ha desaparecido orden legal que organizaba simbólicamente la experiencia. El discurso del kapo sostiene un Otro absoluto del goce del que él se propone como lugarteniente. Se trata de un fantasma que Giorgio Agamben tematiza en *Homo Sacer* como la relación entre un bando soberano y la vida desnuda.

¿Qué hacer en semejante situación? Una respuesta es apelar a Dios para dirigirle el reproche por el desamparo,

en el esfuerzo de reanudar el vínculo con el Otro, de renovar el pacto simbólico elemental que le permita al sujeto dejar de ser objeto del goce de un Otro malvado. De la desesperación los prisioneros intentan salir mediante la propuesta de procesar a este Otro que no hace nada, bajo la imputación de que ha roto el pacto con su pueblo elegido. Se trata de instalar una escena legal allí donde no hay ley alguna, en el cual el Otro absoluto es emplazado, procesado, puesto a prueba.

Kuhn, uno de los prisioneros más viejos, señala el carácter blasfemo de enjuiciar a Dios, pero otro prisionero recuerda que lejos de eso, la lucha con Dios es parte misma de la tradición religiosa hebrea, como lo indica el nombre *Israel*. Un juicio a Dios es, indirectamente, un modo de reafirmar el nombre propio como pueblo de Dios: sólo el pueblo elegido puede juzgar a su elector.

Se dispone entonces la barraca de modo de armar el espacio simbólico de un proceso judicial, con un juez, un abogado por la defensa y otro por la fiscalía. La Torá se hace presente a través de uno de los prisioneros que es capaz de recordarla. El cargo que se le imputa a Dios es “incumplimiento de contrato con el pueblo elegido”, dado que los judíos desde Moisés tienen una alianza con él, por la cual el pueblo obedecería su ley y éste los protegería y garantizaría su supervivencia.

El curso del juicio sigue una dialéctica de argumentos y contraargumentos en la que se irán sucediendo diversas figuras del gran Otro. La primera solución al problema teológico de cómo es posible la Shoah, en la que el pueblo elegido, es elegido para ser exterminado –problema que abre la cuestión de la posición de Dios ante este acontecimiento catastrófico– es hacer recaer la falta en los afectados. El Holocausto es un castigo de Dios a los judíos por haberse alejado de él. Como en épocas pasadas, se trata de una nueva prueba de fe por la que Jehová hace pasar a los judíos. Es lo que planteará Kuhn, el padre religioso enojado con su hijo por haberse apartado de la fe. “*Antes de culpar a Dios, debemos mirarnos a nosotros mismos. No es Dios quien incumple el pacto, sino nosotros. Se trata de un castigo. Algunos judíos le han dado la espalda a la Torá. Nuestros hijos se han ido a las ciudades. Se volvieron socialistas o sionistas, capitalistas o anarquistas. Olvidándose de las Escrituras*”. El discurso del padre describe especialmente la situación histórica de los judíos alemanes, quienes durante el siglo XIX llevaron a cabo un proceso de asimilación, dejaron la religión de sus antepasados y se integraron a la sociedad alemana abandonando costumbres, ritos y marcas judías. Con la llegada del racismo nazi en el siglo XX, los judíos ale-

manes descubrieron que hicieran lo que hiciesen, serían siempre judíos: su identidad ancestral renegada les retornó desde el Otro racista.

La hipótesis de la Shoah como castigo divino porque habrían sido los judíos quienes rompieron el pacto es rápidamente puesta en cuestión: las masacres nazis no diferenciaron entre judíos no practicantes y judíos religiosos, respetuosos de la Torá. Dios por lo tanto estaría castigando indiferentemente a buenos y malos judíos. Para colmo no castiga a seres malvados como Hitler. Y la existencia de niños en el campo, vale decir, de inocentes, es inconsistente con un sentido elemental de justicia. La Shoah se presenta así como un exceso criminal que resulta incomparable y desproporcionado con un supuesto crimen o falta atribuible al pueblo judío.

La defensa religiosa que ensaya el rabino es sostener que el castigo de Dios no es proporcional. Vale decir, no tiene medida (por ejemplo, el diluvio universal), y que es un error hacer de la Shoah algo personal: Dios no actúa contra la persona, sino hacia el pueblo judío en general. Sólo que una vez que se plantea la impersonalidad de Dios, ¿qué sentido tendría un vínculo con aquello que es impersonal? Como dice el fiscal: un dios que no es personal es el estado del tiempo y nada más.



El rabino Schmidt invierte entonces el sentido de la Shoah, de castigo en sacrificio, como otra manera de sostener a Dios. Plantea a la Shoah como “holocausto”, en el sentido sagrado de un sacrificio a Jehová, una purificación mística que resulta insondable para la mente humana. La Shoah no sería un castigo contra los judíos, sino una purificación. Es la metáfora del Dios cirujano que, por amor, amputa una pierna gangrenada para que el cuerpo siga viviendo. Si Dios permite que mueran los justos, es porque en un holocausto, lo que se ofrece a Dios en sacrificio, es lo mejor que se tiene. El sufrimiento pasa así a formar parte del plan divino, y el pacto no solo no estaría traicionado sino que atravesar la Shoah forma parte del mismo. Incluso afirma que algo bueno

puede llegar a salir de todo eso: el propio Mesías o un retorno a Israel: “Somos afortunados de estar purificando al pueblo a través de nuestro dolor. No dejen que les quiten su fe. Hitler morirá. La guerra terminará. El pueblo y la Torá vivirán. Por lo tanto, debemos confiar en Dios”. La solución del rabino es que Dios sabe lo que hace, y que el dolor, la muerte y el horror de los campos deben ser aceptados como parte de su plan. No son por lo tanto prueba de que Dios traicionó el pacto.

La consecuencia masoquista de esta forma de hacer de la Shoah un Holocausto sagrado es que entonces Hitler pasaría a ser el instrumento del plan de Dios, y por lo tanto no habría que luchar contra el nazismo. Hasta incluso deberían ir contentos a las cámaras de gas, lo cual es una implicación absurda. Pero además, no es lo mismo elegir ser un mártir, que ser martirizados. En la Shoah no hay elección para los judíos. Y además se los asesina por cuestiones de raza, no de fe.

En ese momento se hace hablar al kapo, quien encarna la moral cínica de la pura supervivencia como forma del mal. Como quiere vivir, no le importan los medios para ello, aunque su vida dependa de mandar a miles a las cámaras de gas. Él es el ejemplo paradigmático de los que sobrevivirán al genocidio: los peores, los mezquinos, los viles, los egoístas, los crueles. Seres con los que no se podría construir una nación sabia y justa. “¿Qué clase de Mesías querrá a estos como su pueblo? ¿Qué tipo de Israel será construido por tal gente?”

El fiscal introduce entonces la clásica paradoja del Dios justo y todopoderoso. Si es todopoderoso, habría podido purificar a su pueblo sin tener que gasarlos, y habría detenido el genocidio. Pero como el genocidio no se detiene, entonces o no es justo o no puede detenerlo y entonces no es todopoderoso. Es el planteo del historiador del holocausto Yehuda Bauer: es imposible que pueda existir un Dios todopoderoso y justo, ya que si es todopoderoso es Satán, y si es justo es un *nebbish*. Un dios al mismo tiempo todopoderoso y justo no habría permitido el asesinato de inocentes por ninguna razón o plan. Si es todopoderoso podría haber intervenido, y si es justo habría debido intervenir. Pero si no lo hizo y es todopoderoso entonces es Satán. Y si es justo no puede ser muy poderoso, porque en ese caso habría querido intervenir, pero no tuvo poder para modificar las cosas. Es entonces un Dios bienintencionado pero *nebbish*, un pobre tipo que necesita que lo mantengan, un Dios que necesita obtener su fuerza de nosotros. Dios como *nebbish*, un Otro que existe porque nosotros le damos existencia, se aproxima a lo que plantea Freud desde el psi-

coanálisis: la religión como ilusión que sostiene un padre que ampara, según nuestro deseo.

La respuesta religiosa a la ausencia de la intervención de Dios es el argumento del libre albedrío. Dios no es ni impotente ni injusto, sino que ha limitado su propio poder para darle al hombre el libre albedrío. Si Dios no permite que el hombre elija el mal, no habría posibilidad de un mundo en el que la decisión ética tenga sentido. Si hay mal en el mundo es porque Dios le dio al hombre la libertad de elegir. La existencia del mal no es producto de Dios sino del hombre.

El argumento de la libertad humana, sin embargo, deja a Dios en una curiosa posición desde la perspectiva religiosa: Dios es un espectador de nuestras acciones pero no participa. Está ahí mientras se cometen los crímenes. Elie Wiesel, concluye respecto de esto que su pasividad es complicidad, no muy diferente de la de tantos alemanes comunes que permitieron que la Shoah ocurriera. Ante un Dios-espectador, su existencia es por lo tanto indiferente a los humanos. Al punto que no tendría sentido rezarle.

El personaje de Lieble presenta la paradoja de que la libertad humana, formal y general, se plasma en el mundo de formas en las cuales la libertad de unos coarta las de otros. Así, por ejemplo, la libertad del oficial nazi de matar a sus hijos y de ofrecerle perversamente a él como padre que elija a uno de ellos para que se salve es el ejemplo dramático de una elección imposible, tan bien plasmada en el film *La decisión de Sophie*.



La respuesta religiosa a la figura de Dios voyeur, es sostener que Dios está junto a su pueblo, sufriendo como una víctima más. Solo que un Dios sufriente, “cristico”, no sirve de nada en la medida en que ese sacrificio no sustituye a los judíos. La muerte de Cristo se presenta como un modo de saldar una deuda de sangre del hombre con Dios. En cambio un Dios gaseado junto con su pueblo elegido ¿es un Dios salvífico? Como dice el fiscal: “¿Quién necesita a un Dios que sufre? Necesitamos un

Dios que le envíe el ángel de la muerte a nuestros enemigos”.

Lieble interviene entonces con ejemplos en los que en el medio de la catástrofe se produce un acto humano bondadoso. Le señala al fiscal que se pregunta una y otra vez de dónde proviene toda esta maldad. Pero también cabe preguntarse de dónde proviene toda esta bondad. Bondad y maldad se vuelven expresiones posibles del gran Otro, que se torna insondable y grandioso.

Llegados a este punto del proceso, alguien señala que la existencia del pueblo judío no está garantizada y puede desaparecer. Uno de ellos señala: “*Debemos considerar la posibilidad de que nosotros, en esta sala, seamos el santo remanente. Por eso es importante lo que decidamos. Si somos los últimos, podemos terminar la historia. Podemos terminarla aquí, la historia que comenzó con Moisés en el Sinaí hace 3500 años. Podemos terminarla, podemos romper el pacto*”. Ya no se trataría de si Dios rompió la alianza con su pueblo, sino la inversión dialéctica del planteo: la decisión del pueblo judío –representado en ese grupo humano– de romper el pacto.

Resulta significativo que en ese contexto tome la palabra el científico Jacques para sostener que no hay pacto alguno que romper, porque Dios es una ilusión, empleada como estrategia de poder desde los judíos hasta Hitler. La posición a Freud en *El porvenir de una ilusión* y a Marx y el planteo de la religión como opio de los pueblos. Tampoco falta Darwin con el argumento de la avispa: “*Existe una avispa. Se le denomina Ichneumonidae. Pone sus huevos dentro de las orugas. Los huevos nacen y luego las larvas de la avispa se comen la oruga desde el interior. Comen para salir fuera de esta. ¿Qué clase de Dios diseñaría algo así?*”. La naturaleza es ciega a las cuestiones del bien y el mal. La naturaleza es una figura del goce mortífero. Por lo tanto no es posible que exista Dios como figura bondadosa. La pregunta “¿Qué clase de Dios diseñaría algo así?” la respondería el marqués de Sade: un Dios infinito en maldad, al que habría que servir como instrumento para lograr participar de ese goce en el mal.

Es lo que va a plantear la intervención de Akiba, que es la que decide finalmente al tribunal declarar culpable a Dios: el recorrido de la historia de Jehová y los judíos en el Antiguo Testamento (el diluvio, las plagas de Egipto, el sacrificio de Isaac, la conquista de Canaán) y por qué nunca fue un dios bueno, sino un Dios que sólo estuvo del lado de los judíos. Sobre la conquista de Canaán por los Israelitas, que resultó en la masacre de medianitas y amalekitas dijo el historiador Yahuda Bauer: “Como ju-

dío, debo vivir con el hecho de que la civilización que heredé... incluye el llamado al genocidio en su canon.”

En un testimonio conmovedor que reivindica al hombre como potencia de eticidad, Akiba plantea: “Debimos haberle enseñado a nuestro Dios la justicia que había en nuestros corazones. Debimos haberlo enfrentado. Él no es bueno, simplemente ha sido fuerte. Simplemente ha estado de nuestro lado. Él sigue siendo Dios... pero no nuestro Dios. Se ha convertido en nuestro enemigo. Eso es lo que le ha sucedido al pacto. Ha hecho un nuevo pacto con otros”. El discurso de Akiba plantea las consecuencias de la fidelidad ciega al gran Otro: el sujeto deviene así instrumento del goce del Otro. Posición perversa ante la que el deber ético es oponerse. Resistir a la alienación al gran Otro y la obediencia ciega, en tanto es mortífera: para los malekitas, los canaanitas, los judíos, y hasta los alemanes. La oferta a la voz del Otro en holocausto es una vía perversa. Dice Lacan en *Los nombres del Padre*: “El dios eterno tomado al pie de la letra, no en su goce siempre velado e insondable, sino en su deseo interesado en el orden del mundo, es el principio en el que el perverso se instala petrificando su angustia”. Se sale de la encerrona perversa, en todo caso, yendo más allá del Nombre del Padre, no sin valerse de él.

Antes de esta última intervención, el juez Baumgarten hace un aparte con el fiscal y la defensa que es decisiva para entender el desenlace del film: “les quitaron sus propiedades; les quitaron sus nombres; les cortaron el pelo; se llevaron a sus hijos... esposas, madres...incluso el relleno en sus dientes. Les quitaron todo lo que les hizo ser hombres. No dejen que les quiten a su Dios también. No importa cómo... cuan necio e inútil pueda parecer, el pacto es suyo, les pertenece. Dios es su Dios. Aun cuando no exista. Manténganlo. Dejen algo que no puedan quitarles. De nosotros”.

Lo que plantea este personaje es lo que el filósofo Emil Fackenheim postula como el 614 mandamiento de la Torá. Fackenheim propone agregar a la Torá el mandamiento: “Se prohíbe a los judíos dar a Hitler victorias póstumas”. Se trata de un imperativo moral por el cual los judíos no deben emplear los hechos de la Shoah para renunciar a Dios, al judaísmo o en el caso de judíos no religiosos, a la supervivencia del pueblo judío, rechazando de este modo darle a Hitler una victoria póstuma. Aceptar el silogismo de Bauer (Satán o *nebbish*), la aceptación de que Dios abandonó o rechazó a los judíos es dar a Hitler la victoria sobre los judíos, el exterminio de la fe que los liga. Si Dios es Satán, entonces Hitler es Dios. Tal planteo encierra el problema de dar a Hitler

una presencia central por negación, en tanto pasamos a referir nuestras acciones en relación a él como principio rector, al modo de: “¿Consideraría Hitler una victoria póstuma si escojo x o y?”. Cualquiera que sea la decisión acerca de la relación entre dios y el mal, entre Dios y la Shoah, y por mucho que no satisfagan los intentos de explicarlo, no se debe permitir que Hitler sea el punto por el cual el pueblo judío rechace a Dios. Se puede rechazar a Dios por cualquier otra razón, pero no por Hitler: no se le debe dar esa victoria póstuma que lo desresponsabiliza por sus crímenes.

Sostenerse desde el rasgo

El tribunal declara finalmente culpable a Dios por no cumplir la alianza con el pueblo judío. En ese momento irrumpen los nazis para llevarlos hacia las cámaras de gas. En el medio de la conmoción ante la inminencia de la muerte, uno de ellos pregunta desesperado “ahora que Dios es culpable, ¿qué hacemos?”. Para recibir como respuesta: “ahora... ahora rezamos”. Dios es culpable de no cumplir con el pacto. Aun así, el pacto se sostiene ya no desde la alienación ciega al discurso del Otro propia del religioso fundamentalista, sino desde un rasgo identificatorio que nombra a Israel como el pueblo elegido que espera su tierra prometida.

Un espectador desprevenido podría suponer que nada ha ocurrido: luego del veredicto de culpabilidad a Dios, siguen rezando.² Sin embargo hay un cambio de posición: de la alienación al Otro absoluto, se pasó a declarar culpable –vale decir, en falta, castrado- a Jehová, para rescatar un rasgo identificatorio que permita mantener una religadura entre aquellos que el nombre de Jehová agrupa como hermanos en un pueblo, a saber, Israel. Ya no se trata de creer en un Otro completo, sino de asumir la castración del Otro y valerse de un rasgo identificatorio para sostener la posición de dignidad y resistencia al Otro gozador que encarna el nazismo. Rezar, ahora que se sabe que Dios (está en) falta, es no ceder a aquellas marcas de identidad que el nazismo pretende borrar. La alianza se sostiene entre los hermanos en nombre del Padre muerto, como modo de resistir al goce del Otro.



En el medio del caos que se genera en la barraca, un médico nazi va llamando por sus números a los que van a morir. Uno de los llamados es el hijo de Kuhn, que había sido acusado por su padre de haber roto con Jehová. En la desesperación, este padre se sustituye al hijo para salvarlo de la muerte. En ese gesto de un padre que horas antes maldecía a su hijo ateo, hay un acto ético de sostener la continuidad de la descendencia, de bendecirla con la vida y no malde-

cirla. En vez de que ocurra un milagro divino, un padre reemplaza al hijo rescatándolo de la muerte, para legarle el mandato de que viva y mantener así la continuidad de las futuras generaciones. Este acto en el que un padre hace lo que se esperaba de Dios hacia sus criaturas, transmite un llamado al ser. Frente a un Dios culpable, es responsabilidad del sujeto la decisión por hacer aquello que se esperaba del gran Otro, preservando la cadena generacional.

Al final le preguntan al narrador si fueron respondidas las plegarias de las víctimas. “Todavía estamos aquí” contesta. No se trata aquí de que Dios al final escuchó a su pueblo elegido, conminado por una “condena judicial” de su pueblo. Sino de la decisión del pueblo judío por perdurar. Freud fue ateo, sin embargo se reconocía judío en lo esencial. Lo cual señala que la pertenencia al judaísmo excede el tema de la fe en Dios. La supervivencia del pueblo de Israel no depende de Jehová sino del reconocimiento de una misma pertenencia. Un estar religados por estar atravesados por una misma historia y tradición, una misma adversidad y un anhelo común.

Referencias

Freud, S. (1990). El porvenir de una ilusión. En *Obras Completas*, Volumen XXI, Buenos Aires: Amorrortu.

Rosenbaum, R. (1999); *Explicar a Hitler. Los orígenes de su maldad*. México: Siglo XXI.

Sibony, D. (2004). *Los tres monoteísmos*. Madrid: Síntesis.

Wiesel, E. (1995). *The trial of God*. New York: Schocken Books.

¹ Sibony, D.; *Los tres monoteísmos: judíos, cristianos, musulmanes; entre sus fuentes y sus destinos*, Madrid, Ed. Síntesis, 2004.

² Cabe señalar que no es lo mismo declarar a Dios inexistente, que a Dios culpable o en falta con el pueblo elegido.

“Entre el espanto y la ternura”: voces de colaboración y resistencia en el Chile de la transición

La Flaca Alejandra | Carmen Castillo | 1994

Ignacio Albornoz Fariña*

Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, Francia

Recibido: 10 de enero 2019; aceptado: 19 de febrero 2019

Resumen

El presente artículo se propone analizar el filme *La Flaca Alejandra: vidas y muertes de una mujer chilena*, realizado en 1994 por Carmen Castillo y Guy Girard. Inscrita en el marco de la transición post-dictatorial, la cinta gira en torno a la figura de Marcia Merino (alias La Flaca Alejandra), militante del MIR convertida en colaboradora del régimen militar bajo la presión de sus torturadores. A lo largo del texto, se argumentará que el filme de Castillo funciona como espacio de una doble “puesta en escena del yo”; espacio en el que se cruzan dos trayectorias divergentes –la de la autora, Carmen Castillo, también presente en la imagen, y la del sujeto filmado, la colaboradora Marcia Merino. En tanto que instancia de un retorno doble a la escena del trauma, la empresa de *La Flaca Alejandra*, será finalmente interpretada como una tentativa de poner en contacto, aunque sin forzarlas a alcanzar una síntesis, dos voces testimoniales acaso irreconciliables.

Palabras Clave: Marcia Merino | Carmen Castillo | transición | documental político | voz.

“Between Fright and Affection”: Voices of Betrayal and Resistance in the Chilean Transition to Democracy

Abstract

The present article seeks to study the film *La Flaca Alejandra: vidas y muertes de una mujer chilena*, made by Carmen Castillo and Guy Girard in 1994. Produced during the period of the democratic transition, the film focus on the figure of Marcia Merino (political name “La Flaca Alejandra”), far-left militant who became a collaborator of Pinochet’s regime under torture. Throughout the text, it will be argued that Castillo’s film functions as a site for the establishing of a double “mise en scène” of the ‘self’; a place where two divergent life trajectories intersect with each other: that of the filmmaker, present as well in the image, and that of the filmed subject, the “symbol of treason” Marcia Merino. As an instance of a two-fold return to the scene of the trauma, the endeavor of *La Flaca Alejandra* will finally be understood as an attempt to put into contact, albeit without forcing them to reach a synthesis, two irreconcilable testimonial voices.

Key Words: Marcia Merino | Carmen Castillo | transition | political documentary | voice

“Entre el espanto y la ternura
crece la hiedra.
En sano juicio con la locura,
la flor, la piedra”
Silvio Rodríguez

“...pero ahora con cierta tristeza porque estaban todos tan
quebrados”
José Donoso, *La desesperanza*

mentales, de temas diversos. Una constante, sin embargo, recorre su obra: el estudio y evocación de las violencias y exacciones del régimen militar de Pinochet, del cual fue víctima, sino directa, al menos colateral.

Introducción

Escritora, cineasta y activista política, Carmen Castillo ha realizado hasta la fecha más de diez filmes docu-



* ignacio.n.albornoz@gmail.com

Cuatro de sus cintas exploran, en efecto, motivos ligados a los traumas del pasado reciente del Chile de la dictadura: *Los muros de Santiago* (1983), *La flaca Alejandra* (1994), *El país de mi padre* (2004) y *Calle Santa Fe* (2007). Con un estilo personal, que navega cómodamente entre el relato íntimo, autobiográfico, y una suerte de reactivación de los grandes discursos políticos, estos cuatro filmes componen una especie de saga, marco de trabajo indispensable a la hora de analizar los arabescos de la memoria chilena en el cine documental; asimismo, sitúan a su realizadora entre los cultores de aquella corriente retórica que el historiador italiano Enzo Traverso denominaba “la memoria de los vencidos” y que definía como un “lenguaje visual capaz de hacerse cargo del eclipse de la esperanza socialista y de la herencia de las revoluciones fracasadas del siglo pasado”¹ (Traverso E., 2016, p. 103).

En el presente artículo, quisiera analizar una de las obras a mi parecer más interesantes de la “saga chilena” de Castillo: *La flaca Alejandra*, filme co-realizado junto al francés Guy Girard y que celebra en 2019 su vigesimoquinto aniversario. Mi hipótesis a lo largo del texto será que este filme representa una instancia –acaso la primera en el contexto de la transición democrática en Chile– de un retorno doble, dialógico, a la escena del trauma. En otras palabras, argumentaré que la cinta es el espacio de una doble “puesta en escena del yo”; espacio en el que se cruzan dos trayectorias divergentes –la de la autora, Carmen Castillo, presente en la imagen, y la del sujeto filmado, la colaboradora del régimen militar Marcia Merino.

Intentaré desarrollar mi hipótesis de lectura, en primer lugar, a través de la evocación –forzosamente breve– de los itinerarios político-mediáticos de ambas mujeres; esto, con el objetivo de poner en evidencia “la abrasiva historial personal y pública que [las] conecta” (Traverso A., 2017, p. 99). Realizaré luego un breve análisis de la estructura de la cinta, así como de los distintos tipos de imagen fílmica que esta pone en contacto. Situándola finalmente en la corriente del documental “performativo”² (Bruzzi, 2006; Nichols, 2017; Valenzuela, 2006) subrayaré enseguida un elemento de su tejido cinematográfico que contribuye a enriquecer su apuesta narrativa, a la vez que le confiere unidad y coherencia: la contigüidad y superposición de voces resistentes y colaboradoras en un mismo espacio sonoro. Para esto, movilizaré las nociones de *voz en off* y *voz out*, según la definición del crítico francés Serge Daney. Una premisa teórica, cuya formulación particular tomo prestada a Diamela Eltit,

escritora chilena, subyacerá a lo largo de mi razonamiento; a saber que “toda autobiografía está inserta en un proceso de escritura de la memoria y por ello no puede ser leída literalmente como verdad, sino más bien como una teatralización del yo, como puesta en escena biográfica, donde el yo activado en el texto es, especialmente, ficcional” (103).

Auto-Semblanzas de “La Flaca”

“La Flaca” es el alias político de Marcia Alejandra Merino Vega (Concepción, 1948), personaje desconcertante y polifacético como hay pocos: miembro activo del MIR durante los años sesenta y setenta, Merino fue, según sus propias palabras, consignadas en *Mi verdad: más allá del horror, yo acuso...*, libro autobiográfico publicado en 1993, una “militante rígida y dura” (Merino, 1993, p. 6), fascinada ante “el gran intento histórico de transformar la sociedad y hacerla justa” (Merino, 1993, p. 6).

Temida por algunos de sus subalternos, su función dentro del partido, en la época del Golpe, escribe, era “obtener infraestructura (casas) de seguridad para los miembros de la Comisión Política del MIR” (Merino, 1993, p. 9). Luego de una primera detención infructuosa efectuada algunas semanas después del Golpe, Merino, según su propio testimonio, habría sido amenazada por otro militante del MIR, Guillermo Retamal Jara, quien le habría dicho: “te tenía reservada una bala si hablabas” (Merino, 1993, p. 15), aparentemente en razón de la importancia de la información que manejaba. En 1974, sin embargo, no correría la misma suerte. Durante los primeros días del mes de mayo, Merino cae en manos de los servicios de inteligencia de Pinochet, cuyos agentes, luego de innumrables sesiones de tortura y vejámenes, logran doblegarla y hacerla hablar. Merino entrega entonces el paradero de un buen número de camaradas de la Resistencia y delata a otros tantos. Comienza, para ella, “una espiral sin retorno” (Merino, 1993, p. 6), que resume de la siguiente manera: “Sentí que todo había terminado para mí. Había traicionado lo que más amaba en ese entonces” (Merino, 1993, p. 6).

Merino describe en un par de párrafos, con sangre fría y un estilo desprovisto de cualquier ornamentación, el tormento creciente e incontrolable de sus dieciocho años como colaboradora, que la llevaron incluso a convertirse en funcionaria civil asalariada de los servicios secretos de información, destino que compartió

junto a Luz Arce y María Alicia Uribe, también ex-mi-ristas (Traverso A., 2017, p. 99; Matus; Eltit, 1996, p. 102): “Durante largo años, viví en un territorio de nadie, arrastrando un pasado que no quería reconocer [...]. ¡Cuántas veces anhelé contar mi verdad! Cuántas veces esos anhelos fueron bloqueados, no solo por temor a perder la vida, sino por temor a no ser creída. En toda esa época mi dilema fue elegir entre la muerte y la muerte... [...]” (Merino, 1993, p. 7).

Ahora bien, la colaboración de Merino con los servicios de inteligencia militar (primero la DINA y luego la CNI), no se acaba ni con la disolución de la primera ni mucho menos con el retorno a la democracia, obstinación que alimentó seguramente su reputación de leyenda negativa en el imaginario social, en el que ocupó “el lugar de la delación y de la traición” (Eltit, 1996, p. 112). Como recuerda Diamela Eltit, Merino seguiría ligada de alguna u otra manera al mundo militar, en el que cosechó éxitos y distinciones, hasta el año 1992 (Eltit, 1996, p. 111): “a lo largo de 15 años, Luz Arce y Marcia Alejandra Merino se abocaron a alcanzar un escalafón social y económico en el interior de un sector de las fuerzas armadas” (Eltit, 1996, p. 111).

Es solo a fines de 1991 que abogados de la Comisión de Verdad y Reconciliación logran dar con el paradero de Merino, “[quien] reconoció, desde la primera declaración, que había entregado a camaradas suyos en la tortura, varios de los cuales desaparecieron” (Matus §2). En noviembre de 1992 Merino organiza una conferencia de prensa en la sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos –suerte de ritual público de *mea culpa*, al que se añadiría más tarde, para completar la purga, la publicación del volumen autobiográfico mencionado más arriba–, con el objetivo declarado de “pedir perdón”³. Durante los primeros minutos de *La Flaca Alejandra*, Castillo se refiere al evento con las siguientes palabras: “Marcia Merino, la “Flaca Alejandra”, la mujer cuya traición desencadenó la caída de nuestra red, ha decidido romper dieciocho años de colaboración con la DINA. [...] Acepta entregar su testimonio contra los militares y frente a todos pide perdón” (Castillo, 1994).

El lento camino hacia la imagen: Castillo y la aprehensión del mal

Es precisamente en el contexto de la reaparición pública de Merino en 1992 –evento calificado en el filme

como “hecho nuevo que permite reconstruir la otra cara de esta historia” (Castillo, 1994)– que Castillo decide entrevistarse con La Flaca, personaje que, según sus propias palabras, habría marcado, tanto en el plano intelectual como emotivo, “su existencia en el exilio” (Lazzara, 2012, p. 10).

Cabe recordar que Castillo dejó Chile dramáticamente en 1974, luego de que la Dirección Nacional de Inteligencia del régimen de Pinochet allanara su casa de la Calle Santa Fe (comuna de San Miguel), en una operación que terminaría con la muerte de su compañero Miguel Henríquez, secretario general del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Aunque Castillo es más bien vaga a este respecto, es posible conjeturar que las delaciones de La Flaca tuvieron un impacto considerable en la desarticulación de la red de información del MIR y, por consecuencia, en la localización y caída de la casa de calle Santa Fe (Traverso A., 2017, p. 99). Ahora bien, este punto, como recuerda Antonio Traverso, es omitido durante el filme, lo que otorga al gesto reconciliatorio de Castillo para con La Flaca una capa adicional de complejidad y polémica. Apunta Traverso: “Castillo ni siquiera formula el asunto de la caída de la casa como pregunta cuando conversa con Merino en pantalla. Al contrario, [...] Castillo, contra toda lógica, ni confronta ni interroga a Merino”⁴ (Traverso A., 2017, pp. 99-100).

Para Castillo, enfrentarse a Merino es, como se ve, un desafío personal. En términos cinematográficos, se trata de un premier esfuerzo cinematográfico de reconstrucción de su propia experiencia traumática, que se completará solamente, según consigna la literatura, con el impresionante trabajo memoria que representa *Calle Santa Fe*, cinta filmada en Chile entre 2002 y 2007 (Raymond, 2011, p. 146).

En el plano intelectual, explica con más detalle la propia Castillo, el conocimiento del caso de La Flaca la lleva a familiarizarse con todo un corpus literario y teórico en torno a la problemática del mal y del testimonio: “Estudié y trabajé durante años sobre el rol del testigo, sobre aquello que Giorgio Agamben dice acerca de los testigos en Auschwitz, acerca de quién habla en el nombre de quién. Leí y estudié todos los escritos de Primo Levi. Medité en torno a la pregunta: ¿qué sobrevive de la memoria de los muertos?”⁵ (Lazzara, 2012, p. 11). Al mismo tiempo que estas reflexiones sobre el miedo, la tortura y la traición se decantan, madura en Castillo el deseo de realizar una obra cinematográfica, que su primer filme, *Los muros de*

Santiago, producido para la televisión francesa en 1983 con el objetivo declarado de exponer la fisonomía física y moral de un pueblo bajo dictadura, anuncia de cierto modo, aunque sin lograr satisfacerlo del todo. Así, aunque su primer reflejo luego de las declaraciones públicas de La Flaca es escribir un libro en torno al caso, Castillo decide finalmente verter su experiencia en la producción de un filme, elección que explica del siguiente modo: “Hay un cuerpo, un individuo que personifica los dos lados de la historia. Y esa persona puede contar la historia” (Lazzara, 2012, p. 11). La realización de *La Flaca Alejandra*, en ese sentido, debe ser comprendida como el corolario de un proceso de reflexión en torno al mal, la traición y la tortura que comenzaba ya, de manera bastante temprana, con la redacción del libro testimonial *Un jour d’octobre à Santiago*, publicado en Francia en 1980, en el que la figura de Merino ocupaba un sitio no desdeñable. Como señala la propia cineasta: “Llegué a hacer esa película después de un enorme trabajo con la memoria, en el pensamiento y en la emoción” (Bedregal, 1999).

Una imagen múltiple

En términos concretos, las entrevistas de Castillo con Merino se llevan a cabo en seis locaciones distintas, seis “momentos” dialógicos consignados aquí según su orden de aparición: (a) asiento trasero de un automóvil, en que Merino reconstituye sus sesiones de “poroteo”⁶; (b) habitaciones de la casa de tortura de la calle José Domingo Cañas; (c) salón de un restorán en el que La Flaca reconoce fotografías de sus antiguos colegas de la DINA, cuyos perfiles psicológicos y comportamientos, enseguida, describe; (d) observación de filmes e imágenes de archivo en una sala de montaje; (e) encuentro con Alicia Barrios, ex-mirista, en las escolleras de Playa Ancha; y (f) entrevista con Gladys Díaz, sobreviviente de la tortura, periodista y antiguo miembro de la dirección del MIR, en los estudios de Radio Nacional.

Estos seis “momentos” de diálogo, en los que Merino puede entregarse de manera más o menos libre a la evocación y reconstitución de sus recuerdos de militancia, tortura y colaboración, son interrumpidos y puntuados, durante los sesenta minutos de duración del filme, por otras tantas secuencias en las que el cuerpo de Merino no figura en pantalla. Estas secuencias, me parece, vienen a señalar algo así como pausas, *temps morts* en los que una experiencia fílmica de carácter más contemplativo y

abstracto puede manifestarse y ganar terreno. Durante estas secuencias se tratará, pues, de *mettre en avant* sobre todo la subjetividad de la propia realizadora, que aprovecha estos intervalos de “suspensión testimonial” para abandonarse a su vez a un ejercicio de remembranza de ribetes a ratos poéticos, líricos.

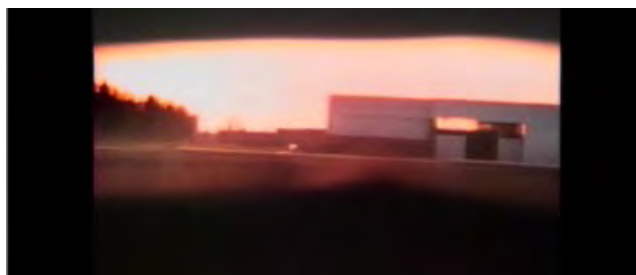
Tres tipos de imagen, que me gustaría evocar aquí según un orden creciente de abstracción, sirven de soporte a las cavilaciones y pensamientos que Castillo, astutamente, enlaza en estos intervalos. En primer lugar, habría que consignar aquellas en que su cuerpo es perceptible *de facto* en la imagen, ya sea dentro o fuera de campo. Como ya lo he sugerido de cierta forma en la primera parte de este artículo, estas secuencias ilustran, por regla general, desplazamientos de “acercamiento” o “aproximación”, efectuados ya de cuerpo entero, ya de manera tangencial, por intermedio de la voz o de la mirada.

En todos los casos, se trata siempre de un *dirigirse-hacia* indicios, lugares, objetos o personas que la realizadora desea afrontar, observar o interrogar. Así, la cámara nos muestra a Castillo, en una de las primeras escenas, caminando hacia la casa de calle Santa Fe, sitio de memoria que servirá para gatillar de cierto modo el relato de la historia de La Flaca; más tarde, nos la revelará deambulando entre las tumbas anónimas del Cementerio General, mientras su voz, dominando la banda sonora sobre una música de cuerdas, se pregunta: “¿Cómo llenar el vacío que quedó en tantas y tantas vidas, sin denominar las víctimas, sin nombrar los asesinos?” (Castillo, 1994). Algunos minutos más adelante, y como para dar respuesta a esta interrogante, la cámara exhibe a Carmen Castillo y Alicia Barrios en frente del Mural del Detenido Desaparecido⁷ y del Ejecutado Político, destino de su deambulación, ubicado en el patio 102 del mismo Cementerio General, sobre cuya superficie figuran, esculpidos en granito, los nombres completos de “todas las víctimas de la dictadura reconocidas por el Estado” (Amorós, 2006, p. 11). Otras instancias de “acercamiento” –esta vez por medio de la voz– son los cuatro planos en los que Castillo intenta comunicarse por teléfono, infructuosamente, con el coronel Miguel Krassnoff Marchenko, “agente operativo encargado de eliminar al MIR [durante la dictadura]” (Matus §17), o aquellos en que la cineasta visita e interroga al torturador Osvaldo Romo, calificado por Nelly Richard como “una de las figuras más sórdidas de la represión militar” (Richard, 2010, p. 77).



El segundo tipo de procedimiento visual empleado durante las ausencias de Merino en pantalla es utilizado, a menudo, para registrar imágenes de archivo, fijas o móviles. Fotografías íntimas, retratos oficiales, recortes de periódicos, son capturados por una cámara febril, trémula, en movimiento constante. Así, en una de las primeras secuencias, mientras la cámara recorre rápidamente una serie de fotografías de desaparecidos, amigos personales de la realizadora, esta habla por ejemplo de “rostros arrancados del olvido, inmóviles”. El contraste entre texto e imagen, aquí, resulta interesante y simboliza, de manera bastante transparente, la empresa de recuperación memorial que Castillo se propone; a saber, la “reactivación”, a través de la imagen y del testimonio, de aquellas parcelas anquilosadas de la memoria histórica nacional, las referidas a las atrocidades del régimen militar.

En tercer lugar están las imágenes, más abstractas, aunque igualmente convulsas y agitadas, con las que Castillo ilustra, aproximándolas –y en un gesto que autoriza ciertamente el apelativo de “experimental” con el que Macarena Gómez-Barris califica el filme–, dos realidades complementarias: el descenso de La Flaca hasta el abismo de la delación y la traición y el estado actual de olvido que domina al país en el contexto posttraumático de la transición. El imaginario que domina estos fragmentos que navegan por lo demás entre la ficción y el documental es, como la misma Gómez-Barris lo reconoce, el de la tortura, que es entendida como una experiencia de fractura (Merino utilizará frecuentemente el verbo “quebrarse” durante sus monólogos⁸), en la que “las certezas de las lógicas dominantes a propósito de la traición, la confesión y los juicios sobre las mujeres ‘traidoras’” (Gómez-Barris, 2015, p. 533) parecen disolverse: “La cámara está en constante movimiento, como imitando los viajes del torturador de un lugar a otro, y la dislocación espacio-temporal de la que es víctima la captiva” (Gómez-Barris, 2015, p. 533).



Ese efecto de disolución de los principios éticos que domina la empresa del filme tendrá, durante las secuencias evocadas, un correlato en el campo de lo visual, anulando todo punto de referencia físico, confundiendo puntos de vista y perspectivas. Las imágenes vagas, difusas y fragmentarias, “a menudo demasiado oscuras para ser descifradas”⁹ (Gómez-Barris, 2015, p. 533) de las que Castillo se sirve no se dejarán, pues, interpretar fácilmente. A medio camino entre la textura del video y del filme Super-8, su identificación requerirá de una observación detenida, debido, también, a la potencia ficcionalizante que en cierto modo las anima.

No es en absoluto anodino, en este sentido, que el filme comience con este tipo de imagen, entregando una visión de un Santiago patibulario, nocturno y azafranado, que se repetirá en varias ocasiones a lo largo del relato, aunque según distintas variaciones cromáticas. En todos los casos, mientras desfilan en la pantalla vistas móviles de la ciudad, tomadas desde la altura de un edificio situado en los nuevos barrios acomodados del Sector Oriente, el texto de Castillo apuntará a la amnesia (disolución de la memoria, pero también de la identidad) que, apenas tres años después del fin de la dictadura, parece haberse apoderado del país: “Santiago”, afirma por ejemplo Castillo hacia la mitad del filme, “se ve tan ajeno, indiferente a esta historia. Esta ciudad de noche podría ser Berlín, Houston, París: torres, avenidas, autos, mercancías. [...] Una sociedad entera obligada a no ver, no oír, no saber. Una sorda amenaza exige que se olvide, que se olvide incluso que hay algo que olvidar” (Castillo, 1994).

El film como comunidad de voces



En “Mon ennemi préféré ?”, artículo publicado en el número veintitrés de la revista francesa *Images Documentaires*, Jean-Louis Comolli anota: “Amigos o enemigos, los personajes de un filme comparten [un] ambiguo destino escénico [...]. No solamente pertenecen al mismo filme, sino a menudo al mismo cuadro [...]. Nace entre ellos una especie de *comunidad cinematográfica*”^[10] (Comolli, 1995, p. 50). En términos visuales, desde luego, la evidencia de esta comunidad resulta irrefutable si se considera el caso de *La Flaca Alejandra*. En efecto, y como lo ha señalado ya Antonio Traverso, uno de los primeros aspectos de la puesta en escena que llaman la atención es la permanente proximidad física de Castillo y Merino: “Castillo”, escribe Traverso, “prefiere sentarse o estar de pie cerca de Merino, como si estuviera en compañía de una vieja compañera, en vez de posicionarse fuera de campo, frente a su sujeto, como un entrevistador –o un interrogador– lo haría”^[11] (Traverso A. , 2017, p. 100).

Ahora bien, la observación de Comolli –me parece– es válida tanto para los cuerpos capturados por el objetivo de la cámara como para los discursos que estos mismos vehiculan y emiten. Así, en *La Flaca Alejandra*, además de una comunidad corporal, existiría una comunidad sonora, manifestada principalmente por la yuxtaposición de dos voces divergentes –la de La Flaca y la de Castillo–, a las que se añadirán, como soportes, otras voces reales o virtuales, correspondientes también a dos universos en pugna: la voz de Osvaldo Romo y la no-voz silenciada, huidiza, de Krassnoff en el frente de los victimarios y las voces de Alicia Barrios, Miriam Ortega y Gladys Díaz por el bando de la resistencia.

Los estatutos de ambas voces principales, sin embargo –y aquí radica justamente todo el interés cinematográfico de la empresa de Castillo–, no son equivalentes: una –la de Merino– se encuentra circunscrita fundamentalmente, como ya se ha dicho, al espacio escénico, al interior del campo; la otra –la de la cineasta– englobará

en cambio el relato desde un sitio diferente, abstracto, que no es simplemente el del fuera de campo (durante las entrevistas, el cuerpo de la realizadora está *de facto* presente casi a todo momento en la pantalla).

Sería acaso útil introducir aquí, para distinguir estas dos modalidades, la distinción que realiza el crítico francés Serge Daney entre la *voz out*, emitida “dentro” de la imagen, y la *voz en off*, “cuya emisión resulta invisible” (Daney, 2004, p. 170). La primera sería “la voz según sale de la boca. Chorro, deyección, desecho. Una de esas cosas que el cuerpo expulsa” (Daney, 2004, p. 170). Este tipo de voz implicaría, continúa Daney, una suerte de fetichismo del momento de la emisión, del “espectáculo de la boca” (Daney, 2004, p. 171). La *voz en off*, en cambio, provendría de un “espacio imaginario” (Daney, 2004, p. 170) y poseería, en virtud de la alianza que forma con él, un efecto de activación presente sobre la mirada del espectador, “una especie de estar-ahí” (Daney, 2004, p. 168). “Montada a posteriori sobre la imagen”, la *voz en off* “va siempre paralela al desfile de [esta], [...] no [la] recorta nunca” (Daney, 2004, p. 168).

Lo interesante de la apuesta de Castillo es que la autora restringe a su mínima expresión sus intervenciones durante las entrevistas con Merino –las instancias de su *voz in*^[12], diría Daney–, limitándose, como ya señalaba Traverso, a “[escuchar] calmadamente los monólogos de la otra, [...] aunque siempre observando intensamente cada gesto y movimiento” (Traverso A. , 2017, pp. 99-100). Esta, desde luego, es una elección deliberada de puesta en escena, aunque determinada en parte, como la propia Castillo lo confiesa en la cinta, por su incapacidad personal para confrontar a Merino de manera directa: “[s]oy incapaz de sacudir, de hacer las preguntas necesarias” (Castillo, 1994). Con todo, la decisión es tal que permea incluso el dispositivo de realización del filme, como explica la cineasta: “con Guy Girard nos impusimos ciertas ‘instrucciones de uso’: no debía haber intercambios con la Flaca antes de la filmación. Toda nuestra relación tenía que ser frente a la cámara”^[13] (Castillo, 1994).

Para contrarrestar pues el discurso de la Flaca y no “caer en la trampa de su palabra” (Castillo, 1994), Castillo imagina dos soluciones, ambas de orden fílmico: la primera es entrar en la imagen, de cuerpo entero, aparecer en pantalla *junto* a Merino, idea que le es sugerida por el co-realizador de la cinta, el francés Guy Girard (Castillo, 1994). Sin este gesto, admite Castillo, “estaríamos encerrados en el discurso de la Flaca, lo cual habría sido nefasto para el relato”^[14] (Castillo, 1994). La segunda –insisto sobre este punto– es controlar y reducir su pro-

pio uso de la palabra hablada durante los diálogos con la ex-colaboradora, renunciando a ofrecer su voz por intermedio de aquel “espectáculo de la boca” del que habla Daney.

Al confinar el discurso de la Flaca a la sola manifestación de una *voz out*, al dejarla monopolizar el espacio escénico de la entrevista y negar de paso, para sí misma, la posibilidad de una voz que salga “del cuerpo filmado” (Daney, 2004, p. 170), Castillo opera una diferenciación de estatus discursivo entre ella y su sujeto, creando algo así como una jerarquía ontológica de voces. El cuerpo de Merino, cuyo único medio de expresión es precisamente la *voz out*, nos es entonces revelado en toda su dimensión de fachada, de apariencia o, como diría Daney, de añagaza: “[l]a *voz out* sale del cuerpo filmado que es un cuerpo absolutamente problemático, una falsa superficie y una falsa profundidad, un doble fondo de algo que no tiene fondo” (Daney, 2004, p. 170).

La voz de Castillo, al contrario, al no reposar sobre un doble visual reducido al “espectáculo de la torsión y dibujo de los labios” (Daney, 2004, p. 168), se dirige de modo más directo al espectador, y adquiere, por contraste, un mayor espesor. A esto viene a añadirse todavía otro aspecto, si se quiere material. En *La Flaca Alejandra*, la *voz en off* de Castillo funciona, es cierto, como hilo conductor y gozne articulatorio de los distintos tipos de imágenes descritas en el inciso precedente. Pero, al mismo tiempo –y quizás de manera igualmente importante– por las particularidades tímbricas y sonoras que le son propias, se distingue inconfundiblemente de la voz de Merino. Y es que, aunque contiguas en el espacio sonoro, ambas voces poseen en efecto características físicas singulares, reconocibles con facilidad. El timbre es quizás la más palpable de ellas: si la voz de Carmen Castillo es grave, áspera y rotunda, la de Marcia Merino, ya desde la primera secuencia al borde del llanto, resulta en comparación aguda, seca, a ratos delicada y flemática, aunque no por ello abúlica o dubitativa.

El discurso de Merino, a pesar de la suavidad de su cadencia, es las más de las veces certero y lúcido, preciso sus giros léxicos y en las imágenes que evoca; literario, afectado, incluso en los momentos de mayor emotividad, como cuando Alicia Barrios la interpela directamente a propósito de sus delaciones. No es sorprendente, pues, que la última intervención de La Flaca en el filme sea, casi literalmente, sacada de un libro. “Si entrego este testimonio ahora”, escribía Merino en *Mi verdad*, “es porque más allá de mi deseo de volver a la vida, está la aspiración de alcanzar justicia. Quiero entregar mi verdad y con ella

deseo aportar al conocimiento del horror vivido por mí y por muchos [...]”. (Merino, 1993, p. 7). En la cinta, en cambio, declarará: “Para mí es fundamental reconstruir no solo mi memoria, sino la memoria de un país. Porque son muchos y miles los que murieron y son muchos los dañados, los que sobrevivimos con daño, con un daño terrible. Es una sociedad entera que está enferma de miedo” (Castillo, 1994).

Ahora bien, dirá el observador crítico, Castillo cultiva también, en sus filmes, algunos de los temas que ha tratado ya en sus múltiples libros y publicaciones. Cierzo. La diferencia, sin embargo, radica aquí en la posición de ambas voces. Pronunciada, como lo es, dentro de la imagen, en tanto que *voz out*, la perorata de Merino no hace más que señalar su estatuto de repetición, de artificio, de engañosa abundancia o profundidad. El cuerpo de la *voz out*, explica no sin humor Daney, “expulsa [...] determinados objetos con la misma generosidad con la que en los taxis de Buster Keaton caben regimientos” (Daney, 2004, p. 170).

Conclusiones

Como se ha intentado argumentar a lo largo de estas páginas, el filme de Carmen Castillo está lejos de buscar responder de modo taxativo a la pregunta por el estatuto jurídico o ético de La Flaca. Desde luego, la cuestión puede insinuarse a ratos, tangencialmente, en razón de lo abrasivo del tópico tratado. Lo cierto, en cualquier caso, es que la cinta no orbita en torno al dilema de la inocencia. “Tú culpabilidad no me interesa”, escribía ya Castillo a Merino en una de las cartas que sellaron la participación de esta última en el documental. “Hablamos aquí de un trabajo”, continuaba enseguida, “de un trabajo para intentar comprender la máquina de muerte [de la dictadura]” (Castillo, 1994).

El juicio moral, desde el inicio del filme, se encuentra suspendido, anulado, pues, como explica la propia Castillo: “Ya muy tempranamente en mis reflexiones, supe que lo que sucedió bajo la tortura solo puede ser visto y analizado por la gente que la sufrió. Es imposible aprehenderla desde afuera” (Lazzara, 2012, p. 10). Este, curiosamente, es el mismo razonamiento que hasta cierto punto desarrolla Diamela Eltit en “Cuerpos nómadas”: “¿Desde qué lugar”, se pregunta la escritora, “podía yo juzgar la situación de mujeres violadas, torturadas, encarceladas en un medio feroz que yo, desde otro lugar, también había habitado?” (Eltit, 1996, p. 109). Y Merino, sin ir más lejos, también

se sirve de este raciocinio al ser interrogada por Alicia Barrios en una de las últimas secuencias de la cinta. “¿Tú fuiste torturada?”, demanda entonces La Flaca a su interlocutora, en un tono de ligera exasperación. Ante la respuesta negativa de Barrios, Merino concluye: “No podrías comprenderlo, porque no lo viviste” (Castillo, 1994).

Evacuada pues la cuestión de la responsabilidad de La Flaca¹⁵ –de cualquier modo “[l]os contornos que acusan y disfrazan el perfil de la traición”, nos dice Nelly Richard, “son ellos mismos traicioneros” (Richard, 2010, p. 103)–, el gesto esencial del filme corresponde, me parece, a la apertura de un *espace de parole* doble, reflexivo y hasta cierto punto alegórico, en el que visiones divergentes y antagónicas del conflicto chileno pueden coexistir, sin por ello verse obligadas a sublimarse en una síntesis final.

Por lo pronto, este carácter irresoluto, suspendido, se encuentra en perfecta armonía con el estado de cosas del país durante la filmación de la cinta. Al dejar en suspenso, en efecto, la resolución de los dilemas éticos levantados (el filme se cierra, en clave un tanto pesimis-

ta, con una cuarta llamada infructuosa al coronel Krassnoff), Carmen Castillo nos recuerda al fin que “el Chile de la transición vive bajo los signos amenazantes de una traición perpetua” (Richard, 2010, p. 104).

En ese contexto, la coexistencia a la que hago referencia no puede equivaler, desde luego, a un consenso. Al contrario, y como ya se ha afirmado, la contigüidad de cuerpos y voces colaboradoras y resistentes se inscribe dentro de un dispositivo cinematográfico cuyo objetivo deliberado es, justamente, el establecimiento de una cierta distancia crítica con respecto a los testimonios entregados.

Lo que me interesa dejar claro aquí, finalmente, es que el mero hecho de poner en escena, de dar un rostro y una voz identificables a estas figuras del engaño, de la traición y de la tortura, y de situarlas junto a voces resistentes, es un gesto que pone en entredicho, por medio del texto fílmico, las retóricas oficiales de la transición, cuyas consignas oficiales fueron “la transparencia” y la neutralización de “los choques de fuerzas sociales y políticas ligadas al pasado traumático” (Richard, 2010, p. 31).

Referencias

- Amorós, M. (2006). *Chile: la Memoria como fuerza de la Historia*. Récupéré sur Archivo Chile: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/amorosm/1/1amorosm0016.pdf
- Bedregal, X. (1999). *La dictadura, gran máquina del olvido, convirtió a Chile en un país de amnesia general. Entrevista con Carmen Castillo*. Consulté le enero 6, 2018, sur La Jornada: <https://www.jornada.com.mx/1999/04/05/carmen-castillo.htm>
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. New York: Routledge.
- Castillo, C. (Réalisateur). (1994). *La Flaca Alejandra* [Film]. Francia, Chile.
- Comolli, J.-L. (1995). Mon ennemi préféré ? *Images documentaires*, 23, 45-56.
- Daney, S. (2004). Sobre las voces en off, in, out, through. Dans M. Chion, *La voz en el cine* (pp. 167-171). Madrid: Cátedra.
- Eltit, D. (1996). Cuerpos nómadas. *Hispanica*, 25(75), 3-16.
- Gómez-Barris. (2015). The Female Perpetrator. Dans A. J. Lebow, *A Companion to Contemporary Documentary Film* (pp. 524-535). Somerset: Wiley-Blackwell .
- Lazzara, M. (2012). Militancy Then and Now: A Conversation with Carmen Castillo. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 1-14.
- Matus, A. (s.d.). *Las imperdonables*. Récupéré sur Los casos de la Vicaría: <http://www.casosvicaria.cl/temporada-uno/las-imperdonables/>
- Merino, M. (1993). *Mi verdad: más allá del horror, yo acuso...* Santiago de Chile: A. T. G.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Raymond, H. (2011). Carmen Castillo : pour une histoire des vaincus. Dans M. L. Sylvie Rollet, *Théorème 14 : Théâtres de la mémoire - Mouvement des images*(pp. 145-152). Paris: Sorbonne Nouvelle.
- Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria*. Santiago de Chile: Ediciones Diego Portales.
- Traverso, A. (2017). La Flaca Alejandra: Post-Dictatorship Documentary and (No) Reconciliation in Chile. *Critical Arts*, 96-106.
- Traverso, E. (2016). *Mélancolie de gauche : la force d'une tradition cachée*. Paris: La Découverte.
- Valenzuela, V. (2006). Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo. *Doc On-line*(1), 6-22.

¹ Traducción del autor: “un langage visuel capable de prendre en charge l'éclipse de l'espoir socialiste et l'héritage des révolutions échouées du siècle dernier” (103).

² Para Valeria Valenzuela, el documental “performativo” implica “el registro de una búsqueda, en la cual el autor tiene que realizar movimientos para que los hechos ocurran” (Valenzuela, 2006, p. 13). Su concepción de la noción se basa, naturalmente, en la ya clásica subdivisión propuesta por Bill Nichols, quien distingue seis modalidades en la realización documental. La modalidad performativa, de acuerdo a Nichols, sería aquella en que “se enfatizan los aspectos subjetivos o expresivos de la implicación del propio cineasta con su sujeto” (Nichols, 2017, p. 22). La definición acaso más exacta y concreta es, sin embargo, la que ofrece Stella Bruzzi en su libro *New Documentary*, a la que adhiero también. Según la autora, uno de los aspectos esenciales del documental performativo sería la presencia no-problemática, dentro de la imagen, del autor, del cineasta. Traduzco aquí sus propias palabras: “Recientemente, emergen muchos documentales que dan por sentada la existencia y la inevitable presencia de sus realizadores, demostrando directamente la performatividad inherente al filme de no-ficción. La intervención abierta del cineasta señala de manera definitiva la muerte de la teoría documental de la idealización del film imparcial al preguntar, categóricamente y desde dentro del documental mismo: ‘¿Qué es un documental, sino un diálogo entre un cineasta, un equipo y una situación que, aunque existente antes de su llegada, ha sido irrevocablemente cambiada luego de esta?’” (Bruzzi, 2006, p. 198).

³ Solo puede especularse con respecto a las motivaciones detrás de esta ceremonia pública de disculpas. Para Eltit, sin embargo, se trataría claramente de un intento por utilizar “la memoria como un mecanismo retórico para establecer discursos ideológicos que le posibiliten [a Merino] el acceso a un lugar social preponderante” (Eltit, 1996, p. 114). Nelly Richard, en armonía con esta interpretación, considera que “[l]a Flaca Alejandra paga la traición de la primera delación de militantes convertidos en víctimas con esta denuncia compensatoria de la entrega de los nombres de los victimarios, queriendo saldar su deuda moral con la sociedad con un suplemento restitutivo de contra-información” (Richard, 2010, p. 100).

⁴ Traducción del autor: “Castillo doesn’t even formulate the issue of the fall of the house as a question when she talks with Merino on screen. On the contrary, and in the face of the abrasive personal and public history that connects the two women, against all logic Castillo neither directly confronts nor interrogates Merino. Rather, she quietly listens to the other’s slow monologues, only interjecting now and then with brief observations or precise questions, yet always intensely observing Merino’s every move and gesture”.

⁵ Traducción del autor: “it is plausible to assume that Merino, if not the direct source, was highly instrumental in the repressive agency’s ability to locate the house” (99).

⁶ En la jerga de los agentes de los servicios secretos, el “poroteo” era el reconocimiento de “puntos de encuentro de dirigentes miristas” (Matus §15), en el que Merino participaba activamente. La periodista Alejandra Matus consigna algunos detalles de la operación, que consistía en deambulaciones motorizadas a través de Santiago: “En cuanto ella reconocía a algún conocido, comenzaba a temblar. Así los agentes confirmaban la información que necesitaban. De este modo cayeron secuestradas decenas de personas, muchas de las cuales se encuentran hoy desaparecidas” (Matus §15).

⁷ Es en efecto Alicia Barrios quien aparece en este plano de una decena de segundos frente al Mural del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político, y no Marcia Merino, como señala equivocadamente Antonio Traverso en la página 101 de su artículo. La secuencia, montada sin observar la lógica temporal de los encuentros de Castillo con sus interlocutoras (el personaje de Alicia solo será introducido hacia el último cuarto del filme), induce ciertamente al error. Un análisis un poco más detenido de la imagen revela, sin embargo, la verdadera identidad de la mujer en cuestión. De abrigo negro y mallas deportivas blancas, fiel a su pasión por el artificio y el disfraz, Barrios reaparecerá utilizando el mismo atuendo hacia el final de la cinta, mientras camina junto a Castillo detrás de una gran placa mortuoria que lleva los nombres “Collins y Figueroa”.

⁸ En *Crítica de la memoria*, Nelly Richard habla, por su parte, de “roturas biográficas”.

⁹ Traducción del autor: “images that are often too dark to make out”.

¹⁰ Traducción del autor: “Amis ou ennemis, les personnages d’un film partagent [un] ambigu destin scénique [...]. Non seulement ils appartiennent au même film, mais souvent au même cadre [...]. Entre eux naît une sorte de communauté cinématographique”.

¹¹ Traducción del autor: “Castillo chooses to sit or stand in close proximity to Merino, as if in the company of an old comrade, rather than favoring an off-screen position, opposite her subject, as interviewers—or interrogators—would”.

¹² La *voz in*, según Serge Daney, es generalmente la voz invisible de la entrevista, del reportaje en directo: “Aunque se emita fuera de campo, [esta] voz irrumpirá *en* la imagen (*in*), chocará contra un rostro, contra un cuerpo, provocará la aparición furtiva o duradera de una reacción, de una respuesta, en ese rostro, en ese cuerpo” (Daney, 2004, p. 169). Esta voz, elabora Daney, hace “pasar por la emergencia de la verdad lo que no es más que la producción, ofrecida al voyerismo del espectador, de la confusión del cobaya cuando se enfrenta al dispositivo-cine” (Daney, 2004, p. 170).

¹³ Traducción del autor: “Ce qui est intéressant dans ce film, c’est qu’avec Guy [Girard] on s’était donnés un mode d’emploi. Il n’y avait pas d’échange avec la Flaca avant le tournage. Toute notre relation devait être devant une caméra”.

¹⁴ Traducción del autor: “on était enfermés dans le discours de la Flaca, [...] [ce qui était] donc néfaste pour ce que je voulais raconter”.

¹⁵ A este respecto, la propia Castillo reconoce: “Yo logro llegar con una emoción neutra, tratando que no salgan confusiones de culpabilidades ni perdones, con el objetivo de que el espectador decidiera. [V]engo a tratar de que hable de su relación con el torturador. Yo ya había trabajado mucho la situación de la tortura y sabía que en ese momento podía estar junto a ella sin juzgarla. Nos juntamos para hacer un trabajo y luego ella siguió su vida y yo la mía” (Bedregal, 1999).

Tamburrini por Caetano: del testimonio al film de terror

Crónica de una fuga | Israel Adrián Caetano | 2006

Alfredo Dillon*

Universidad Católica Argentina, Argentina

Recibido: 28 de diciembre 2017; aceptado: 19 de abril 2018

Resumen

El propósito de este trabajo es analizar el proceso de transposición fílmica del testimonio de Claudio Tamburrini, *Pase libre. La fuga de la Mansión Seré* (2002), que dio lugar a la película *Crónica de una fuga* (2006), de Israel Adrián Caetano. El artículo aborda el problema del punto de vista en la adaptación de un testimonio en primera persona, así como la utilización del género de terror para dar cuenta de los campos de concentración de la última dictadura cívico militar (1976-1983). También se aborda la construcción de los personajes y los efectos de la suspensión del juicio moral dentro del centro clandestino de detención y tortura. Finalmente, se discuten los límites en la representación –literaria o audiovisual– del horror, frente a las posibilidades de la espectacularización y el sensacionalismo.

Palabras Clave: Adaptación | transposición cinematográfica | testimonio | cine de terror | *Crónica de una fuga*

Tamburrini by Caetano: from testimony to horror film

Abstract

The aim of this article is to analyze the process of filmic adaptation of Claudio Tamburrini's testimony, *Pase libre. La fuga de la Mansión Seré* (2002), into Israel Adrián Caetano's *Chronicle of an Escape* (*Crónica de una fuga*, 2006). The paper considers the problem of transformation of point of view in the transposition of a first person testimony, as well as the use of horror genre codes in the cinematographic representation of concentration camps in Argentina's last military dictatorship (1976-1983). The construction of characters and the effects of suspension of morality inside the clandestine center of detention and torture are also studied. Finally, the article discusses the limits of literary and audiovisual representation of horror, in order to avoid spectacularization and sensationalism.

Key Words: Adaptation | cinematographic transposition | testimony | horror films | *Chronicle of an Escape*

Introducción

En *Crónica de una fuga* (2006), Israel Adrián Caetano relata la huida de cuatro prisioneros de la Mansión Seré, uno de los centros clandestinos de detención y tortura de la última dictadura cívico-militar, ubicado en la zona Oeste del Gran Buenos Aires. A diferencia de la mayoría de las transposiciones cinematográficas, aquí el hipotexto no es ficcional: la película está basada en un relato testimonial, el libro *Pase libre. La fuga de la Mansión Seré*, de Claudio Tamburrini, uno de los detenidos que lograron fugarse en 1978.

Tamburrini tuvo que exiliarse tras la fuga y desde 1979 vive en Suecia, aunque regresó a la Argentina para testificar en el Juicio a las Juntas en 1985, durante el cual fue asesor del fiscal Julio Strassera. El autor no participó de la adaptación de su libro, encargada a Caetano por la

productora K&S Films. Quien sí tuvo una participación en el proceso fue Guillermo Fernández, el otro protagonista de la historia, a quien tanto Caetano como el propio Tamburrini consultaron para realizar sus obras (“Gran parte del material presentado en esta novela ha sido recuperado del olvido durante mis charlas con Guillermo Fernández” [7]¹, señala Tamburrini en los agradecimientos). En la película, Fernández incluso interpreta un personaje menor: el de un represor que se hace pasar por juez.

El estreno de *Crónica...* en abril de 2006 coincidió con el 30° aniversario del golpe militar del 24 de marzo de 1976. Fue una de las cinco películas argentinas más taquilleras de 2006, con más de 190 mil espectadores. *Pase libre. La fuga de la mansión Seré* fue publicado por primera vez en 2002 por Ediciones Continente. En 2006, de la mano del estreno de la película, salió la tercera edición, en

* alfredodillon@yahoo.com

cuya portada se modificó el título de la obra para reforzar el vínculo con el film: el nuevo nombre fue *Pase libre. Crónica de una fuga*, mientras que la contratapa señalaba que se trataba de “la novela testimonial llevada al cine”.

Al presentarse como *crónica*, la película indica un compromiso con *lo real*, a la vez que supone una inscripción genérica: el espectador asume que se encuentra ante un relato del orden de lo verídico. Una placa en el comienzo lo aclara: “Esta historia está basada en el testimonio de dos víctimas”. La película se presenta como una “versión libre” del testimonio de Tamburrini: en consecuencia, exige un *pacto de lectura* completamente diferente del de otras películas sobre la dictadura, sustentado en la *veracidad* de los hechos, y en función del cual la experiencia de visionado resulta mucho más inquietante para el espectador.

Nos encontramos, entonces, frente a la adaptación cinematográfica de un *testimonio*, una figura que ha sido profusamente analizada por autores como Primo Levi, Paul Ricoeur y Giorgio Agamben. Se ha hablado incluso de la “era del testigo”, según la definición propuesta por Annette Wieviorka (cit. en Jelin, 2002) frente a la explosión testimonial a partir de la segunda mitad del siglo XX. El testimonio plantea una relación estrecha entre *narración* y *experiencia*: como plantea Sarlo, “no hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración” (2005: 29). En ese sentido, según explica el propio Tamburrini en su “Prólogo”, lo que legitima el relato en *Pase libre* y *Crónica de una fuga* es “el punto de vista privilegiado de un protagonista” (10).

Caetano es uno de los nombres fundacionales del denominado *Nuevo Cine Argentino*, que para Aguilar (2010) constituye un nuevo régimen creativo caracterizado por rupturas fundamentales tanto en terreno de la producción como en el de la estética. Las películas de Caetano han recorrido los principales festivales internacionales y ganaron numerosos premios. Su ópera prima, *Pizza, birra, faso* (1998), codirigida por Bruno Stagnaro, es considerada el hito fundacional de la renovación del cine nacional a fines de los años noventa. Ese largometraje fue seguido por *Bolivia* (2001), *Un oso rojo* (2002), *Crónica de una fuga* (2006), *Francia* (2009), *Mala* (2013) y *El otro hermano* (2017), además de *NK: El documental* (2011, no estrenado comercialmente). De todas las “ficciones” de Caetano, las únicas adaptaciones fueron *Crónica de una fuga* y *El otro hermano*, basada en la novela *Bajo este sol tremendo* (2009), de Carlos Busqued.

La obra de Caetano ha sido definida como “cine del margen” (Mullaly, 2009: 160). En su universo narrativo, los lazos sociales están al límite de la desintegración; y

cuando las fronteras entre el centro y el margen parecen en riesgo de desvanecerse definitivamente, la violencia surge con toda su contundencia para restablecer las diferencias. Entre los referentes del Nuevo Cine Argentino, ninguno explora la violencia con la precisión y minuciosidad del director uruguayo.

Esa exploración atraviesa toda la obra cinematográfica de Caetano, desde *Pizza, birra, faso* hasta *El otro hermano*.² También la historia de *Tumberos*, la serie televisiva dirigida por Caetano en 2002, aparece marcada por una violencia que se desborda en el desenlace. El principal desafío estético de *Crónica de una fuga* es precisamente ese: cómo representar la violencia del terror durante la última dictadura militar.

Crónica e historia

Aunque la mayoría de los estudios académicos sobre el cine argentino contemporáneo enfatizan su interés por las “huellas del presente” (Aguilar, 2010: 8) y el impacto de la crisis de comienzos de siglo (Page, 2009), la persistencia de la dictadura puede reconocerse en varias películas de la década del 2000, con modulaciones diferentes de las que adquiriría el tema en los años previos. En esta línea, Andermann escribe que la “abundancia de material que se ocupa de cuestiones de memoria (...) parece contradecir a primera vista el supuesto carácter de ‘contemporaneidad absoluta’ del nuevo cine argentino” (2015: 178). En el terreno del cine de ficción, Andermann señala que las películas se alejan de la alegoría predominante en los años ochenta “para acercarse a una representación más realista y descriptiva de la violencia dictatorial” (2015: 179), tal como puede verse en *Crónica de una fuga*.

Caetano construye una película “de género” y, en contraste con algunas de sus obras anteriores, trabaja con actores profesionales (Rodrigo de la Serna, Nazareno Casero, Lautaro Delgado y Pablo Echarri) y con un esquema de cine industrial (la película se realizó por encargo; entre las productoras estuvo 20th Century Fox de Argentina). Pero la principal diferencia con sus antecesoras es el contexto en que suceden los hechos: mientras *Pizza, birra, faso*, *Bolivia* y *Un oso rojo* comparten el paisaje de la crisis de fines de los noventa y principios de los 2000, en este caso el director elige mirar el pasado para narrar un episodio de la historia argentina reciente.

El contexto nacional se repone por medio de una placa informativa al principio: “El 24 de marzo de 1976 las Fuerzas Armadas argentinas dieron un golpe de es-

tado...”. Luego se precisa la fecha y el lugar en que comienza esta historia: “Buenos Aires, 23 de noviembre de 1977”. Si las películas de Caetano suelen tener coordenadas espaciales y temporales precisas –uno de los motivos por los cuales la crítica ha insistido en que su cine es *realista*–, aquí esos datos adquieren la exactitud del hecho real. La película transcurre entre 1977 y 1978, y el protagonista Rodrigo de la Serna encarna a una persona *de carne y hueso*: Claudio Tamburrini.³

Tamburrini, arquero del equipo de fútbol Almagro y estudiante de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, tenía 23 años cuando fue secuestrado. Permaneció 120 días en la Mansión Seré, centro clandestino de detención dependiente de la Fuerza Aérea, ubicado en Morón y conocido también como “Atila”, según el nombre en código que le atribuían los represores (y que iba a dar nombre a la película, según contó Caetano en entrevistas).



La película se presenta como una *crónica*, y en ciertos sentidos lo es: contabiliza con precisión el paso del tiempo por medio de placas cronológicas que van dividiendo el relato en capítulos y marcando la prolongación del cautiverio (“Día 1”, “Día 75”, “Día 118”, etcétera). Ahora bien: en términos estrictos, la crónica remite a un estatuto de veracidad que no cabría aplicar a la película, ya que esta se asienta sobre una hibridez genérica que desdibuja las fronteras entre lo *real* (lo que efectivamente sucedió) y la ficción.

La historia se divide en tres grandes etapas. La primera, más breve, es la del secuestro de Claudio (tras un interrogatorio a él y a su madre, y un “allanamiento” en el que los represores matan a su perro y desvalijan la casa). En el libro, ocupa los primeros dos capítulos. En la película, funciona como una introducción, ya que el título del film aparece recién cuando Claudio ha entrado a la Mansión. En ambos textos, el destino del protagonista es anticipado en una frase en código pronunciada por los captores en comunicación con *Atila*: “Ya cayó el pájaro en la jaula. Vamos camino al nido”.

La segunda etapa corresponde al encierro del protagonista y sus compañeros en la Mansión Seré, y funciona como un largo descenso al infierno. En el libro, esta etapa se divide en dos partes: “Casa de sombras” y “La pieza de los veteranos”. Es en esta habitación de *veteranos* (como se denomina a quienes llevan mucho tiempo secuestrados) donde quedarán reunidos los cuatro prisioneros que protagonizarán la fuga: Claudio, Guillermo, Gallego (Lautaro Delgado) y el Vasco (Matías Marmorato). Con respecto al funcionamiento de estos personajes, los créditos de la película explican que, como parte del proceso de adaptación, la narración fílmica atribuye al Vasco acciones que en la versión original correspondían a dos personajes (el Vasco y Jorge). En la novela, el Vasco es asesinado, y quien participa de la fuga es el Chino, un personaje que no aparece en el film.

Finalmente, la tercera parte, anunciada desde el título, es la de la fuga, que abarca los últimos 8 capítulos del libro. Luego de un primer plan que fracasa y tras intensas discusiones entre ellos, los prisioneros deciden escapar por la ventana, atando las frazadas y utilizándolas para bajar hasta el jardín. Llamativamente, el narrador anticipa: “El plan era excelente, aunque un poco *cinematográfico*” (220). En esta tercera etapa, el film cambia de registro: la estética de la *película de terror* da paso a la del *cine de aventuras*, y el protagonista ya no es Claudio sino Guillermo, otro de los prisioneros.

Testimonio y punto de vista

Las dos versiones eligen comienzos ligeramente distintos. El libro comienza con un capítulo titulado “¡Almagro de mi vida!” y relata, en tono despreocupado, la participación fallida del protagonista en un partido de su club (una *desgracia* que es apenas el prelude de otra *desgracia* mayor). En la película, en cambio, la narración no da ni siquiera esa tregua inicial: la primera imagen es un plano subjetivo de un joven (el Tano) que ha sido secuestrado por la represión ilegal, a quien le levantan la venda de los ojos para que “reconozca” una casa –la de la madre de Claudio–. Los represores no tardarán en ingresar allí en busca de “zurdos” y “terroristas”. Luego veremos, en montaje alterno, unos segundos de Claudio, el protagonista, en situación de *normalidad*: primero jugando al fútbol, después viajando en colectivo.

No han pasado 8 minutos de película cuando el protagonista se encuentra con que un grupo de tareas ha irrumpido en su casa, dando comienzo al terror. Tras un

interrogatorio acompañado de golpes –y de una frase que repiten ambos textos: “¿Así que sos arquero? A ver si atajás esta”–, la patota comandada por Huguito (Pablo Echarri) lo secuestra.



La película seguirá el punto de vista de Claudio (al que se suma, sobre todo durante la fuga, el de Guillermo), respetando así el hipotexto. Tamburrini explicita en su libro que la historia “está relatada desde el punto de vista privilegiado de un protagonista” y aclara que la perspectiva del texto “no tiene otra aspiración de validez objetiva que, simplemente, reflejar la visión del autor sobre los hechos” (10). La focalización cinematográfica en el personaje de Claudio se corresponde con la primera persona elegida por Tamburrini para su novela.

El testimonio exige, precisamente, la primera persona: es en función de la experiencia de ese *sujeto-testigo-protagonista* que la narración adquiere su fundamento.⁴ A diferencia de otros testimonios, el relato de Tamburrini no pretende hablar *en nombre de las víctimas*, sino a título personal: se trata, estrictamente, de la “visión del autor”. Este testimonio no aspira entonces a volverse documento histórico, sino a narrar una experiencia, individual pero compartida: el recuerdo de Tamburrini se ha enriquecido con el de su madre y con el de Guillermo Fernández, según señala el autor al principio del texto.

El ambiente del centro clandestino de detención da lugar a una narración permeada de una violencia constante e impredecible. Las puertas de la Mansión marcan la frontera entre el *afuera* y el *adentro*, o lo que es lo mismo: entre la *normalidad* y el *estado de excepción*. Como les explica un guardia a los prisioneros: “El mundo de afuera ya no existe para ustedes. Este es un mundo subterráneo, oculto, sin leyes ni protección de ninguna especie. [...] Han caído en una fosa, donde ya no son personas” (37). El protagonista también señala ese contraste al escuchar desde su habitación algunos sonidos del exterior: “A escasos pasos de mi cuarto, la vida transcurre

con normalidad, cansinamente, bajo el calor agobiante de la tarde” (43).

El oído es el sentido privilegiado en esta narración que, paradójicamente, ha sido trasladada al lenguaje audiovisual, regido por la imagen. Como el protagonista tiene los ojos vendados durante la mayor parte de la novela, la percepción se construye principalmente a partir de los sonidos: el tren, las voces de los guardias, los gritos de otros prisioneros, la televisión, etcétera. “El oído se ha convertido en nuestro sentido vital” (101), explica el narrador-protagonista. También se apela al olfato: “El aire del cuarto es irrespirable y nuestro aliento es más propio de cadáveres en descomposición, que de seres humanos vivientes” (63). Como veremos más adelante, en la película los efectos perceptivos de la limitación de la vista serán reconstruidos por medio del fuera de campo.

Una vez dentro de la Mansión Seré, Claudio descubrirá que su nombre fue entregado por el Tano, un joven al que apenas conoce y que, según sabrá después, acusó a Claudio solo para “ganar tiempo” para sus compañeros de militancia. En la novela nos enteramos de que el Tano había sido compañero de Claudio en la secundaria, cuando ambos militaban. La primera fase del cautiverio está marcada por la desconfianza recíproca entre los prisioneros y los reproches entre ellos (“¿Así piensan hacer la revolución ustedes? ¿Mandando en cana a personas que no tienen nada que ver?”, le recrimina Claudio al Tano). Luego, a medida que pasa el tiempo, comienzan a generarse algunos lazos de solidaridad, incluso con los guardias, cuya ambigüedad moral es uno de los elementos más inquietantes en ambos textos.

La segunda fase del encierro corresponde a la tercera parte del libro (“La pieza de los veteranos”) y comienza el “Día 31”, según la cronología marcada por la película. Esta etapa implica un cambio de estatuto de Claudio como prisionero, cuando se incorpora a la habitación de los prisioneros más antiguos, justo para la Nochebuena. Recién entonces el protagonista es autorizado a sacarse la venda y *ve*, por primera vez, el rostro de Lucas. En esta segunda fase aparecen los personajes que acompañarán al protagonista en la fuga: Guillermo, el Gallego y el Vasco (en el libro, el Chino).

El “clima de terror constante” (66) es un elemento clave en la construcción del suspenso narrativo: en Atila nunca desaparece la sensación de imprevisibilidad. En la lógica del campo de concentración, no hay parámetros racionales que permitan medir las consecuencias de las acciones o posibiliten anticipar la reacción de los captivos. Así, por ejemplo, cuando Claudio pide a los guardias

cubiertos para comer, desata el terror y el enojo de sus compañeros: “Ahora nos van a reventar. ¿Qué te pensás? ¿Que estás en un hotel? Esas cosas acá no se piden”. La violencia puede estallar en cualquier momento: esa certeza erosiona a los prisioneros, y sostiene la tensión constante del relato. Recién hacia el final, cuando la guardia “metódica” restituya cierta previsibilidad para los protagonistas, estos serán capaces de anticipar el comportamiento de los vigilantes y planificar su fuga.

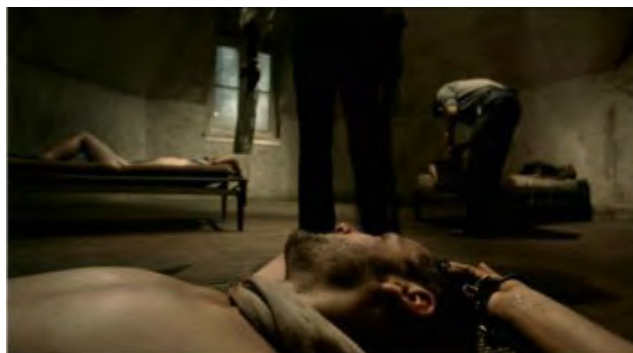
En el libro, el narrador en primera persona es consciente de la situación del país: “Miles de ciudadanos habían desaparecido. Otros tantos se encontraban en las cárceles del régimen a disposición del Poder Ejecutivo, sin causa ni sentencia” (43). Incluso se refiere a la Mansión como un “centro clandestino de detención” (62), lo que da cuenta de una interpretación precisa de los acontecimientos y de un conocimiento del contexto histórico que están ausentes de la película. De todos modos, el Claudio-narrador reconoce que el Claudio-personaje en ese momento no estaba al tanto de lo que pasaba: “Recluidos en Atila desde hacía meses, desconocíamos lo que sucedía fuera de la casa” (44).

En la película, el espectador no sabe hasta qué punto los personajes conocen la operatoria de la represión ilegal durante la dictadura: apenas acompaña su percepción –fragmentaria– de lo que sucede en el campo de concentración. En rigor, se trata de una diferencia temporal: la novela está narrada *en pasado*; el narrador reconstruye lo que le sucedió 23 años atrás, con toda la información que le ha proporcionado el paso del tiempo. La película, en cambio, está narrada *en presente*: el espectador acompaña el desconcierto de los personajes, quienes solo podrán reconstruir el marco histórico una vez que hayan escapado del centro clandestino, a partir de la investigación y los juicios realizados en democracia.

Campo de concentración y nuda vida

Cuando los guardias descubren que Guillermo les ha dado durante meses información falsa, las condiciones del encierro se deterioran aún más. Los detenidos son despojados de su ropa y atados desnudos a sus camas: la idea de escapar se vuelve entonces urgente para unos personajes que se van convirtiendo en *muertos vivos*, acostumbrados a la rutina enloquecedora del centro de detención. “Existe una relación directa entre las condiciones de cautiverio y nuestra propensión a la fuga. El empeoramiento de nuestra situación nos vuelve más

proclives a intentar escaparnos” (199), explica el narrador-personaje.



Liderados por Guillermo (en el film, Nazareno Casero) y por el propio Claudio, los prisioneros deberán poner en práctica aquello que el arquero señalaba en el vestuario en el comienzo de la película: el “sentido de equipo”. El proyecto se menciona por primera vez el “Día 118” y se concretará el 24 de marzo de 1978, el “Día 121” en la cronología que la película establece a partir del secuestro de Claudio, mientras la dictadura militar cumplía su segundo aniversario.

El filme escenifica el período de mayor terror en la historia argentina reciente. La desnudez de los personajes durante los últimos días de encierro y durante la secuencia de la fuga hace explícito aquello que Agamben señala sobre el funcionamiento del poder biopolítico: “El estado de excepción [...] es precisamente aquel en que la nuda vida, que en la situación normal aparece engarzada en las múltiples formas de vida social, vuelve a plantearse en calidad de fundamento último del poder político” (2001: 15).

En la novela, esa progresiva reducción de los prisioneros a *nuda vida* es explicitada por primera vez cuando Claudio es despojado de su documento de identidad: “Se ha esfumado mi última posibilidad de ser identificado. Soy un bulto anónimo. He dejado de existir como persona” (78), afirma el narrador-protagonista. Poco después, compara a los prisioneros con “perros de Pavlov” (105), reducidos a los reflejos más básicos: el campo de concentración convierte a los sujetos en animales.

Reducidos prácticamente a su nuda vida, a los prisioneros les cuesta incluso reconocerse a sí mismos: cuando Lucas (Diego Alonso), uno de los guardias responsables del centro clandestino, los enfrenta con el espejo –desnudos, rapados, heridos y deteriorados por los meses de cautiverio–, ellos se rehúsan a mirar el reflejo de sus caras. “Afuera tampoco te reconocen”, le advierte Lucas a uno de ellos, sugiriendo que el poder ha logrado

transformar a sus rehenes en monstruos o bestias, y los ha vuelto irreconocibles, incluso para sí mismos. En una escena posterior, Claudio advierte a sus compañeros: “Estamos desapareciendo”.

En la secuencia de la fuga, los cuerpos de los detenidos parecen definitivamente animalizados: se arrastran agachados (sólo en el tramo final los veremos de pie), con los brazos colgando delante, casi como monos, privados hasta de la ropa, el último elemento que los podría haber vinculado con la sociedad y la vida previa al encierro. “Hay que pensar como antes de entrar acá”, dice Guillermo: para restituir la racionalidad, los personajes necesitan revertir la cosificación a la que los ha sometido la violencia demencial del centro clandestino.



“Pensar como antes” implica recuperar la capacidad de percibir la situación en su totalidad. La percepción de los prisioneros tiene su correlato en los encuadres, fieles al punto de vista de las víctimas: durante el encierro casi no hay planos generales, sino que proliferan los planos detalle que dan cuenta de la percepción fragmentaria de los protagonistas. A la vez, el fuera de campo se potencia por medio de los sonidos percibidos por los personajes. En el libro, la percepción visual del protagonista es sustituida por recortes sensoriales e hipótesis acerca del entorno: “Estoy pisando pasto. Siento el rumor del follaje de unos árboles cercanos mecidiéndose en el viento. Parece ser un lugar descampado” (23), adivina Claudio.

Schwarzböck (2007: 41) sostiene que la “suspensión de la moralidad” que propone la película –y que es un rasgo propio del cine de terror– puede leerse en relación con el “estado de excepción” en que suceden los hechos: dentro del campo de concentración, la normalidad queda entre paréntesis. En la novela, esta anormalidad afecta incluso la percepción del tiempo, según afirma el protagonista en su primer día de cautiverio: “El tiempo de los habitantes de la casa marchaba a un ritmo distinto al del mundo exterior. [...] Sentí que ingresaba a una nueva

dimensión temporal, en donde mi vida anterior se convertía en un recuerdo difuso y doloroso” (31).

Ni héroes ni villanos

La cámara de Caetano evita juzgar a los personajes; la discusión política queda fuera de la película y se escatima información con respecto a quiénes forman parte de organizaciones guerrilleras y quiénes no. Incluso los *villanos* –los guardias– aparecen en cierta medida humanizados por medio de algunos pequeños gestos, como brindar en Navidad con los prisioneros, jugar con ellos al truco o saludarlos cada mañana con un “Buen día” que, a los oídos del espectador, no puede sino sonar irónico.

El personaje más ambiguo es Lucas, quien es capaz de los peores maltratos pero por momentos actúa de manera paternalista y hasta le exige a su superior, Huguito, que “trate bien” a los detenidos. La construcción de Huguito (a cargo de Echarri), en cambio, resulta un tanto caricaturesca: gomina, bigote, campera de cuero y un trato implacable constituyen casi el estereotipo perfecto de represor. En la novela, por otra parte, Huguito se define principalmente a partir de su voz “inconfundible”, caracterizada por su “timbre potente” (46) ya que, a diferencia de Lucas, él no permite que los prisioneros vean su cara. El libro, además, menciona otros dos personajes que no aparecen en la película: Tanito, el miembro más violento de la “patota”, y el Tucumano, cuyas acciones (por ejemplo, los juegos de cartas con los prisioneros) son atribuidas en el film al personaje de Lucas.

La galería de “villanos” se completa con el “juez”, un personaje que aparece hacia el final del relato para darle un ultimátum a Guillermo, exigiéndole *colaboración*: “Yo soy el que decide si te matamos o te dejamos salir. [...] Te doy tres días para ordenar tus ideas. Y que nos des datos que nos sirvan. O abris lo que tenés en la cabeza o te la abrimos nosotros”. En la película, ese “juez” es interpretado por el Guillermo Fernández *real*, lo que genera una suerte de puesta en abismo de la narración: Fernández interpreta a un juez que interroga a Fernández; el protagonista del hecho histórico deviene actor en su transposición cinematográfica.

Víctimas y victimarios se abrazan al celebrar juntos los goles de Argentina que escuchan por la radio (en la novela, esa misma celebración nacionalista se da con motivo del triunfo de Carlos Reutemann en el Gran Premio de Brasil). En alusión a la conocida utilización del Mundial de 1978 por parte del gobierno militar, el deporte

aparece aquí como una distracción que permite olvidar –al menos por un rato– el horror, y que parece “unificar” a los personajes detrás de una bandera común. En la novela, Tamburrini hace explícito el sentido político que adquirió aquel campeonato: “Para ellos, el Mundial de Fútbol era una magnífica oportunidad para lavarle la cara al régimen militar, aprovechando el exacerbado nacionalismo deportivo de sectores mayoritarios de la afición futbolística” (44).

En síntesis, en la película la construcción de los personajes coincide con la reclamada por el texto de Tamburrini: “La historia que se cuenta en este libro no es una historia de héroes y villanos”. El “Prólogo” del libro busca diferenciarse de las “novelas fantasiosas” y asegura: “[L]os hechos verídicos son protagonizados por seres humanos de carne y hueso, con sus virtudes y defectos. Nunca por santos”.

Tamburrini no habla de “personajes”, sino de personas, y reivindica la ambigüedad y los matices en todos los sujetos involucrados en la historia que va a narrar: “El carácter testimonial de este relato requiere seres humanos reales, con sus angustias, sus temores, sus grandezas. Pero también con sus miserias, sus conflictos y rivalidades” (10). Así, por ejemplo, el narrador-personaje reconoce su propia tendencia a la “autoconmiseración patética” (92) y admite haber sentido “envidia” y “rencor liso y llano” (82) cuando liberan a Mario, su primer compañero de encierro. También describe la deshumanización a la que los ha sometido el campo de concentración: él y sus compañeros disfrutaban la comida mientras escuchan los gritos de otros prisioneros torturados. En síntesis, no estamos frente a un héroe épico, sino ante un hombre con debilidades y ambivalencias.

Tamburrini reivindica una cierta suspensión del juicio: “Al escribir este libro, he renunciado a realizar un *análisis político*, o a ofrecer un *relato ideológico* de lo sucedido” (9, la cursiva es nuestra). El autor rechaza la posibilidad de que el relato sea utilizado políticamente (“Esa es la razón por la cual este libro ha debido esperar tantos años para ser escrito”), cuestiona el “prisma deformador de una ideología” y sostiene que el paso del tiempo le permitió abordar los hechos con “una cierta distancia emotiva”. La distancia es a la vez temporal (Tamburrini escribe su libro 23 años después del secuestro) y emocional. Dicha *distancia* –que, Tamburrini aclara, “no significa indiferencia”– le imprime a la narración su condición de *crónica* y se traduce, en la película, en una puesta en escena que no juzga a ninguno de los personajes.

En el marco de esta suspensión del juicio moral que caracteriza a los dos textos, vale señalar que una de las principales diferencias entre ambos es que la novela testimonial aporta algunos datos en torno a la militancia de los personajes, mientras que esa información está ausente del film. De esta manera, en *Crónica* todas las víctimas quedan virtualmente equiparadas: el castigo es ilegal e inhumano para todos, independientemente de sus actuaciones políticas.

Como bien observa Schwarzböck, “[la] película no moraliza la suerte de los personajes, como lo haría si diera información sobre su pasado. El espectador solo puede conocer a cada personaje por lo que hace dentro del campo” (2007: 25). La novela, en cambio, sí marca una diferencia entre, por un lado, los personajes “inocentes” (aquellos ajenos a la militancia y la lucha armada) y, por el otro, “quienes, por propia voluntad, habían decidido correr el riesgo de ser capturados y torturados” (92).

En la película, cuando van a capturarlo a su casa, Claudio está totalmente desconcertado y asegura que él no pertenece a ninguna agrupación: eso es todo lo que sabremos sobre su compromiso político. En el libro, el protagonista reconoce haber militado “hace cuatro años” en la Federación Juvenil Comunista (entre 1972 y 1974), dato que la película omite. La novela también menciona su participación en la “Marcha del hambre” en 1972, durante el gobierno de facto de Lanusse, y su activismo universitario tras el golpe que derrocó a Salvador Allende en Chile en 1973. Además, nos informa que, el mismo día del secuestro, el protagonista tenía previsto deshacerse de “todo material comprometedor”, sobre todo libros y volantes de la facultad, “resabios de la época más candente de su militancia política” (17).

En las charlas entre los *veteranos*, como en los interrogatorios, surgen las siglas que dan nombre a las distintas agrupaciones de la época: MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), UES (Unión de Estudiantes Secundarios), etcétera. Uno de los capítulos de la tercera parte se titula, justamente, “Militancia”: allí el narrador reconoce que todos los prisioneros de la pieza de los veteranos compartían la militancia política. En algunos pasajes, el narrador se muestra comprensivo con el activismo: “Éramos un grupo de jóvenes con conciencia social, buscando su rumbo en la vida, en el período más convulsionado de la historia argentina reciente” (107). Más adelante, apelando a la distancia que lo separa del presente del relato, el narrador desliza una autocrítica al plantear que él y sus compañeros estaban “presos del ideologismo más dogmático” (163).

Al margen de los prisioneros y los guardias, en *Crónica de una fuga y Pase libre* también hay lugar para otro tipo de personajes, que no caben en ninguno de los dos grupos: los *vecinos*. Cuando Claudio es secuestrado, señala: “Sentía las miradas de los vecinos a mis espaldas, que seguían el desarrollo de los hechos, atemorizados, detrás de las ventanas” (21). En algunos casos, los vecinos devienen *colaboradores*: por ejemplo, es gracias a un vecino que “les ha cedido la línea” (62) que la Mansión tiene teléfono. La presencia del centro clandestino en medio del barrio supone la extrema proximidad entre normalidad y estado de excepción, cuyas fronteras coinciden con las de la casa.

En la película, los vecinos son testigos mudos de la violencia. En estos personajes anónimos, que *miran y escuchan pero no hablan*, la indiferencia ha devenido complicidad con el régimen dictatorial. “Los vecinos también deben de escuchar nuestros gritos, cuando somos torturados” (64), razona el protagonista. Por medio de estos personajes, observadores y oyentes “neutrales” de la rutina del centro clandestino de detención, la película denuncia la actitud de buena parte de la sociedad durante la dictadura. Aunque también hay vecinos que ayudan a los prisioneros, como la mujer que les entrega ropa luego de la fuga (en el libro, esa vecina tiene nombre propio: Adela). En una de las escenas finales, cuando los protagonistas ya han escapado, la cámara –y con ella, el espectador– asume el punto de vista del vecino-testigo: mientras los personajes suben a un auto, los vemos a través de las rejas de la ventana de Adela, es decir, desde un hogar cualquiera ubicado cerca del centro clandestino.

La representación del horror

El principal dilema ético-estético que atraviesa la película puede sintetizarse en la siguiente pregunta: ¿cómo representar la tortura sin volverla *espectáculo*?

En ese sentido, las preguntas acerca de la figuración artística de hechos históricos traumáticos han sido moldeadas por los debates acerca de la representación del Holocausto en el cine, a partir de lo que Huyssen denomina la “globalización del discurso del Holocausto” (2002: 16). Autores como Huyssen y Baer (2006) defienden la legitimidad de construir ficciones a partir de un hecho histórico traumático, en contra de quienes sostienen que ficcionalizar el horror implica “espectacularizarlo”, “estetizarlo”, “falsear la realidad”, “banalizar los hechos” o promover una actitud *voyeurista* entre los espectadores.

La discusión sobre los modos de representación del pasado traumático suele presuponer algunos límites de

lo *aceptable*, como la “estetización del horror” o la apelación a “lo obsceno”. Rancière analiza este problema a partir del concepto de “imagen intolerable”, retomando los análisis de Didi-Huberman sobre cuatro fotografías de Auschwitz. Según la posición de Rancière, es necesario deconstruir la presunción según la cual “el relato por la palabra” se opone radicalmente a la “imagen visible” (2010: 91). La cuestión de lo intolerable había sido planteada antes por Daney (2011) en su conocido ensayo “El travelling de *Kapo*”, basado a su vez en un artículo de Jacques Rivette publicado en *Cahiers du Cinéma* sobre “lo abyecto” en el cine. “Abyecto”, “obsceno” y “pornográfico” funcionan en buena medida como sinónimos en el trabajo de Daney. Para este autor, el gran referente moral en la representación cinematográfica de los campos de concentración es Alain Resnais y su *Noche y niebla* (1955), documental al que Daney define como “antiespectáculo” (2011: 12), construido a partir de material visual incautado a los nazis.

Al comparar documentales sobre el Holocausto con pretensiones “serias” (testimoniales, historiográficas) con las ficciones masivas (como *La lista de Schindler*, de Steven Spielberg, o *La vida es bella*, de Roberto Benigni), Baer apela a la eficacia de cada tipo de objeto: “Ni los primeros han sido tan convincentes, pedagógicos y sensibilizadores, ni los segundos han sido agentes del olvido colectivo o del falseamiento histórico” (2006: 143). Además, el autor reivindica el compromiso emocional que suscitan los dramas de ficción, frente a la mera racionalidad interpelada por el documento histórico.

En el plano de la forma, un elemento clave en el análisis de Baer tiene que ver con el punto de vista que construye la ficción. Aquí la pregunta principal es con quién se identifica el espectador: ¿con las víctimas o con los victimarios? Según las conceptualizaciones aristotélicas clásicas, la identificación abre la posibilidad de una catarsis en el desenlace. El autor también se detiene en el “efecto de realidad” logrado por las películas sobre el Holocausto y reconoce que algunas de ellas han funcionado a la manera de “documentos”, a partir de una superposición de lo real y sus representaciones en el imaginario social. La verosimilitud de esas imágenes sería más un efecto de intertextualidad que de adecuación al referente: Baer alude a una “memoria de las imágenes”, para la cual “el referente histórico ya no es el acontecimiento, sino su representación, es decir las fotografías, los documentales y el cine” (2006: 132).

El horror (histórico) como terror (cinematográfico)

Crónica de una fuga dialoga explícitamente con el género de terror. Esta opción estética, que pone en tensión la idea de una representación “realista”, invita a reflexionar sobre los modos en que la ficción audiovisual construye memoria. La originalidad de la mirada de Caetano radica en haberse atrevido a hacer una película sobre el terror (real) de la dictadura, apelando a algunas convenciones del género (ficcional) de terror.

Esa tensión entre realismo y género ficcional ya estaba presente en *Pase libre*. El texto de Tamburrini tiene un estatuto híbrido: se presenta como “novela testimonial”, es decir, es a la vez *testimonio* y *novela*. Por un lado, el “Prólogo” subraya el “carácter testimonial del relato” y enfatiza reiteradamente su fidelidad a lo sucedido en la realidad: “[Este libro] relata un hecho verídico sucedido a fines de los años 70, en pleno apogeo de la última dictadura militar en Argentina” (9). Incluso explicita su intención de dejar de lado el “análisis político”, la “ideología”, los “preconceptos”, en pos de presentar los hechos “por sí mismos”, y argumenta: “La realidad es siempre más elocuente que cualquier modelo de pensamiento”.

Por otro lado, la contratapa señala que se trata de una “novela de carácter autobiográfico”, escrita “como un *thriller* de factura cinematográfica”: estamos ante una historia (real) relatada con la mediación de un género ficcional (el *thriller*), y cuya escritura ya revestía un carácter “cinematográfico”. Asimismo, presentar el texto como *novela testimonial* en lugar de *testimonio* implica dejar abierto un espacio para la ficcionalización: ese espacio es ocupado principalmente por los capítulos protagonizados por Adela, una vecina de la Mansión, en los que Tamburrini imagina el pasado de la casa, cuando estaba habitada por la familia Seré.

Algunos de los elementos que permiten emparentar a *Crónica de una fuga* con el género de terror son la iluminación opresiva de la habitación-celda, la distorsión de los sonidos, las puertas que se abren –y que siempre anuncian la llegada del victimario–, el juego entre lo que se ve y lo que se retacea por medio de las vendas que cubren los ojos de los protagonistas, y el suspenso permanente, correlato de la incertidumbre en la que están hundidos los personajes: nunca se sabe cuándo puede tocar una nueva sesión de tortura, las conductas de los guardias son tan arbitrarias que resulta imposible prever las consecuencias del más mínimo acto.

A los recursos mencionados se suma la luz intermitente de los rayos y el sonido de los truenos durante la

tormenta espectacular que se desata durante la fuga de los prisioneros, y los encuadres que agigantan la ventana desde donde se realiza el escape. La Mansión Seré es casi un personaje más de la película –de hecho, en las placas finales que explican qué fue de la vida de los cuatro protagonistas, hay una dedicada a la casa–, lo que coloca a la película en sintonía con una tradición particular del género de terror: el gótico.

En los relatos góticos (basta mencionar, por ejemplo, “La caída de la casa de Usher” de Edgar Allan Poe) hay siempre una casa maldita, suntuosa pero decadente, que está aislada de la ciudad y funciona como espacio del horror y la desolación. Los encuadres de la fachada de la Mansión en *Crónica de una fuga*, generalmente contrapicados, construyen esa atmósfera lúgubre, que permite adivinar que en el interior de ese edificio majestuoso suceden los acontecimientos más sórdidos. Muchas narraciones góticas terminan con la destrucción de esa casa maldita: aquí apenas llegamos a atisbar, al final, cómo empieza a desmontarse el centro clandestino, que los militares luego incendiarán para eliminar toda evidencia tras la fuga de los cuatro prisioneros. Mientras la película recurre al gótico, el libro apela más bien a la imaginería religiosa: allí se compara la Mansión con el “infierno” y se la describe como un “reino de sombras” (58).

El recurso fundamental al que apela Caetano para inscribir su película en el género de terror es el fuera de campo. De manera consistente a lo largo del film, el director elige no mostrar las escenas de tortura –que hubieran hecho virar la película desde el género de terror al cine *gore*–, aunque sí permite que las escuchemos. En cierto sentido, la apelación a aquello que no se ve emparenta al espectador con los protagonistas, quienes viven con los ojos vendados. El sonido sin imagen acrecienta los efectos del terror: oímos los golpes, pero no sabemos en qué parte del cuerpo ni con qué objetos se ejecutan; sentimos los gritos pero no vemos la sangre, aunque sí las cicatrices y los moretones que marcan los cuerpos después de esas sesiones.

Como consecuencia de que no vemos la violencia, tampoco llegamos a acostumbrarnos a ella. El sadismo de la tortura se despliega sólo en la imaginación del espectador: al escatimar la violencia física, la película logra una conmoción mayor de la que habría obtenido al regodearse en mostrar la agresión. Esta decisión estética es también una opción ética: *Crónica de una fuga* no admite un espectador morboso. Y construye, como explica Schwarzböck, uno que se identifique con los protagonistas: “La originalidad (...) está en valerse de códigos del

género de terror sin por eso usar su sistema de catarsis.⁵ En el filme de Caetano, el espectador tiene que identificarse con el dolor de la víctima y no con el placer del victimario” (2007: 53).

En el testimonio, en cambio, el lector asiste a descripciones minuciosas de las sensaciones experimentadas por el protagonista durante las sesiones de tortura:

Otro golpe de corriente; esta vez, en el brazo derecho. Siento como si una cuchillada me abriera la carne. Antes de que el cuerpo deje de temblar, llega el nuevo sacudón eléctrico. Es un dolor punzante, que se mete en las extremidades y llega hasta el hueso. Se hace una pausa. Aprovecho el momento de respiro para ordenar mis ideas. Siento un pánico incontrolable. Grito de manera desahogada al ser picaneado y, al interrumpirse la tortura, comienzo a llorar desconsoladamente. Noto que eso les provoca irritación, pero no puedo controlarme. El miedo decide por mí. (25)

En la novela, las sesiones de tortura –incluso las vejaciones más humillantes– no solo son objeto de descripciones detalladas, sino también de la reflexión del protagonista. Por ejemplo: “El desorden de una sesión de tortura favorece al interrogado” (48); “Paradójicamente, durante la tortura, el deseo de sobrevivir se concilia con el interés altruista por los demás” (50); “Compartida con otro, la picana se hace menos pesada que las veces anteriores” (52). Todas estas ideas del personaje están ausentes de la película: allí no accedemos a su mundo interior.

En este punto aparece otra de las diferencias fundamentales entre la novela y la película. Si el relato de Tamburrini puede explayarse sobre la tortura no es porque las palabras sean menos gráficas que las imágenes, sino por su condición de testimonio en primera persona: no puede haber sadismo en el relato de una víctima. Esa opción no era viable para la película de Caetano: aunque el film mantenga la focalización en el personaje de Claudio, la primera persona del testimonio es imposible de trasladar al cine, donde la instancia de enunciación adquiere siempre la forma de una tercera persona (con excepción de algún experimento como *La dama del lago*, de Robert Montgomery, filmada íntegramente en planos subjetivos). En consecuencia, la representación de la tortura –la picana, el “submarino”, los golpes– admite en el libro un nivel de explicitud y detalle que la hubieran vuelto espectáculo morboso en la película.

Comentarios finales

En definitiva, la gran paradoja de *Crónica de una fuga* es que representa la violencia de la dictadura sin es-

pectacularizarla, sino más bien retaceándola. La cámara de Caetano no se obsesiona con la agresión física, sino que la administra por medio del uso del fuera de campo. Aunque la historia pueda conmover al espectador y logre su identificación con el protagonista, la puesta en escena tiende a la suspensión de la moralidad: de esa manera, Caetano elude el sensacionalismo y la espectacularización, opciones que hubieran contribuido a naturalizar esa violencia a los ojos del espectador.

El director transgrede la solemnidad del subgénero “película sobre la dictadura” y, en vez de ofrecer un drama testimonial, realiza una película que apela al género de terror para contar la violencia de la represión ilegal, y cuyas expectativas están puestas desde el comienzo en la fuga, garantizada por el título del filme (y por su afiche, que anuncia: “4 jóvenes. 120 días. Una oportunidad”). Caetano sustrae las imágenes de la tortura y apuesta a la potencia del sonido y a la imaginación del espectador: de ese modo, evita que la violencia se cosifique y se vuelva espectáculo.

Luego del secuestro, el cautiverio y la fuga, la narración ofrece un *happy end* a medias. Los prisioneros se fugan, pero el espectador sabe que constituyen una excepción: el relato histórico indica que 30.000 personas no lo lograron. Las placas informativas del final resumen el destino de cada personaje y reseñan la participación de los protagonistas en el Juicio a las Juntas de 1985. El texto de Tamburrini, en cambio, reconoce que no supo nada más de sus compañeros tras el cautiverio, con excepción de Guillermo, con quien sostiene “una inquebrantable amistad de más de dos décadas” (7).



Por otro lado, en la última escena de la película, Claudio se encuentra en la estación de tren con la mujer a quien había cedido el asiento en el colectivo al principio de la película, justo antes que lo secuestraran. En aquel primer encuentro, la mujer estaba embarazada; en este último, ya ha dado a luz y espera el tren con su bebé. Esta imagen final señala que la vida sigue: al evocar el va-

lor de la paternidad (recurrentemente afirmado en el cine de Caetano), se afirma la posibilidad de que el futuro sea diferente, mediante la transmisión del legado de aquellos han vivido y sufrido los protagonistas de esta historia.

Esa esperanza que sostiene el desenlace es la que nace de la memoria, reivindicada también por Tamburrini en el “Prólogo” de su libro: “Es mi ambición que este libro contribuya a un debate sin preconcepciones sobre los mecanismos que posibilitaron la ocurrencia de fenómenos como los narrados en estas páginas. No conozco antídoto mejor para evitar la repetición de estos hechos”.

La intención explícita de Tamburrini es que, al hacer presente un hecho del pasado, su texto funcione como *antídoto*, como modelo de comprensión que per-

mita actuar de manera preventiva sobre el futuro. No se trata solo de visibilizar lo sucedido, de denunciar o hacer catarsis, sino que el autor aspira a construir una “memoria ejemplar” que permita intervenir sobre el presente: “El uso ejemplar [de la memoria] permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro” (Todorov, 2000: 30).

Por medio de la memoria, estos textos –el de Tamburrini y el de Caetano– señalan la posibilidad de un *legado*, de que quienes vienen atrás construyan una realidad diferente. Esa herencia deja abierta, en historias asfixiadas por un presente insoportable, una grieta hacia el futuro.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.
- Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Andermann, Jens (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Baer, Alejandro (2006). “El cine y la televisión: el horror en pantalla”. En *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.
- Daney, Serge (2011). “El travelling de *Kapo*”. En AA.VV. *Diálogos sobre la ética de la representación cinematográfica*. Buenos Aires: OPFyL.
- Huysen, Andreas (2002). “Pretéritos presentes: medios, política y amnesia”. En *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mullaly, Laurence (2009). “La (est)ética del margen en el cine de Adrián Caetano”. En *Pandora*, N° 9, Saint-Denis, pp. 149-162.
- Page, Joanna (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Rancière, Jacques (2010). “La imagen intolerable”. En *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schwarzböck, Silvia (2007). *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*. Buenos Aires: Picnic.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

¹ De aquí en adelante, las citas del texto corresponden a la siguiente edición: Tamburrini, Claudio (2006). *Pase libre. La fuga de la Mansión Seré*, tercera edición. Buenos Aires: Continente.

² Tal vez la única excepción sea *Francia* (2009), una película centrada en el universo familiar y el esfuerzo cotidiano de sus protagonistas por sobreponerse a los problemas económicos y sentimentales.

³ Para mayor claridad, en este trabajo nos referiremos al autor de *Pase libre* como “Tamburrini”, y al personaje (de la novela y la película) como “Claudio”.

⁴ Sarlo propone una crítica del testimonio a partir de la crítica del sujeto realizada por la deconstrucción y el posestructuralismo, y plantea una paradoja: “La actualidad es optimista y ha aceptado la construcción de la experiencia como relato en primera persona, aun cuando desconfíe de que todos los demás relatos puedan remitir de modo más o menos pleno a su referente” (2005: 49). En ese sentido, para Sarlo la primera persona produce una ilusión referencial.

⁵ Schwarzböck (2007) se refiere a que el género de terror demanda que el espectador se distancie de la desgracia de las víctimas y, en sus versiones más contemporáneas, incluso se identifique con el asesino.

Malvinas, la guerra que nunca acaba

Soldado Argentino sólo conocido por Dios | Fernández Engler | 2017

Cristian Di Renzo*

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Recibido: 4 de agosto 2018; aceptado: 23 de octubre 2018

Resumen

En pocas ocasiones se ha visto a la Plaza de Mayo colmada de almas en un clima que desborda algarabía. Paradójicamente, en dos oportunidades, esa expresión de espontaneidad, motivada por un nacionalismo banal presente en la sociedad argentina, se produjo durante la última dictadura civil-militar (1978 y 1982). Particularmente, el 2 de abril de 1982 y con un régimen dictatorial acorralado por diferentes frentes, la sociedad se apresuraba a salir de sus casas para acercarse a ese punto de referencia histórico con el fin de brindar su apoyo a la recuperación de las Islas Malvinas. Sin embargo, tal romance no perduró tras aquel fatídico 15 de junio, al menos con aquellos que fueron al frente y pudieron regresar para intentar reinsertarse en la comunidad. En este caso se trabajará con el film *Soldado argentino sólo conocido por Dios*, dirigida por Rodrigo Fernández Engler y estrenada en el año 2017. En este largometraje, co-producido por Cita con la Vida Emprendimientos Audiovisuales, Midú-Junco Producciones y Fundación Critería, con el apoyo del INCAA y de las Fuerzas Armadas Argentinas, se expone la historia de tres jóvenes argentinos que transcurre antes, durante y después de la Guerra de Malvinas, pero que pone al descubierto una serie de elementos que permiten pensar a la sociedad como un sujeto activo en el devenir de los acontecimientos.

Palabras Clave: Nacionalismo | Sociedad | Incertidumbre | Guerra

Malvinas, the war that never ends

Abstract

On a few occasions it has been seen in the Plaza de Mayo filled with souls in a climate that overflows with hullabaloo. Paradoxically, on two occasions, that expression of spontaneity motivated by a banal nationalism present in Argentine society, by the last civil-military dictatorship (1978 and 1982). Particularly, on April 2, 1982 and with a dictatorial regime cornered by different fronts, society rushed to get out of their homes to approach that historical point of reference in order to support the recovery of the Malvinas Islands. However, such a romance did not last until after the fateful June 15, at least when he went to the front and returned to try to reinsert himself into the community. In this case we will work with the film *Argentine soldier only known by God*, directed by Rodrigo Fernández Engler and released in the year 2017. In this film, co-produced by Cita con la Vida. Audiovisual Undertakings, Midú-Junco Producciones and Fundación Critería, with the support of INCAA and the Argentine Armed Forces, exposes the story of three young Argentines who spend before, during and after the Falklands War, but that exposes a series of elements that allow us to think of society as an active subject in the future of events.

Key Words: Nationalism | Society | Uncertainty | War

Contexto histórico

En estos momentos miles de ciudadanos, hombres y mujeres en todo el país, en todos los pueblos, en las pequeñas granjas, en las ciudades y en esta Plaza de Mayo histórica que ha marcado rumbos a través de la historia nacional, ustedes, los argentinos están expresando públicamente el sentimiento y la emoción retenida durante 150 años a través de un despojo que hoy hemos lavado.
(Aplausos y vítores: ¡Argentina! ¡Argentina! ¡Argentina!).¹

La escena de la Plaza de Mayo desbordando de personas auto convocadas de aquel 2 de abril de 1982, para

mostrar apoyo a una causa nacional, es difícilmente equiparable en la historia argentina. La multitud que se movilizó hacia aquel punto de referencia histórico, en señal de apoyo, parecía opacar a la movilización de protesta ocurrida tan sólo unos días antes, el 30 de marzo, convocada por la CGT Brasil.²

No es nuestra intención aquí analizar en profundidad el por qué Malvinas es la causa más grande de la nación argentina, ya que los estudios al respecto son abundantes, aunque nunca suficientes, para explicar el sentimiento y las emociones que despierta en la sociedad.³ Tan sólo debemos aclarar que el reclamo por la soberanía de las Islas

* cristiandirenzo1@gmail.com

Malvinas, posee múltiples sustentos teóricos, políticos e históricos que la educación se ha encargado de enseñar en las escuelas con el paso de los años, fortaleciéndose durante la última dictadura civil-militar.⁴ Al respecto, coincidimos con aquellos teóricos que señalan que el nacionalismo (banal) manifiesta expresiones y se reproduce, a su vez, en lo cotidiano otorgando sentido a la “identidad nacional”.⁵

Tampoco nos podemos detener en profundidad en el análisis del contexto histórico en el cual se produce la recuperación, la guerra y rendición en Malvinas, sino que señalaremos aquellos elementos que contribuyen a una mejor interpretación del film *Soldado argentino sólo conocido por Dios*.

El 2 de abril de 1982, mediante la “Operación Rosario”, las Fuerzas Armadas Argentinas proceden a la recuperación de las Islas Malvinas sin generar bajas dentro de la población civil y militar del archipiélago.⁶ Ahora bien, ¿cuáles fueron los factores que confluyeron para que se lleven a cabo tales acciones? En principio, y a los fines de este análisis, podemos sostener que la sociedad argentina, en 1982, era un terreno fértil para la decisión de ocupar las islas.⁷ Pues, por un lado, la causa Malvinas se encontraba presente en la misma y por otro, existía desde 1975 (o aun antes) un clima de violencia y crisis sucesivas que signaron el devenir histórico de la nación. Particularmente, el gobierno civil-militar, autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, había profundizado durante los primeros años al frente del país el Terrorismo de Estado, fenómeno que fue acompañado por otros, tales como la aplicación de medidas económicas de corte neoliberal que modificaron la estructura industrial y financiera, dejando marcas que el tiempo aún no ha podido borrar.⁸ Por otra parte, las tensiones existentes inter e intra-armas dentro de las sucesivas cúpulas militares que gobernaron de facto entre 1976 y 1983, en ocasiones dificultaban el proceso de toma de decisiones y la Guerra de Malvinas será un ejemplo de ello.⁹ Temporalmente, nos encontramos frente a la última etapa de la dictadura, en su fase de agotamiento y la derrota en Malvinas significaría su descomposición.¹⁰

Es en este contexto, entonces, en el que el film que cuenta la historia de tres jóvenes, Juan Soria, Ramón Molina y su hermana Ana, tiene desarrollo previamente, durante y en la posguerra de Malvinas. Si bien podríamos realizar un análisis en particular de cada uno de los personajes, a los fines de este trabajo, nos centraremos principalmente en la figura del joven cordobés Juan Soria por el desprendimiento de consideraciones generales que podemos obtener a través de su relato que oscila entre las

incertidumbres y las certezas a lo largo de todo el film.¹¹ Por fines organizativos, dividiremos el film en dos grandes bloques titulados: Durante la Guerra de Malvinas y Tras la Guerra de Malvinas, para posteriormente, abocarnos a algunas consideraciones finales.

Durante La Guerra de Malvinas

El film comienza con un diálogo entre un cabo y un colimba, el “gallego”, (que tendrá cierta importancia secundaria en el film), en donde aparece la primer incertidumbre: ¿hacia dónde están yendo?¹² En ese momento, en el barco que los está trasladando, se produce un cruce de miradas entre Juan Soria y Ramón Molina, un amigo de su pueblo que eligió la carrera de militar tras terminar el Servicio Militar Obligatorio y del cual está distanciado a causa del noviazgo de nuestro protagonista con Ana, la hermana de Ramón. Pero a diferencia de su amigo, a Juan la noticia de que debe prestar servicio en las Fuerzas Armadas le causa rechazo, llegando a sostener: *Antes que eso prefiero la muerte*. Sin embargo, en el momento en el que se le comunica que estaban por desembarcar en las Islas Malvinas, dando fin a la incertidumbre inicial, Juan queda perplejo, atónito de lo que le esperaba al tocar tierra. Esto se confirma ante el primer ataque aéreo británico, el 1 de mayo, cuando su amigo Ramón se percata de la parálisis sufrida por nuestro protagonista y corre en su auxilio. En un clima de hostilidad e incertidumbre, su amigo de toda la vida es quien lo ayuda. Esta situación parece haber limado las asperezas que tenían por aquel noviazgo, hecho que se confirma cuando a Ramón lo destinan a Puerto Argentino, en donde le entrega a Juan una carta para su hermana y le dice: *Perdoname, ¡Cuidate!* Esta es tal vez la escena más emotiva del film, y le genera a Juan la incertidumbre de no saber hacia dónde estaban enviando a su amigo, un interrogante que lo acompañará hasta el final de la historia.



Las aves volando en la naturaleza son las únicas en sentirse cómodas en ese ambiente tan hostil, que encuentra a nuestro joven conscripto cordobés en su primer combate contra los británicos. En ese momento las incertidumbres se convierten en certezas, la guerra había comenzado para ellos y el resultado no sería feliz. Aun así, Juan cumple con las órdenes del subteniente Quiroga y abre fuego (misma situación se produce en el segundo combate, en momentos posteriores). Por lo que manifiesta nuestro protagonista a lo largo del film, su comportamiento, visto desde afuera, sería inaceptable, pues cumplir órdenes de personas que piensan distinto a él y llegar a la situación de matar a otra persona, no estaba en sus planes, empero, la situación en la que se encontraba no le permitía elegir entre demasiadas opciones.¹³

Por otra parte, esa geografía que alberga a tan bella y austera naturaleza se convierte en uno de los enemigos de nuestro protagonista tras el repliegue. En ese largo camino emprendido, el soldado conscripto “gallego”, comienza a sentir los avatares del clima y el cansancio. El subteniente Quiroga, ordena a uno de sus hombres a acompañarlo para que lo encuentren los británicos y rendirse. Soria quiere quedarse, pero el subteniente no lo deja, pues sabe que es buen tirador. La guerra se había terminado para ellos. Juan los mira al retirarse ansiando ser él quien se quedara.



Tras una larga retirada, que tenía como destino Puerto Argentino, son apresados y enviados a un galpón en donde, se encuentran con otros soldados argentinos capturados. El silencio reina entre ellos, corre por debajo una sensación de derrotismo de aquellos que lo perdieron todo. En esta escena, resulta interesante señalar que Juan y sus compañeros encubren al subteniente Quiroga, quitándole el distintivo militar para impedir que se lo lleven a interrogatorio, ya que estaban buscando a oficiales responsables de bajas inglesas. En este sentido, evidenciamos una clara diferencia con el film *Iluminados por el Fuego*, en donde a lo largo del mismo, se pone de manifiesto que los enemigos no son, necesariamente los ingleses, pues la única escena de combate es confu-

sa, con escasa iluminación, sino que los principales actos de violencia y abuso de poder se dan entre los más altos mandos militares y los soldados conscriptos. En *Soldado Argentino sólo conocido por Dios*, en cambio, el enemigo no son los superiores, sino los británicos o, más bien, la misma guerra, al menos durante el enfrentamiento armado. ¿*Vos estabas con Ramón Molina?* ¿*Qué pasó, donde está?* *No, no está, se quedó allá. Se murió*, le contesta otro joven. Esto era lo único que no quería escuchar Juan. En ese momento el mundo se le viene abajo, queda perplejo, atónito, desarraigado de su amigo de toda la vida. La guerra, su principal enemigo, se lo había llevado. No sabía que, tras su regreso, tendría otro combate, en donde el enemigo sería la misma sociedad.

Concluye así, la primera parte del film. Las incertidumbres de Juan quedan respondidas, pero también subyace en él un vacío que difícilmente pueda volver a llenar. La frase *Hay en mi alma un olvido que vino conmigo y ya no se va. Pero hay en mi alma un amigo que murió conmigo a orillas del mar*, perteneciente a la canción oficial del film (autor: Alejandro Lerner), expone el sentimiento que acompañará a nuestro protagonista desde las islas hasta el final de sus días.

Tras la Guerra de Malvinas

La segunda parte del film, a nuestro criterio, muestra a Ana en una Entrevista con alguien del Comité de Descolonización al que le pregunta sobre un soldado argentino enterrado en el cementerio Darwin, un tal “Soldado Pedro”, que ella cree que es su hermano.¹⁴ Pues Ramón, no sólo había muerto en Malvinas (perdiendo nuestro bien máspreciado, la vida), sino que también había perdido su identidad.¹⁵

Más tarde, Ana acude al encuentro con Juan (que vive solo y alejado de su pueblo y de sus seres queridos), y le cuenta el motivo de su visita, a lo que nuestro protagonista le responde: *Yo no tengo más nada que ver con la guerra, así que no te puedo ayudar*. Ante tal respuesta, ella se va, pero él la sigue y le pide que se quede, casi implorándole. Al volver a entrar Ana nota algo que a primera vista no hizo: hay dibujos, obras y representaciones artísticas realizadas por aquel joven que tenía la aspiración de estudiar Bellas Artes, todos ubicados en la pared. El motivo de todas ellas era la Guerra de Malvinas, sus actores y sus emociones. Pues, la guerra seguía acompañándolo. Pues la guerra sí tenía todo que ver con él y así será por el resto de su vida.¹⁶



El Veterano con quien tiene que encontrarse Ana, en su búsqueda de la reafirmación de la identidad de su hermano, no es otro que el gallego. Al ver a nuestro protagonista, le cuenta que otro colimba de su grupo se había suicidado: *Se quedó sin trabajo, se separó de la mujer, nunca fue a las reuniones.*¹⁷ Aquí se devela el nuevo enemigo de aquellos que sobrevivieron a la guerra: la sociedad. Aquella que pobló la Plaza de Mayo el 2 de abril y que no había ido a esperarlos. Aquella que no les daba un lugar. Aquella que prefería que la guerra (tras la derrota) no hubiera existido, como tampoco sus actores. Juan sale, conmovido, hablar de la guerra no le hace bien, se siente superado y rompe en llanto desconsolador. Se mudó solo, no se junta y no va a las reuniones por tal motivo, lo interpela en lo más profundo de su ser.¹⁸

Al otro día, Ana tiene un cruce de palabras con Antonio (dueño de la pensión en la que “vive” Juan, personificado por Hugo Arana). Él le cuenta que su ex novio se anotó en Bellas Artes, que tiene talento, pero no pasó del segundo año, pues no le es fácil encajar. *Además, le cuesta mucho mantener los trabajos, como es clase '63, le preguntan si estuvo en Malvinas. Y no miente. Siempre dice que sí. Entonces en ese mismo momento lo echan o al poco tiempo le inventan una excusa para sacárselo de encima. Así es.* Es imposible contradecir aquellas palabras. La voz de la sabiduría del personaje de Antonio se condice con la realidad vivida por aquellos jóvenes que sin saber hacia dónde estaban yendo, se encontraron con la cruda realidad de que al volver, no encontraban un lugar en el cual sentirse cómodos y con la incertidumbre de lo que pasaría con ellos. Pues, para la sociedad, los ex-combatientes, tras aquel 15 de junio, no formaban parte de la nación argentina, entendiendo a ésta como una comunidad políticamente imaginada, limitada y soberana.¹⁹ Las miradas esquivas de nuestro protagonista son testigo de ello y el diálogo que mantiene con el gallego, tras el encuentro que tuvieron (junto con Ana) con el ahora capitán Quiroga, entrega lo siguiente:



(Gallego indaga porqué Juan no se integra y éste le responde) *No se puede, la gente no te deja, gallego, nosotros somos una lacra. Somos los pobres pibes que mandaron a la guerra y que quedamos todos loquitos. Si ahora nos meten en la misma bolsa que la dictadura ¿qué tengo que ver yo con eso? Son todos unos hipócritas. Si fueron a la Plaza el 30 de marzo a pedirle a Galtieri que se vaya y fueron después, el 2 de abril, a festejar el recupero de las islas. ¿Se puede explicar eso?, a ver, explicame. Decime. ¿se puede explicar? Nos mataron Gallego, nos mataron.*

Su compañero no tiene respuesta ante tan lúcido relato de la realidad, pues la misma sociedad no tiene respuestas ante esa situación. Su nacionalismo efervescente, que aparece en escena también ante las victorias en eventos deportivos, dura tanto como tan largo sea el festejo, y luego desaparece, queda como algo cotidiano, pero a la vez irrelevante, reproduciéndose en los lugares más comunes.

El film concluye con una carta que le envían a Ana, en la cual el jefe de la sección en la que se encontraba Ramón, le deja entreabierto la posibilidad de que el “Soldado Pedro” podría llegar a ser su hermano; aquel que al desobedecer la orden del repliegue, ante la superioridad británica, desaparece tras el humo que deja la explosión de una bomba que no reconoce a quien está matando, pues, no es Ramón o el hermano de Ana, ni siquiera el amigo de Juan, sino que es una víctima de guerra.

Conclusiones

En estas instancias, resultaría una obviedad sostener que la Guerra de Malvinas marcó la relación que nuestros tres personajes tenían entre sí. Pero así fue, y este hecho es ineludible. No obstante, debemos aclarar que fue Ramón el personaje que más sufrió el conflicto, pues si bien se encontraba convencido de la labor que estaba realizando, defender a la Patria, además de perder la vida (nuestro bien máspreciado), perdió su identidad.

Por otra parte, en el caso de Ana, ella perdió a Ramón, literalmente, y tras aquel 15 de junio de 1982, lucha por su reconocimiento, no como el héroe que nunca se

rindió (así cuenta la leyenda del “Soldado Pedro”), sino como persona, como hermano, como hijo y como amigo. Al momento de la redacción de este trabajo, aún quedan 33 excombatientes que no han recobrado su identidad en el Cementerio Darwin de las Islas Malvinas.



Finalmente, Juan, tras dejar su fusil, entra en un combate diario frente a la indiferencia del Estado y contra los ojos de una sociedad que en un primer momento llenó la Plaza de Mayo, al igual que unos días antes, pero aquella vez (el 2 de abril de 1982) fervorizados por un nacionalismo pocas veces visto y nunca repetido en la posteridad.

El 10 de diciembre de 1983, Día Internacional de los Derechos Humanos, se reinstaura en Argentina la democracia. Al mismo tiempo, muchas voces acalladas durante el *Proceso*, encontraron por primera vez eco público en la sociedad. Sin embargo, no fue así en todos los casos. Pues la lucha por el reconocimiento de los Veteranos de la Guerra de Malvinas continuará por muchos años más, incluso, hasta nuestros días.²⁰ En este sentido,

el film pone de manifiesto la batalla diaria que tuvieron que enfrentar tras el regreso a sus casas de aquellos jóvenes que estuvieron defendiendo a su patria y que poco tuvieron que ver con la toma de decisiones en la guerra, pues se trataba de los escalones más bajos en la cadena de mandos. Por otra parte, consideramos que el director no ha intentado plagiar la obra de aquellas consideraciones que siguen afirmando que a las Malvinas se envió a los “chicos”, mostrando como víctimas a los soldados conscriptos por los avatares del enfrentamiento armado. Más bien, intenta mostrar a los jóvenes combatiendo con valentía en las islas contra las dificultades de una geografía hostil, con comunicaciones defectuosas y con una falta de previsión que el Informe Rattenbach se encargó de demostrar. Pero también muestra a jóvenes con interés de reinsertarse en la sociedad, que al marginarlos, los condena y a veces los confunde con todo lo que implicó la dictadura civil-militar que tomó la decisión de recuperar las Islas Malvinas. Pues, para la sociedad, los ex combatientes y en particular, los soldados conscriptos que estuvieron involucrados, no pertenecerían a la nación argentina entendiendo a ésta como una comunidad imaginada.

Así, y tras haber ido a una guerra plagada de incertidumbres, Juan debió (o debe) cargar con el paradójico estigma de haber defendido a su Patria, aquella que sus vecinos y amigos adoptaron en la escuela y juraban año tras año defenderla hasta morir, pero que sólo algunos estaban dispuestos a hacerlo.

Referencias

- Anderson, Benedict (1993) *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Águila, Gabriela (2008) *Dictadura, represión y sociedad en Rosario. Un estudio sobre la represión las actitudes y comportamientos sociales en dictadura*. Prometeo. Buenos Aires.
- Aspiazu, Daniel; Kosacoff, Bernardo (1989), *La industria argentina: desarrollo y cambios estructurales* CEPAL-CEAL. Buenos Aires
- Billig, Michael (2014) *Nacionalismo Banal*. Capitán Swing. Madrid.
- Bonnet, Alberto (2014) La izquierda argentina y la guerra de las Malvinas. *Razón y Revolución*, no 3. Disponible en <http://www.revistaryr.org.ar/index.php/RyR/article/view/456>. Consultado en línea el 29/07/2018.
- Bourke, Joanna (1999) *Sed de sangre. Historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX*. Critica. Barcelona.
- Canelo, Paula (2008). *El Proceso en su laberinto: la interna militar de Videla a Bignone*. Prometeo Libros Editorial. Buenos Aires.
- (2012) “Los efectos del poder tripartito. La balcanización del gabinete nacional durante la última dictadura militar”. *Revista Pro-historia*, núm. 17, año XV.
- Canitrot, Adolfo (1979) “La disciplina como objetivo de la política económica. Un ensayo sobre el programa económico del gobierno argentino desde 1976” *Estudios CEDES*, Vol. 2, N° 6, Buenos Aires.
- (1982) “Teoría y práctica del liberalismo; política antiinflacionaria y apertura económica en la Argentina, 1976/1981”, en *Desarrollo Económico*, vol. 21, N° 82, Buenos Aires.

- Cardoso, Oscar Raúl; Kirschbaum, Ricardo y van der Kooy, Eduardo (1997) *Malvinas: la trama secreta*. Planeta. Buenos Aires.
- Crenzel, Emilio (2008) *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- Díaz, Claudio. (2010). El movimiento obrero argentino. *Historia de lucha de los trabajadores y la CGT*. Fabro. Buenos Aires.
- Dussel, Inés; Finocchio, Silvia y Gojman, Silvia (1997) *Haciendo memoria en el país de nunca más*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires.
- Estermann, Josef (2014) “Colonialidad, descolonización e interculturalidad”. *Revista Polis* N° 38. Disponible en: <http://journals.openedition.org/polis/10164>. Consultado el 31/07/2018.
- Forte, Ricardo (2017) “Génesis del nacionalismo militar. Participación política y orientación ideológica de las fuerzas armadas argentinas al comienzo del siglo XX”. *Revista Signos Históricas*, v. 1, n. 2. Disponible en: <http://signoshistoricos.izt.uam.mx/...> . Acceso el 21 de julio de 2018.
- Freedman, Lawrence, Gamba-Stonehouse, Virginia (1992). *Señales de guerra: el conflicto de las Islas Malvinas 1982*. Javier Vergara Editor. Buenos Aires.
- Guber, Rosana (2001) *Por qué Malvinas?: de la causa nacional a la guerra absurda*. Fondo De Cultura Económica. Buenos Aires.
- Jaramillo, Jesús (2012) “Nacionalismo territorialista en textos escolares: representaciones de la Patagonia en la dictadura militar argentina (1966-1983)”. *Educação e Pesquisa*. vol. 38, no 1. Disponible en <http://www.scielo.br/pdf/ep/v38n1/a11>. Consultado en línea el 31/07/2018.
- Laferriere, Guillermo -Soprano, Germán (2010) “Los militares como grupo social y su inscripción en el Estado y la sociedad argentina. Batallas intelectuales y políticas por la construcción de un objeto de estudio en las ciencias sociales”. *Revista Digital Universitaria del Colegio Militar de la Nación*, vol. 8, no 22.
- Leguizamón, Lucía, et al. (2012) “Un estudio exploratorio de los efectos psicosomáticos en ex combatientes de Malvinas y su relación con dimensiones de personalidad.” *Revista diálogos* vol. 3. n° 1. Disponible en <http://www.dialogos.unsl.edu.ar/docs/numeros/5.pdf#page=46>. Consultado en línea el 31/07/2018.
- Lorenz, Federico (2006) *La Guerra de Malvinas*. Edhasa. Buenos Aires.
- (2007) “La necesidad de Malvinas”. *Revista Puentes*, N° 20, Comisión Provincial por la Memoria. La Plata.
- Palermo, Vicente (2007) *Sal en las heridas. Malvinas en la cultura argentina contemporánea*. Sudamericana. Buenos Aires.
- Pozzi, Pablo. (1988). *Oposición obrera a la dictadura, 1976-1982*. Editorial Contrapunto. Buenos Aires.
- Pucciarelli, Alfredo (2004) *Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- Quiroga, Hugo (2004) *El tiempo del Proceso*. Homo Sapiens. Buenos Aires.
- Rattenbach Benjamín. (1988). *Informe Rattenbach: el drama de Malvinas*. Espartaco. Buenos Aires.
- Reddy, William (2001) *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Rodríguez Molas, Ricardo (1983) *El servicio militar obligatorio*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.
- Rodríguez, Laura (2009) “La Historia que debía enseñarse durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983)”. *Antíteses*, 2009, vol. 2, no 3. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/1933/193317383012/>. Consultado en línea el 30/07/2018.
- Russell Roberto (1990) *El proceso de toma de decisiones en la política exterior argentina 1976-1989*. GEL. Buenos Aires.
- Schvarzer, Jorge (1986) *La política económica de Martínez de Hoz*. CISEA-Hyspamerica. Buenos Aires.
- Siliti, Nicolás (2018) “El Servicio Militar obligatorio y la ‘cuestión social’: apuntes para la construcción de un problema historiográfico”. *Pasado Abierto*, v. 4, n. 7. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/inde...> . Acceso el 21 de julio de 2018.
- Simonoff, Alejandro (2017) “Presentación del vigesimosexto informe semestral sobre Política Exterior del gobierno argentino (septiembre 2016-marzo 2017): inserción argentina en los inicios de la era Trump”. *Relaciones Internacionales*, n° 52. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/61606>. Consultado en línea el 31/07/2018.
- Souto Kustrin, Sandra (2007) “Juventud, teoría e historia: la formación de un sujeto social y de un objeto de análisis”. *Historia Actual*, N°.13. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2479343>. Consultado el 02/08/2018.

¹ Leopoldo Fortunato Galtieri, Discurso del día 2 de abril de 1982, pronunciado desde los balcones de la Casa Rosada hacia la Plaza de Mayo. Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <http://constitucionweb.blogspot.com/2012/02/discurso-del-gal-galtieri-del-2-de.html>. Consultado en línea el 29/07/2018.

² El movimiento obrero en la última etapa del gobierno civil-militar argentino, estaba dividida en dos grandes centrales: la CGT Brasil y la CGT Azopardo. Al respecto véase Pozzi, Pablo. (1988). *Oposición obrera a la dictadura, 1976-1982*. Editorial Contrapunto. Díaz, Claudio. (2010). El movimiento obrero argentino. *Historia de lucha de los trabajadores y la CGT*. Buenos Aires, ediciones Fabro.; Bonnet, Alberto (2014) La izquierda argentina y la guerra de las Malvinas. *Razón y Revolución*, n° 3. Disponible en <http://www.revistaryr.org.ar/index.php/RyR/article/view/456>. Consultado en línea el 29/07/2018.

³ Para un análisis desde múltiples perspectivas, véase Rozitchner, León (1985). *Las Malvinas: de la guerra "sucía" a la guerra "limpia"*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires; Cardoso, Oscar Raúl, Kirschbaum, Ricardo y van der Kooy, Eduardo (1997) *Malvinas: la trama secreta*. Planeta. Buenos Aires. Guber, Rosana (2001) *Por qué Malvinas?: de la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires. Fondo De Cultura Económica. Lorenz, Federico (2006) *La Guerra de Malvinas*. Edhasa. Buenos Aires; Lorenz, Federico (2007) "La necesidad de Malvinas". *Revista Puentes*, N° 20. Comisión Provincial por la Memoria. La Plata.

⁴ Rodríguez, Laura (2009) La Historia que debía enseñarse durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). *Antíteses*, vol. 2, no 3. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/1933/193317383012/>. Consultado en línea el 30/07/2018. Jaramillo, Jesús(2012) Nacionalismo territorialista en textos escolares: representaciones de la Patagonia en la dictadura militar argentina (1966-1983). *Educação e Pesquisa*. vol. 38, no 1. Disponible en <http://www.scielo.br/pdf/ep/v38n1/a11>. Consultado en línea el 31/07/2018.

⁵ Al respecto véase Billig, Michael (2014) *Nacionalismo Banal*. Capitán Swing. Madrid.

⁶ La orden de no generar bajas civiles o militares británicas (o malvinenses) era parte de la Operación Rosario. Al respecto véase Freedman, Lawrence, Gamba-Stonehouse, Virginia (1992). *Señales de guerra: el conflicto de las Islas Malvinas 1982*. Javier Vergara Editor. Buenos Aires.

⁷ Palermo, Vicente (2007) *Sal en las heridas. Malvinas en la cultura argentina contemporánea*. Sudamericana. Buenos Aires.

⁸ Al respecto de la aplicación del Terrorismo de Estado durante la última dictadura civil-militar argentina, véase Dussel, Inés, Finocchio, Silvia y Gojman, Silvia (1997) *Haciendo memoria en el país de nunca más*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires; Crenzel, Emilio (2008) *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Siglo XXI. Buenos Aires; Águila, Gabriela (2008) *Dictadura, represión y sociedad en Rosario. Un estudio sobre la represión las actitudes y comportamientos sociales en dictadura*. Prometeo. Buenos Aires. Para obtener un panorama sobre las modificaciones en la política económica, véase Canitrot, Adolfo (1979) "La disciplina como objetivo de la política económica. Un ensayo sobre el programa económico del gobierno argentino desde 1976" *Estudios CEDES*, Vol. 2, N° 6, Buenos Aires. Canitrot, Adolfo (1982) "Teoría y práctica del liberalismo; política antiinflacionaria y apertura económica en la Argentina, 1976/1981", en *Desarrollo Económico*, vol. 21, N° 82, Buenos Aires; Schvarzer, Jorge (1986) *La política económica de Martínez de Hoz*. CISEA-Hyspamerica, Buenos Aires; Kosacoff-. Aspiazu (1989), *La industria argentina: desarrollo y cambios estructurales* CEPAL-CEAL. Buenos Aires; Pucciarelli, Alfredo (2004) *Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura*. Siglo XXI. Buenos Aires.

⁹ Russell Roberto (1990) *El proceso de toma de decisiones en la política exterior argentina 1976-1989*. Buenos Aires. GEL; Canelo, Paula (2012) "Los efectos del poder tripartito. La balcanización del gabinete nacional durante la última dictadura militar" en Prohistoria, núm. 17, año XV. Finalmente, la referencia a la fuente de Rattenbach Benjamín. (1988). *Informe Rattenbach: el drama de Malvinas*. Buenos Aires. Espartaco, que deja al descubierto tal situación generando una serie de controversias y repercusiones a la hora de su publicación.

¹⁰ Quiroga, Hugo (2004) *El tiempo del Proceso*. Homo Sapiens. Buenos Aires. También véase Canelo, Paula (2008). *El Proceso en su laberinto: la interna militar de Videla a Bignone*. Prometeo Libros Editorial. Buenos Aires.

¹¹ Con relación al concepto de "joven o jóvenes" que utilizaremos en este trabajo, realizamos la aclaración de que no contiene una connotación específica más que la de señalar uno de los rasgos de los protagonistas (su edad). Asimismo, no nos valdremos de concepciones tales como "chicos de la guerra" para describir la situación de los soldados conscriptos argentinos en las Islas Malvinas, pues el film no repite tal imagen creada a posteriori y que genera divisiones en la actualidad dentro del cuerpo de Veteranos de Guerra. Sobre una aproximación al problema de la juventud como categoría analítica, véase Souto Kustrin, Sandra (2007) "Juventud, teoría e historia: la formación de un sujeto social y de un objeto de análisis". *Historia Actual Online*, N°.13. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2479343>. Consultado el 02/08/2018.

¹² Cabe la aclaración de que Juan Soria, nuestro protagonista, estaba prestando servicio en las Fuerzas Armadas. La ley N° 4.031, aprobada en el año 1901, estableció la obligatoriedad del servicio militar en Argentina y tuvo vigencia hasta el año 1994. Con relación al concepto "colimba", el mismo hace referencia a la abreviatura de tres de las principales actividades que debían realizar los conscriptos: correr, limpiar, barrer. Al respecto véase Rodríguez Molas, Ricardo (1983), *El servicio militar obligatorio*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires; Forte, Ricardo (2017) "Génesis del nacionalismo militar. Participación política y orientación ideológica de las fuerzas armadas argentinas al comienzo del siglo XX". *Signos Históricas*, v. 1, n. 2. Disponible en: <<http://signoshistoricos.izt.uam.mx/...>> . Acceso el 21 de julio de 2018. Laferriere, Guillermo-Soprano, Germán (2010) . "Los militares como grupo social y su inscripción en el Estado y la sociedad argentina. Batallas intelectuales y políticas por la construcción de un objeto de estudio en las ciencias sociales". *Revista Digital Universitaria del Colegio Militar de la Nación*, vol. 8, no 22. Silitti, Nicolas (2018) "El Servicio Militar obligatorio y la 'cuestión social': apuntes para la construcción de un problema historiográfico". *Pasado Abierto*, v. 4, n. 7. Disponible en: <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/inde...>> . Consultado el 21/07/2018.

¹³ Una lectura en tal clave puede hallarse en Bourke, Joanna (1999) *Sed de sangre. Historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX*. Crítica. Barcelona.

¹⁴ El Comité Especial de Descolonización es un organismo que se originó en el año 1961 con el objetivo de controlar e impulsar procesos de descolonización de aquellos territorios considerados no autónomos. Una interesante perspectiva puede obtenerse en Estermann, Josef (2014) “Colonialidad, descolonización e interculturalidad”. *Revista Polis* N° 38. Disponible en: <http://journals.openedition.org/polis/10164>. Consultado el 31/07/2018.

¹⁵ Fue en diciembre del año 2016 en el que ambos gobiernos, el británico y el argentino, anunciaron el inicio de tareas de reconocimiento de los restos de los caídos enterrados en el Cementerio Darwin. Véase Simonoff, Alejandro (2017). Presentación del vigesimosexto informe semestral sobre Política Exterior del gobierno argentino (septiembre 2016-marzo 2017): inserción argentina en los inicios de la era Trump. *Relaciones Internacionales*, n° 52. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/61606>. Consultado en línea el 31/07/2018.

¹⁶ Al respecto véase Leguizamón, Lucía, et al. (2012) “Un estudio exploratorio de los efectos psicosomáticos en ex combatientes de Malvinas y su relación con dimensiones de personalidad.” *Revista diálogos* vol. 3. n° 1. Disponible en <http://www.dialogos.unsl.edu.ar/docs/numeros/5.pdf#page=46>. Consultado en línea el 31/07/2018.

¹⁷ A pesar de no contar con cifras oficiales, desde diferentes asociaciones de Veteranos sostienen que tras la Guerra de Malvinas, el número de suicidios superó a la cantidad de caídos en combate. Una postura al respecto nos ofrece el Presidente de la Asociación Veteranos Defensores de Malvinas, Víctor Ibáñez. Al respecto véase: <https://elpodiomendoza.com/53701-confesiones-victor-ibanez/>. Consultado en línea el 31/07/2018.

¹⁸ En este sentido, resulta interesante la propuesta de William Reddy, quien postula la existencia de “regímenes emocionales”, que determinan en cada espacio social, la forma en la que los sujetos deben manifestar sus emociones. Por tanto, el individuo, en este caso Juan, busca evadir de diferentes formas aquellas imposiciones y manifestar en diferentes “refugios”, tales como el arte y la sustracción del resto del mundo, sus propias emociones. Al respecto véase Reddy, William (2001) *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge University Press. Cambridge.

¹⁹ Se toma el concepto de comunidad imaginada de la obra de Anderson, Benedict (1993) *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*.

²⁰ Acerca de la identidad de los ex combatientes reconocidos, véase <https://www.infobae.com/sociedad/2018/03/26/uno-por-uno-quienes-fueron-los-soldados-argentinos-identificados-en-el-cementerio-de-malvinas/>. Consultado el 02/08/2018.

La búsqueda ambivalente del Padre Perdido

Hable con ella | Pedro Almodóvar | 2002

Albert Brok*

Training Institute for Mental Health, Estados Unidos

Recibido: 23 de septiembre 2018; aceptado: 7 de noviembre 2018

Resumen

Este ensayo llena un vacío en nuestra comprensión de Benigno, el protagonista principal en “Hable con Ella” al poner de relieve la ubicación interna de los Hombres” y “Los Padres” en su vida psicológica, tal como se ilustra en la narrativa de la película. También consideramos algunas experiencias personales de Pedro Almodovar con los hombres y Padres, que posiblemente son reflejados en la película. Aquello que expresamos como autor o director siempre tiene aspectos de la persona que somos o de quien quisiéramos ser.

Palabras clave: Padre como “Tercero” | Esperanza | Perdida | Fantasia

The ambivalent search for the Lost Father

Abstract

This essay fills a gap in our understanding of Benigno by placing in sharper focus the internal location of “Men” and “Fathers” in his psychological life as illustrated by the film narrative. I will also touch upon Pedro Almodovar’s personal experience with men and “Fathers” given that his own issues are somewhat reflected in the film. One caveat of course is that characters in a film are not always representative of the writer/director’s life; however, they inevitably are created out of the director/writers’ personal experience and illustrate his or her conflicts, interests and illusions, directly or obliquely. What we express are always aspects of who we are or wish we were.

Keywords: Father as “Third” | hope | Lost | Fantasy

Introducción

La figura del “Padre” como un elemento de importancia ha sido ignorada en gran parte de la crítica realizada a la película de Pedro Almodóvar *Hable con ella*.

A los fines de elaborar e ilustrar el impacto de un “padre perdido”, haré foco sobre el personaje a quien Almodóvar da el nombre de Benigno.

Benigno es un enfermero que vive con su madre, de quien es la única persona a cargo. Su padre abandonó a la familia cuando él era joven.

Es un hombre adulto que no sale de la casa, pero está fascinado por una joven que ve desde su ventana y que hace ballet en una escuela enfrente de su casa. A continuación, nos referiremos a la historia que se desarrolla entre ellos y cómo se cruzan sus caminos, como parte

de mi argumento sobre el impacto de la pérdida del padre y los intentos de reencontrarse con él.

Además, en este ensayo nos propondremos resaltar la utilidad de los personajes para comprender e ilustrar varias dinámicas psicológicas. Tal comprensión es particularmente útil para propósitos pedagógicos, a fin de que los estudiantes reconozcan ciertas dinámicas que no siempre se ven claramente en historias cortas de casos reales. La presentación visual del cine permite a quienes participan en la discusión la posibilidad de presenciar la misma experiencia en lugar de imaginarla, lo que sucede cuando se presentan historias de casos reales. Esa presencia permite una discusión más clara y precisa. Por último, utilizar películas en lugar de historias de pacientes también es una forma conveniente de preservar la confidencialidad y respetar nuestra ética terapéutica. (Goldstein, N (2006,) Brok, A 2003)

* drajbrok@gmail.com

Benigno

Las explicaciones psicodinámicas sobre Benigno, el protagonista principal, han hecho referencia a una vinculación excesiva con su madre a causa de deseos y necesidades regresivas. En mi opinión, la explicación es correcta, pero insuficiente para comprender cabalmente su dinámica y comportamiento. Por lo tanto, es mi intención llenar el vacío en nuestra comprensión de Benigno, al poner de relieve la ubicación interna de “los Hombres” y “los Padres” en su vida psicológica, tal como se ilustra en la narrativa de la película. También trataré el tema de las experiencias personales de Pedro Almodóvar con los hombres y los Padres, dado que sus propios conflictos están de una forma u otra reflejados en la película. Por supuesto, vale decir que los personajes de una película no siempre representan la vida de quien la ha escrito o dirigido; sin embargo, inevitablemente son concebidos a partir de la experiencia personal del escritor/a o director/a, e ilustran sus conflictos, intereses e ilusiones ya sea de manera explícita o indirecta. Aquello que expresamos siempre tiene aspectos de la persona que somos o de quién quisiéramos ser.¹

El Padre es una figura muy importante tanto en lo real como en lo simbólico. Durante la infancia, los padres suelen tener el papel de un “Otro” adicional a la madre, aunque distinto a ella, y el de un “Tercero” en la tríada vincular compuesta por la Madre, el Padre y el Hijo. Si bien no es ese el punto principal de este capítulo, la existencia de un “tercero” en los vínculos de un niño es importante, incluso en los casos de figuras paternas o maternas del mismo género.

Mi hipótesis general es que la vida narrativa del protagonista Benigno, tal como es construida por Almodóvar, refleja la ausencia de un “tercero” significativo en su desarrollo. Un “tercero” que él busca de forma ambivalente, con pocos resultados. Tal como se indica en el guion, cuando Benigno era joven, su padre abandonó a la familia, formó una nueva pareja y nunca más apareció en su vida. Por lo tanto, cualquier intercambio positivo que Benigno hubiera tenido con su padre podría haber sido suficiente para de alguna forma evitar la total inmersión en su madre narcisista, quien inhibía su individualización.

Una madre que aparece en la película brevemente y solo una vez, como una voz sin cuerpo que llama a su hijo desde otra habitación para que dejara de mirar por la ventana del departamento hacia la escuela de ballet de la vereda de enfrente. Lo que hay en la vereda de enfrente es esperanza personificada en una joven estudiante de

ballet. Benigno está fascinado y silenciosamente involucrado a la distancia con la joven mujer que ve durante las clases de ballet. Esa mujer que luego conocemos con el nombre de Alicia no tiene conciencia de que es observada. La fascinación de Benigno es la de un ávido cazador, más que la de un observador que aprecia su estética. En esta escena fundamental, la voz de la madre efectivamente saca a Benigno de su proceso tan organizadamente voyeurista de buscar a un “Otro”.

Claramente, el interés de Benigno en y hacia un “Otro” se filtra en la escena de la ventana.² Su madre aún está viva en ese momento, y él está mirando hacia afuera, lejos de ella, aunque escudado del exterior por los dos vidrios de la ventana y el espacio de la vía pública. En mi opinión, Benigno es un intruso con intereses voyeuristas, y no está únicamente interesado en una búsqueda regresiva para encontrar y aferrarse a una madre sustituta personificada en “la chica de enfrente”. Después de todo, su madre está muy viva cuando lo llama y lo distrae de su relación distante con Alicia. La madre de nuestro protagonista, narcisista, usa su fuerza gravitacional para mantenerlo cerca. Por supuesto, Benigno cede ante esa fuerza, efectivamente disminuyendo sus intentos de vencerla. No hay un “Tercero” bien internalizado para reforzar su incipiente pero inmadura necesidad de individualizarse. Tal como veremos, eventualmente lo consigue en parte, de una forma distorsionada y regresiva. Para Benigno, la madurez conlleva un arduo esfuerzo que nunca da verdaderos frutos. (¿Un aspecto de la vida personal de Almodóvar?)



Mi lectura de la escena de la ventana anteriormente mencionada, en la que él mira hacia afuera a un objeto de deseo, ilustra el hecho de que el daño producido por la pérdida de un Padre comprensivo no aplastó por completo los deseos de individualización de Benigno, latentes pero evidentes. En cambio, tal como veremos más

adelante, ese daño en efecto le dificultó la posibilidad de actuar de una forma madura frente a sus deseos.

Tal como lo señalaron Freud (1921) y otros como Chasseguet-Smirgel (1975), el preconflicto inicial en el que se idealiza y admira al padre puede servir de guía para dejar a la madre antes de que se lo vea como un rival. Sugiero que Benigno efectivamente experimentó en parte esta etapa, internalizada de forma ambivalente, con una fuerza insuficiente frente a las necesidades regresivas que de hecho inhibieron la posibilidad de completar el duelo por la pérdida de su madre como objeto de amor. En consecuencia, sus objetos de deseo estuvieron marcados por una distorsión de la realidad bajo la influencia de deseos de fantasía inconscientes.

También considero que, para Benigno, un posible “Tercero”, interpretado por Marco, emerge y en parte evita que el estado de desarrollo regresivo de Benigno continúe evolucionando. Marco, una voz de realidad incluso cuando intenta ayudarlo, evoluciona de una forma progresiva; pero desafortunadamente, fracasa. ¿Muy poco y demasiado tarde?

En suma, sugiero que Benigno, tal como está representado en la película, no está impulsado únicamente por fuerzas regresivas (tal como muchos escritores han destacado, Fried, 2017, Sabbadini, 2012, Lichtenstein, 2005), sino que también lucha por la esperanza, aunque no de una forma sana, para escapar de la fuerza gravitacional que refuerza la conexión adhesiva con su madre. Una esperanza caracterizada por el interés en una mujer atractiva (a través de los iniciales destellos de Alicia) pero organizados por los límites de los recursos de desarrollo que tiene en su psique. Su profunda fantasía regresiva y su necesidad de relacionarla con un objeto en vez de con una persona subjetiva se pone de manifiesto cuando Alicia entra en un estado de coma a causa de un accidente.³

Aspectos de la trama

La trama va y viene en el tiempo y combina de una forma brillante el contexto con las experiencias actuales de los personajes. Es significativo ver que comienza con un sentimiento de desesperación y termina con imágenes de armonía. En última instancia, es una película acerca de la esperanza para una persona, Marco, pero de la esperanza irrealista y no correspondida para otra, representada por el personaje de Benigno. En Marco vemos matices de la calidad “posibilista” de la que habla Almodóvar⁴ (2016, entrevista para *New Yorker*), mientras que

en Benigno vemos una esperanza estremecedora, que es en realidad una fantasía, falta de sentido de la realidad.

La película empieza con una escena de baile (del “Café Muller” de Pina Bausch). En escena, dos mujeres en camión, entran a una habitación grande a ciegas y a los tropiezos, moviéndose de forma desarticulada. Se chocan con las paredes y no ven obstáculos tales como sillas a su paso. Un hombre va sacando los muebles de su camino para que no se los choquen con sus movimientos impredecibles. Se lo ve tenso, obsesivamente enfocado en evitar que las mujeres se choquen con los objetos. No hay palabras. En el público, vemos a dos hombres sentados uno cerca del otro. Ellos son Benigno y Marco. A esta altura de la narrativa aún no se conocen, pero están destinados a encontrarse más adelante. Marco llora mientras mira la escena: Benigno nota la emoción de Marco pero su propia cara no muestra sentimiento alguno más que un claro interés y conciencia del estado de Marco. En la misma línea que la de su mirada voyerista por la ventana hacia Alicia, Benigno mira afuera hacia un “Otro” que no se sabe observado.



Benigno es un enfermero que ha vivido con su madre toda su vida, y se ha hecho cargo de ella durante los últimos veinte años. No tenemos idea de en qué consiste su vida social, aunque se da a entender que es inexistente.

Tal como se ha dicho anteriormente, antes y después de que su madre muriera, Benigno, desde la seguridad de su ventana, ha estado mirando cómo Alicia, una estudiante de ballet, realiza su rutina de ejercicios en la escuela de enfrente de su casa. Un día, unos meses después de que su madre muriera, en uno de sus momentos voyeristas en los que miraba a través de la ventana en dirección a la escuela de ballet, ve que a Alicia se le cae la billetera cuando se iba caminando a la casa. Benigno toma esto como un llamado a la acción. Baja corriendo las escaleras, levanta la billetera y corre a devolvérsela. Mientras caminan, ella inicialmente lo ignora. Él no dice nada para llamar su atención y van caminando rápidamente, uno al lado del otro. Finalmente,

Alicia se detiene y “habla con él”. Perturbada, le pregunta agresivamente: “¿Por qué me sigue? ¿Qué quiere?” Benigno le muestra la billetera que se le había caído y se la devuelve, preguntando “¿no falta nada?” Alicia sonríe con gracia, se calma, y sigue caminando a su lado, aparentemente solo por interés de Benigno, ya que ella le avisa “me voy a mi casa”. Alicia no hace ningún comentario sobre lo extraño del hecho de que inicialmente él no le dijera nada, simplemente caminara a su lado. Mientras caminan, hablan de sus intereses. Ella le cuenta que le gusta viajar y ver películas mudas. Benigno le cuenta que él no va a ningún lado y que se hizo cargo de su madre hasta que ella murió. Alicia le comenta que su madre murió cuando ella era muy chica. Luego, se disculpa ya que necesita cruzar una calle muy transitada para volver a su casa. Precisamente, cruza la calle de una forma muy imprudente, y recibe bocinazos a su paso. Claramente está arriesgando su vida. Benigno mira dónde entra y resuelve buscar la manera de encontrársela nuevamente. Cruza la calle y lee el nombre en el timbre de la casa: es el de un psiquiatra, el Dr. Roncero, padre de la joven, quien tiene un consultorio al lado de la casa. Benigno decide atenderse con él. Es interesante ver que comparte sus pensamientos con nosotros, el público, ya que se dice a sí mismo “Podría aprovechar la sesión para contarle que extraño a mi madre”. ¿Podría ser este una señal solapada de su interés en buscar a un hombre para conectar respecto de su pérdida, para que haga las veces de un Tercero?²⁵ Después de todo, simplemente podría haber llamado y preguntarle a Alicia si querría salir con él. Sin embargo, busca al padre de Alicia, y a ella a través de él.

El padre de Alicia, psiquiatra, es un hombre austero que se sienta detrás de un escritorio y muestra un interés distante, pero nada de calidez. La entrevista es corta. Hablan de la sexualidad de Benigno, ya que él revela que no ha tenido sexo ni con un hombre ni con una mujer. También relata la historia de su padre ausente, quien se fue hace muchos años y ahora tiene una nueva familia en Suecia. Benigno cuenta que no ha visto a su padre desde que él se fue. También cuenta que es el único a cargo de su madre, le arregla el pelo, le pinta las uñas, etc., cuando no está trabajando como enfermero. El Dr. Roncero no empatiza con Benigno. En cambio, le dice que tiene una “experiencia especial” que hay que “analizar”. Benigno disimula y finge estar de acuerdo cuando le responde “por supuesto”, “lo tenemos que analizar”. Aquí vemos una clara hostilidad solapada hacia el “Padre”, un rasgo presente en todas sus relaciones con otros hombres, excepto con Marco, quien, como sostendremos más ade-

lante, tiene el papel de un “padre” que muestra afecto sobre la pérdida y se constituye en el plano de lo real y en vez de la fantasía, dos necesidades básicas que Benigno parece apreciar a la distancia, ¿tal vez porque las ha experimentado en el pasado y aún tiene el latente pero ambivalente deseo de volver a satisfacer?

Es muy pertinente analizar lo que sucede luego de la sesión con el Dr. Roncero. Benigno, quien acostumbra violar fronteras e invadir espacios, quien ignora toda “interdicción”, nota que la secretaria del Dr. Roncero no se encuentra en su escritorio, y en vez de irse, se dispone a explorar otras partes del departamento al que está conectado el consultorio. Aquí vemos su agresiva intrusión desenfrenada. No hay ningún mecanismo interno que lo detenga, no hay un superyó desarrollado.

Es interesante observar que esto es exactamente lo opuesto a lo que un escritor dijo sobre el filme: “Él no quiere hacerle daño a nadie” (Lichtenstein, 2005). En efecto, Benigno significa “sin maldad” (el mismo Almodóvar construyó a este personaje como inocente) pero sus intenciones están insertas en fantasías y enojo agresivos, marcados por la falta de respeto por la autoridad. Benigno entra en el espacio personal de Alicia, metafóricamente, violándola: un presagio del momento en el que de hecho entra en su cuerpo. Él no le da opciones. No espera una invitación.

Según se la retrata en el filme, Alicia es claramente un objeto en vez de un sujeto. Un objeto al que él puede entrar y hacerle lo que quiera. Cuando explora su habitación, encuentra juguetes coleccionables en una repisa. Estudia visualmente el contenido del cuarto privado de Alicia, impregnando todo con el tacto, como si la estuviera tocando a ella. Recoge un camión de juguete de la repisa y lo deja en su lugar, luego juega por un momento con un acróbata de juguete. Finalmente, encuentra un broche de plástico, un elemento muy íntimo y personal, no algo que se exhiba o se use como un juguete, sino algo que está en contacto con Alicia. Es un objeto que, cuando se utiliza, está en pleno contacto con su cabello y siempre va con ella.

Por un lado, el broche del pelo es el elemento más íntimo de la habitación, aparte de la ropa, pero a diferencia de las prendas, es un objeto poderoso y simbólicamente primitivo, ya que tiene la forma de una dentadura afilada, como la mandíbula de un tiburón agresivo. Un escritor ha interpretado la elección de Benigno por el broche como un “símbolo de la gula primitiva que le generan Alicia y sus pertenencias”. El impulso de devorarse el objeto envidiado es la contracara sádica del deseo pasivo de ser envuelto y desaparecer en ella. (Fried, 2017 p 73-74).

Concuerdo con Fried respecto de esta dinámica, pero considero que es un diagnóstico demasiado acotado. Quisiera ampliarlo incluyendo sentimientos sobre el padre abandonado de Benigno; un padre que inicialmente podría haber sido amado y al mismo tiempo encuadrado en una dinámica pre-edípica entrelazada con una incipiente rivalidad edípica. Se podría sugerir particularmente que la agresión que simboliza el episodio del broche de pelo representa no solo la “agresión oral” de Benigno, sino también una contra-castración, dirigida hacia el padre de Alicia, el Dr. Roncero, así como también hacia la madre herida y controladora de Benigno y su padre abandonado, y también hacia la misma Alicia.

Alicia sale de darse un baño y descubre a Benigno, quien está deambulando en su habitación. Ella está vulnerable, envuelta en su bata de baño, pero no grita, se ve sorprendida. Él le asegura que es “inofensivo” y luego simplemente se va. Alicia se queda callada, (¿en shock?). Ella no llama a su padre, quien aparentemente está al final del pasillo, en su oficina, ni a la secretaria. La escena es inusual, y profética, ya que ella se expone a una situación peligrosa; Benigno se va rápidamente con su objeto simbólico fetichista, el broche para el pelo compuesto de una pinza con dos lados de dientes de aspecto agresivo.



La película no nos informa sobre lo que sucedió después entre Alicia y su padre. ¿Ella no le dijo nada?

A medida que pasa el tiempo, Benigno regresa al consultorio del Dr. Roncero, el psiquiatra, para una segunda sesión, pero no hay respuesta cuando toca el timbre. Benigno no vuelve a interactuar con Alicia hasta que se produce una situación fatídica. A causa de su imprudencia, Alicia es atropellada por un auto al cruzar la calle. Termina en coma y es internada en el hospital donde trabaja Benigno. Ya que Benigno tiene una excelente reputación como enfermero, el padre de Alicia le permite hacerse cargo de Alicia, con la asistencia de otras enfer-

meras. Benigno la baña, la alimenta y se ocupa de todas sus necesidades físicas y, lo que es más importante, habla con ella, como si estuvieran conversando, en una relación real. Benigno entra en una relación de fantasía con Alicia, le propone preguntas y las responde en su mente, como si ella le hubiera dado las respuestas. Está convencido de que ella lo oye y lo escucha.

En un momento dado, el padre de Alicia visita el hospital y ve a Benigno atendiendo a su hija de manera íntima mientras él lava su muslo interno. El Dr. Roncero está preocupado, le recuerda a Benigno su única sesión y nuevamente le pregunta si le gustan los hombres o las mujeres. Benigno, de forma bastante astuta, disimula a través de una mentira, diciendo que prefiere a los hombres, lo que indica que es gay y que no representará ningún peligro de interés sexual para Alicia. Aquí hay otro subterfugio, contra un Padre. Benigno, no tan benignamente, va detrás de la espalda del Psiquiatra / Padre para mantener una victoria edípica con su mujer trofeo de fantasía silenciosa. Una mujer cuyo último recuerdo consciente de él fue el impacto de la violación de su espacio privado. Ese mismo hombre, ahora cuida sus partes privadas, dirigiendo el papel de Alicia en una obra en la que ella no sabe que está participando. ¿Evidencia de una relación basada en la identificación proyectiva? Como he señalado, (Brok, 1998, 2009) cuando una persona se relaciona con otra a través de una identificación proyectiva, se la empuja a un rol que uno necesita que esa persona desempeñe, pero esto también sirve como defensa contra el “descubrimiento” de quién la otra persona es en realidad. Uno encuentra lo que está buscando en lugar de descubrir al “Otro”. Descubrimos quién es el otro únicamente cuando estamos interesados en quiénes son objetiva y subjetivamente, en oposición a quién nosotros queremos que sean.

En mi opinión, este segundo encuentro con el Dr. Roncero representa una victoria edípica fantasiosa para Benigno. Sugiero que los motivos de Benigno no son unidimensionales, sino más bien que proponen distintos niveles de desarrollo con diferentes dimensiones de fuerza. Al insinuar que él es gay, ¿Derrota y frustra en un sentido edípico a un padre odiado al que también quería amar? (recuerde que Benigno quería una sesión para discutir que extrañaba a su madre y se presentó a una segunda sesión, pero nadie respondió a su llamado. Se niega a admitir su heterosexualidad aunque esté mezclada con motivos de regresión, a un padre al que teme, pero que falta. Un padre que no lo ayudó a mantener los límites).

Benigno se ha individualizado de alguna manera, pero no hasta el punto de desarrollo en el que está interesado

en el otro como sujeto y como objeto, al menos cuando se trata de amor. Sin embargo, cuando Marco llega a la escena, vemos un tipo de participación de Benigno, que combina la esperanza de encontrar un hombre que pueda hacerse amigo de él, así como un hombre (¿Padre?) que puede reeducar, aconsejando que las mujeres estén para que les hablen y las escuchen. Mi hipótesis es que él está tratando de unir madre y padre, mientras que en otro nivel él está en conflicto con su padre y quiere a su madre. Y como veremos a continuación, en vez de ir hacia adelante, tiene regresiones a estar literalmente dentro del útero materno, lo cual pertenece al plano de la fantasía, pero en parte también de la realidad, cuando su esperma embaraza a Alicia.

En suma, considero que Marco constituye un reencontrar de los aspectos de un Padre que Benigno solo tuvo brevemente y luego perdió a causa del abandono.

Marco: el impacto de un hombre relativamente sano, aunque también traumatizado, en la vida de Benigno

Por casualidad, Marco entra en la vida de Benigno por segunda vez (Benigno había estado interesado en su presencia anteriormente, al ver los ojos llorosos de Marco, en el teatro) a través de su relación con Lydia, una torera de notoriedad que, al igual que Alicia toma muchos riesgos. Ella toma más toros a la vez que los hombres. Aparentemente, esta necesidad es una forma de demostrar su valía y superar a su padre, que era un asistente de torero, pero no un “toreador” de pleno derecho. Lydia está involucrada en una relación de muchas idas y vueltas con El Niño, un famoso torero que la ha rechazado y a quien en el argumento de la película ella finalmente regresa, para gran pesar de Marco.



Lydia fue corneada por un toro, y ella también está en coma, con un daño cerebral considerable y termina en el mismo hospital que Alicia. El vínculo de Marco con Benigno comienza cuando Marco pasa por la habitación en la que Benigno está atendiendo a Alicia. Él se detiene momentáneamente y mira dentro. Los pechos de Alicia están expuestos, de una manera estimulante que Benigno observa y Marco niega. Benigno se da cuenta de la curiosidad de Marco y lo llama. Marco, con vacilación, se acerca (un diseño de la trama para reunirlos, pero curiosamente, y de acuerdo con mi tesis, la necesidad de Benigno de querer un hombre en su vida). Fried (2017) sobre la relación entre Marco y Benigno, especula: “La atracción de Benigno por Marco está motivada inicialmente por la esperanza de reclutar a un hombre en circunstancias similares a las suyas, como un cómplice o un prosélito a su propio engaño” (Friesm 2017, p.79). En cambio, sugeriría que la necesidad de afiliación hacia Marco de parte de Benigno está motivada por el cumplimiento fantástico de reencontrar a un buen Padre, que tenga sensibilidad y sentimientos. Esto falló con el Dr. Roncero (el padre de Alicia) debido a su comportamiento y al conflicto por Alicia. Era claramente más fácil ser amigo de Marco, un hombre necesitado y vulnerable en vez de un competidor evidente. Además, Marco tiene la capacidad de estar en contacto con la realidad, atributo del que Benigno carece, aunque probablemente lo desea, pero a fin de cuentas, evita tener a toda costa.

Marco es un periodista que deambula por el mundo escribiendo sobre viajes. Está representado en la película como una combinación de un hombre fuerte alojado en la realidad y un alma pobre en estado de duelo. Él está de luto por segunda vez, ya que ha perdido a una novia muy importante para él por adicción. Después de su recuperación y un feliz matrimonio con otra persona, está atrapado en un círculo repetitivo de encontrar, perder y llorar. Ahora ha perdido a Lydia a causa del ex novio “El Niño”, quien ha vuelto a amarla a pesar de que ella está en coma.

En una escena conmovedora, antes del accidente con el toro, Lydia había intentado “hablar con Marco” acerca de su reencuentro con “El Niño”, pero Marco estaba tan envuelto en su propia narrativa que no había espacio para escuchar a Lydia.

La esperanza de que Lydia se recuperase y volviera con él se hace trizas cuando Marco ve a “El Niño” junto a la cama de Lydia. “El Niño” regresa para estar con ella, incluso en su estado de coma. Este es un golpe muy fuerte para Marco, quien una vez más está aislado, lo cual lo acerca a Benigno. El enfermero comparte con Marco la

importancia de hablarle a Alicia y eventualmente le confía que quiere casarse con ella y que vivirán juntos en su departamento. Marco, la voz de la realidad, confronta a Benigno de forma vehemente, en un intento de hacerlo ver lo irreal de su delirio. Benigno no se conmueve con sus palabras, y le resta importancia a su argumento. Cuando Marco actúa horrorizado y preocupado, Benigno, impávido e indignado, argumenta que él y Alicia “se llevan mejor que muchas parejas casadas”. Él no menciona en absoluto la falta de la voz de Alicia en el asunto. Una voz que Marco ofrece, pero sin efecto aparente.

Triste y deprimido, Marco se va del país para continuar con su trabajo periodístico internacional, mientras que Benigno, estimulado por una película muda, rompe con un importante límite entre un enfermero y un paciente, entre un hombre y una mujer, entre un ser humano y otro.

Silencio y aislamiento

Una parte importante de la película es el significado del silencio, yuxtapuesto con la importancia de hablar. A Alicia le gustan las películas mudas, Benigno, en un intento por acercarse a ella, también interesa por las películas mudas. Las películas silenciosas son lo opuesto a hablar con alguien. Charlie Chaplin, por ejemplo, se negó a hacer películas habladas durante muchos años, creyendo que podía comunicarse mejor con audiencias internacionales a través de la pantomima, según él, un lenguaje universal. Chaplin mantuvo este enfoque hasta que comenzó a hacer películas más serias sobre eventos políticos y sociales (*Tiempos modernos*, *El gran dictador*, *El señor Verdoux*, *Candilejas*, entre otras) (Brok, 1998, 2006a, 2006b., Villegas-Lopez 2003, p 125). He sugerido que una de las razones inconscientes a las que Chaplin se aferró para continuar haciendo películas mudas a pesar de que la tecnología para hablar estuviera disponible, fue que aquella tradición lo mantenía simbólicamente cerca de su madre. Él también (como Benigno, y en parte como Almodóvar), tuvo un padre alejado y distante. El lenguaje y el habla son una forma de comunicarse cuando uno está separado de un Otro. En este sentido, he sugerido en otra parte que la transición del silencio a la conversación representaba para Chaplin abandonar el mundo de la madre y entrar en el mundo del padre.⁶ (Brok, 1991, 2006a) Los temas serios se reconocen mejor a través del discurso. Hablar implica hacer un puente en un espacio a través del lenguaje, un espacio que no es totalmente

necesario en un desarrollo muy temprano, debido (con suerte) a la lectura empática no verbal de su bebé por parte de la madre. En este sentido, el énfasis de Benigno en hablar con ella (para ella) implica su intento de ser una persona individual con una mujer, pero lamentablemente sin necesidad de que ella sea un sujeto sensible que pueda hablarle y dialogar con él. Con un hombre sensible como Marco, es un poco más fácil para Benigno, ya que satisface una necesidad de desarrollo, aunque ambivalentemente deseada.

En lo profundo de su psique, sin embargo, se encuentra la mordaz agresión de Benigno, como lo demuestra su robo del broche de pelo que parece un par de dientes. Además de la agresión oral, como desarrollé anteriormente, representa una herramienta de castración, con la cual se identifica, en lugar de temerle. (Identificándose con el agresor como una defensa) “Soy el castrador, tengo el poder, no mi padre o mi madre castradora”.

La narrativa de esta película toma un giro sorprendente y sorprendente cuando Benigno deja embarazada a Alicia. Nos enteramos de esto a través de un inteligente dispositivo técnico utilizado por Almodóvar para ocultar a su público “lo que no se debe ver” (entrevista, *The Guardian*, 2012). ¿Una escena primaria que no se debe experimentar, un incesto metafórico que no se debe cometer, una violación que no se debe mostrar explícitamente? Almodóvar inserta una película dentro de una película, una película muda corta con contenido sexual explícito que representa la motivación del futuro acto sexual transgresivo de Benigno.

Como una forma de “estar con” Alicia a través de su identificación con ella, Benigno va a ver una película muda, *Shrinking Lover*. El contenido de esta película dentro de otra película nos presenta una mirada muy oscura de la vida mental de ambiciones y deseos eróticos de Benigno. (¿así como la necesidad de Almodóvar de protegerse de observar una escena primaria?)⁷

La película muda trata la historia de Alfredo y Amparo. La escena inicial es en un laboratorio donde Amparo, una científica, está trabajando en una nueva fórmula para la nutrición. Alfredo, su novio, que tiene un poco de sobrepeso, ha sido acusado de egoísta. Por lo tanto, intenta probar su falta de egoísmo al tomar de manera impulsiva la nueva poción experimental de pérdida de peso de Amparo para que ella pudiera probar su eficacia. Al beber el producto, ocurre una tragedia: en lugar de hacerlo perder peso, la poción lo encoge. Él se vuelve más y más pequeño.⁸ En algún momento, se va para no hacer sentir mal a Amparo, y acude a su madre, una mujer que no le

gusta, pero que lo ocultará. Pasan diez años, y Amparo finalmente encuentra a Alfredo y lo rescata de su madre. Él todavía es un hombre encogido, que podría caber en la palma de su mano. Pero están juntos de nuevo. Una noche, mientras se iba a dormir, el pequeño Alfredo, no más grande que un insecto, explora su cuerpo desnudo mientras duerme, y, finalmente, de buena gana y por deseo entra por completo en su vagina. Amparo parece sentir placer sin despertarse cuando el pequeño Alfredo desaparece en su vagina. Se infiere que Alfredo no saldrá. (La implicación es que no puede estar con una mujer como un hombre adulto, sino solo como un niño, regresando al útero) La sexualidad se organiza alrededor de perderse a sí mismo dentro de otro.

Hable con ella: y tal vez, con él

Después de ver la película muda, la siguiente escena en *Hable con ella* nos muestra a Benigno nuevamente en su papel de enfermero de Alicia en el hospital, hablándole sobre su experiencia. Él le dice que vio una «película perturbadora» y narra la trama. Poco después, durante las tareas normales de enfermería, una enfermera colaboradora nota que Alicia no ha tenido el período, lo que Benigno explica como una casualidad, es decir, que a menudo tiene atrasos. Finalmente hay una investigación y se descubre que Alicia está embarazada.

Hay una reunión de personal sobre esto. El jefe administrativo del hospital es hostil y está furioso: “¿quién es el hijo de puta que haría algo tan grave en mi hospital?” El director médico inmediato de Benigno toma una posición más amable y dice “no acusemos a nadie hasta que sepamos que no son inocentes”. Pero eventualmente a él también lo conmocionan las acciones no benignas de Benigno.

Motivado por la película, Benigno no pudo seguir conteniendo su deseo y cruzó un límite final. ¿Cedió ante una combinación de sus deseos sexuales, la necesidad de probar su hombría y al mismo tiempo la de desaparecer dentro de otra persona? Una victoria edípica final, construida de una forma muy inocente⁹.

Finalmente, es encarcelado por el delito que ha cometido. El embarazo falla. No hay un bebé que vaya a ser la prueba de su potencia fálica, una victoria edípica y la posibilidad de ser padre o tomar el lugar del padre al ser quien embarazó a su Madre/Alicia. En el proceso de dar a luz, Alicia se despierta del estado de coma. Entonces,

tenemos una violación y al mismo tiempo el acto de volver a la vida a una “Bella durmiente”.

Mientras está en la cárcel, una de las enfermeras sentimentales, (Rosa) recibe una llamada de Marco, quien está en Jordania escribiendo un libro de viajes. Marco le transmite su conmoción al leer sobre la muerte de Lydia en un periódico, y también se entera del encarcelamiento de Benigno. (Rosa, sugiero, desempeña el papel de volver a recuperar al Padre perdido y ausente que Benigno probablemente deseaba).

En particular, Marco pregunta si Rosa visita a Benigno y ella responde que emocionalmente no puede después de lo que él hizo, pero alienta a Marco a que lo vea. Marco vuelve para ver si puede ayudar a su amigo. Hablan en la cárcel, a Benigno se le dice que el bebé murió y, falsamente, que Alicia todavía está en coma.



Benigno sugiere que Marco se quede en su departamento y Marco está de acuerdo, por lo que pasa a tomar así el lugar de Benigno. Por qué el enfermero sugiere que esto es relevante para la dinámica de Benigno. Sugiero que Benigno está poniendo a Marco (su padre), nuevamente en el lugar que le corresponde; además de que él mismo se identifica con Marco.

Benigno, quien siente que todo está perdido y cree que nunca podrá salir de la cárcel, inconscientemente le devuelve al padre a su Madre – devuelve a Marco con Alicia-, toma una sobredosis de pastillas, y a causa de ello, muere. Benigno hace las veces de Todeslied, una muerte compartida a fin de estar juntos. Ella está en coma, él en el estado de coma de la muerte. Sin embargo, de la manera en que Almodóvar ha construido la narrativa, vemos también el regreso de un padre sustituto a una madre sustituta.

En el caso de Benigno, vemos que su deseo de tener un bebé, es decir, de ser “Padre” estaba fuertemente entrelazado con una necesidad regresiva de estar “dentro de otra mujer” y también “darle su semen a otra mujer” como una parte de sí mismo que se une al óvulo para crear un bebé. Podríamos destacar que aquello que lo lleva a fertilizar a Alicia es la escena de la película muda

en la que Alfredo desaparece por completo dentro de Amparo. Benigno no puede hacer lo mismo, él es adulto. ¡No va a caber! La violación de Alicia es la de un hombre adulto que trata a una mujer como un objeto de su creación y que lleva a cabo el coito también porque desea ser padre, aunque para concretar ese deseo rompe las barreras del incesto, merece un castigo, y termina totalmente confundido por lo que ha sucedido. Estoy, en efecto, elaborando una hipótesis. Tal como indica el guion de Almodóvar, Benigno es adulto, pero en su forma encogida, tal como lo simboliza su identificación con Alfredo, el personaje de la película muda. Parte niño, parte adulto, Benigno es una combinación de ambos. La violación de Alicia lo vuelve a ubicar en un útero cerrado, representado por su encarcelación. Sin embargo, demuestra un débil destello de esperanza de querer una relación con un “tercero” realista y compasivo, tal como demuestra su vínculo con Marco. Un tercero que representa a su padre, y a quien él vuelve a ubicar en el lugar correcto junto con su madre/Alicia. Para Benigno, sus sentimientos hacia Alicia son una combinación de un deseo regresivo de fusionarse con su madre, un deseo edípico de ganar a la madre frente al padre y tener a su hijo, y un deseo de devolver a la Madre al padre (Marco) y asumir el correspondiente papel del hijo.

Podemos destacar que Benigno le da a Marco su departamento y, en efecto, devuelve a su padre a su madre. El desenlace se produce con su muerte, la cual termina con el sueño de individualización y con el inútil intento de ser padre/esposo de su madre, simbolizado en tener relaciones sexuales con Alicia y dejarla embarazada. Benigno está en un mundo confuso en el que conviven las ideas de ser su padre, ser como un padre y rendirse a su padre como lo representa al colocar a Marco en el departamento que sería para él y Alicia.

A diferencia del comienzo de la película, el final tiene una nota esperanzadora. Otra vez es una escena teatral^[10], Marco está presente y también lo está la Alicia, despierta. Se ven uno al otro. La actuación que ven involucra a hombres bailando con mujeres atractivas de una manera sexualmente evocadora. En la escena final, un hombre y una mujer tienen un baile privado encantador. Las cosas vuelven a la normalidad... Se forma una pareja. Una pareja en la que cada uno puede hablar con el otro. En el intermedio, Alicia ve a Marco sin saber quién es él, y Marco la ve a Alicia. Conversan, conectan. Entre ellos hay una resonancia que es normal, no patológica. La implicación es que estarán juntos.

Pedro Almodóvar

Se ha citado a Almodóvar decir “los padres siempre están ausentes en mis películas. No sé por qué”. En *Hable con ella*, la presencia del padre de Benigno se ve en su ausencia, una ausencia por la que no se hace un duelo, sino que es más bien buscada por el protagonista, de forma ambivalente y disociada.

En una entrevista de 2002, Almodóvar describió al “padre español” como “opresivo, represivo, castrador”. Mientras los hombres trabajaban, las mujeres criaban a los hijos y lidiaban con nacimientos, relaciones y muertes. El padre de Pedro fue un hombre sencillo, arriero, que a duras penas podía leer y escribir. También era un hombre callado; se dice que volvía a casa, se sentaba en una silla prácticamente sin hablar y esperaba ser atendido por su esposa.

Cuenta la historia que en 1958, en su lecho de muerte, Antonio, el padre de Pedro, lo mandó a buscar por ser el hijo mayor. “Lo recuerdo muy bien, mi padre me dijo ‘ahora que eres el jefe de la familia, cuídate y cuida al niño’” (su hermano Agustín) Hay una curiosa similitud en *Hable con ella*, cuando Benigno le da control sobre su departamento, y eventualmente, Marco a Alicia. Es interesante ver que Agustín cuida a Pedro en una notable colaboración: siendo el productor ejecutivo de las películas de su hermano.

La esperanza siempre fue constitutiva de los personajes de Pedro Almodóvar. Él impresiona como un realista con optimismo, sugiriendo haber tenido un grado de satisfacción materna en su vida temprana y una conexión parcial con su padre. Una pista sobre la relación de Pedro con su padre proviene de una viñeta sobre su decisión de dejar su hogar. Estar solo. Cuenta la historia que a la edad de diecisiete años, regresa a casa de la escuela católica e informa a sus padres que se mudaría a Madrid. Recuerda que su padre “amenazó con entregarme a la Guardia Nacional”. Pedro respondió: “Entrégame. Yo me voy”. Una racha antiautoritaria que también se ve en su personaje de Benigno. El padre de Pedro Almodóvar no lo entregó. No lo detuvo. Una cita de Almodóvar sobre su propio Padre dice: “él me amaba más de lo que no me entendía”. Una declaración clara de haber sentido cierto grado de apoyo de su Padre. No pude evitar pensar que este es un rol que Marco cumple para con Benigno en el guion. Efectivamente, lo amaba más de lo que lo entendía.

Aunque muchos lo consideran homosexual, Almodóvar ha tenido relaciones con hombres y mujeres. Ahora, aparentemente viviendo solo, no ha negociado una rela-

ción en constante evolución con un compañero o compañera. En ese aspecto, también se parece un poco a Benigno, quien no pudo tener una relación, aunque lo intentó de una manera muy regresiva y muy poco desarrollada. Lo más cerca que estuvo de una relación fue su vínculo con Marco.

En lo que respecta a las relaciones, ha dicho “si dedicas tu vida al cine, a escribir o a pintar, la vida que puedes ofrecer a otra persona es muy precaria. Yo no tendría la fuerza o el derecho de pedirle a otra persona que acepte este tipo de vida”. Los diarios españoles dicen que sigue en una relación seria con un fotógrafo que tuvo papeles pequeños en sus películas, pero Almodóvar dice muy resuelto no tener pareja. (*New Yorker*, entrevista, 2016)

Me parece interesante que una descripción de su departamento incluya el hecho de que “los estantes de Almodóvar están tan llenos de figuras juguetonas e ímanes llamativos como una tienda de juguetes Tribeca. En general, el departamento tiene el aspecto polvoriento del taller de un artista destacado”. (*New Yorker*, diciembre de 2016) ¿Bastante similar, como se ve en la película, a

las repisas llenas de juguetes de la habitación de Alicia?

Almodóvar no es en absoluto tímido a la hora de expresar su autoridad. Antonio Banderas (2016) ha dicho: “algunos actores estadounidenses no podían soportarlo. Tienen su propia actitud, y trabajan los personajes de adentro hacia afuera -con técnicas como la de Stanislavsky, entre otras-. A Pedro todo eso le importa una mierda. Si eres abierto y sigues sus instrucciones, todo sale bien, pero si le haces frente, o tratas de imponer tus propias ideas por sobre las suyas, vas a tener que confrontar mucho”. Almodóvar confirma las palabras de Banderas, y agrega: “A veces soy muy autoritario” (*New Yorker*, 2016)

¿Vemos en *Hable con ella* una combinación de distintos aspectos de Almodóvar? El autoritario Dr. Roncero, el coleccionista de juguetes, el optimista y fuerte de carácter Benigno, quien desea concretar su fantasía a cualquier precio y de una forma ambivalente intenta separarse de su madre, aunque con regresiones y desplazamientos. ¿Y es Marco representativo de la relación cercana entre Pedro Almodóvar y su hermano Agustín? ¿Algunas ideas o comentarios?

Referencias

- Arroyo, J., (2002) Entrevista con Almodóvar, Miércoles 31 de Julio, 2002, *The Guardian*, Reino Unido.
- Brok, A.J., (1991) “The playing alliance in film and on the couch”, paper, Spring meet-ing, Div. 39, APA, Chicago, Abril.
- Brok, A. J. (1998) “Attachment and involvement as modes of romantic coupling”, Paper, Division 39, Spring Meeting, American Psychological Association, Boston.
- Brok, A.J. (2006a) “What can we learn from Charlie Chaplin?”, Ponencia, Conferencia anual, American Psychological Association, New Orleans, LA, 4 de Agosto.
- Brok, A.J. (2006b) “The obtainable moment of desire, the elusive construction of love”, Ponencia: Patrocinada por the Pacific Northwest Psychoanalytic Society, Section I, Division 39 APA, The Northwest Alliance for Psychoanalytic Study, y the Seattle Psychoanalytic Society and Institute, 14 de Octubre, Seattle Washington.
- Brok, A. J. (2008) Section 1 Ponencia sobre “Discovering vs. Finding in Analytic Work for both analyst and Patient.” Annual Spring Meeting, Division 39 (Psychoanalysis,) APA, Nueva York. 4 de abril.
- Chasseguet- Smirgel, J. (1985) *The Ego ideal*, Free Association Books, p. 15
- Freud, S. (1921) *Group Psychology and analysis of the Ego SE*, Vol, 18 65- 144, Hogarth Press, Londres.
- Fried, W. (2017) *Critical Flicker Fusion: Psychoanalysis at the Movies*, pp. 71- 83 Karnak, Londres
- Lichtenstein, D. (2005) “Talk to her”, *International Journal of Psychoanal.* (86) 3 905 – 914.
- Lynn, K. (1997) *Charlie Chaplin and his times*, Simon and Schuster, Nueva York (pp 430-431)
- Mackenzie, S. (2002) “All About my Father”, *The Guardian*, Reino Unido
- Max, D.T. (2016) “The Evolution of Pedro Almodovar”, *New Yorker*, 5 de diciembre.
- Robinson, D (1985) *Chaplin, his life and Art*, McGraw Hill, Nueva York, pp 519 - 528.
- Sabbadini, A. (2007) “The Talking Cure: from Freud to Almodovar, *Hable con Ella*”, en *Projected Shadow*. Editor, A. Sabbadini, Rutledge, Londres, Pp 65 -72.
- Target M. and Fonagy, P (2002) “Fathers in Modern Psychoanalysis and Society, The role of the Father in child Development”, Ch. 3 in Trowel, J,& Etchegoyen, A (Edts) *The importance of fathers: a psychoanalytic re-evaluation*. Taylor and Francis, Nueva York.
- Villegas Lopes, M (2003) *Charles Chaplin, El genio del Cine*, Ediciones , Folio, SA, Argentina.

¹ Tal como el mismo Almodóvar lo dijera en una entrevista: “Realmente necesitaba hacer esta película. La película es una declaración de tristeza, de melancolía. Yo no sabía si me iban a entender. Tomé una decisión radical. No sé por qué lo hice. Fue casi como una reafirmación de mí mismo”. (Entrevista para *The Guardian*, 2012.) Mi opinión (Brok) es que en efecto la película se trata de la tristeza y la melancolía, y especialmente acerca de un Padre perdido. Pero también es una obra sobre la esperanza y el sentido de pertenencia, trágicamente no materializado en Benigno, pero implícitamente materializado en Marco. Dos aspectos de la personalidad de Pedro Almodóvar.

² “El padre ausente tiene un espacio, se lo recuerda no disponible” p. 58 M. Target and Fonagy, P, También sabemos, a partir de la observación de los niños, que desde una edad tan temprana como los cuatro o cinco meses, los infantes participan de intercambios triádicos y diádicos con sus padres (Stern, 1995).

³ Por cierto, no estoy dando a entender que Benigno no haya alcanzado los conflictos de la etapa edípica. De hecho, está constituido tanto en un ser pre-edípico como en un ganador edípico, tal como se lo ve en las relaciones que establece con los personajes masculinos de la película, con una excepción: Marco, a quien eventualmente le cede a Alicia ¿consciente o inconscientemente?

⁴ El movimiento “Posibilista”, en su “aspecto político y emocional, es en particular tal como suena, conlleva la creencia de que las cosas son posibles, es decir, hay esperanza, lo cual es un factor de motivación y una emoción que combate a los sentimientos de depresión. El deseo de crear de Almodóvar es uno de sus aspectos. Y muy probablemente lo ayude a mantener un equilibrio vital que de otra forma no tendría lugar en su personalidad. Soy un posibilista”, me dijo Almodóvar varias veces, una palabra que puede referirse tanto a una persona práctica como a una optimista. (Entrevista, *New Yorker*, 5 de Diciembre 2016).

⁵ Esta dinámica tiene múltiples aspectos para analizar, ya que es tanto una estrategia para acercarse a Alicia como un intento solapado de encontrar un hombre que lo conozca (tal como expongo en mi hipótesis), que lo libere de la confusión, que lo complemente de una forma competitiva a fin de obtener a su hija, quien es tanto un objeto de deseo en su fantasía como un reemplazo sustituto para una madre perdida.

⁶ He sugerido que Chaplin entró completamente en el mundo del padre cuando se casó con Oona O’Neill, quien representaba a su madre joven, ya que ella tenía 17 y él 57. Este período coincidió con la participación de Chaplin en películas habladas. (Brok, 1991, 2006a, 2006b) Además, el casamiento de Chaplin con Oona claramente fue una doble victoria edípica. Su padre, el dramaturgo Eugene O’Neill, odiaba a Chaplin. Oona adoraba a su amado, y fue su “objeto de sí mismo”. Luego de su muerte, ella se aisló y dejó de dar entrevistas. (Lynn, 1997 p.428-431 Robinson, (1985, p.519. (Brok, 1998).

⁷ Se dice que Almodóvar ha declarado que hay ciertas cosas que uno no debería ver entre amigos, haciendo alusión a la película muda incluida en el guion. También hace referencia a su identificación con Benigno.

⁸ En mi opinión, el encogimiento simboliza el hecho de que el alimento de la madre no era nutritivo y fortalecedor sino debilitante. ¿Leche mala de un mal pecho?

⁹ Su identificación con el encogido Alfredo en la película muda también demuestra esto, pero con un giro en la trama, ya que a diferencia de Alfredo, él no se mete “completamente adentro” sino solo en parte, al fecundarla como una persona individual.

¹⁰ Almodóvar comenta sobre la estructura de la película: “Yo tenía claro lo que quería hacer en esta película. Es muy sencillo de explicar. Empecé con la escena de Café Muller, de Pina Bausch. Ella justamente me dio el autógrafo que Benigno le da a Alicia en la película, hace seis años. El autógrafo era mío. La atmósfera es más oscura en esta película. Se termina con otra escena de Pina Bausch, que le da un final” Entrevista para *The Guardian*, 2012. Y según el autor, hay una doble experiencia: la de una vida no vivida por completo (Benigno) y la posibilidad de dos vidas que evolucionan de forma positiva (Marcos y Alicia).

Reseña

Freud en el cine: de lo sublime a lo ridículo

Eduardo Laso y Juan Jorge Michel Fariña | 2019

Nazareno Guerra* y Paula Mastandrea**

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Cine y Psicoanálisis: encuentros y desencuentros

Es ampliamente conocida la coincidencia histórica existente entre el surgimiento del Psicoanálisis y el del Cine, ambos hacia fines del siglo XIX, de la mano de “*Estudios sobre la histeria*” (Freud, 1895) y de la primera proyección pública del cinematógrafo a cargo de los hermanos Lumière, en el mismo año. Sin embargo, Freud asiste por primera vez al cine en un viaje que

realiza a Nueva York, en 1909, muchos años después del evento a cargo de los conocidos hermanos, y caracteriza a la obra audiovisual como un “*espectáculo de feria*”.

Esta anécdota, junto con otros datos históricos interesantes, funcionan como punto de partida para el planteo del film *Freud en el cine: de lo sublime a lo ridículo* (Laso y Michel Fariña, 2019). En él sus productores buscan retomar este vínculo entre ambas disciplinas para responder al interrogante acerca de cómo el cine ha

* nazarenoguerra@gmail.com

** mastandreapaula@gmail.com

representado a Sigmund Freud a lo largo de la historia, para así analizar el modo en que dichas representaciones proponen, indirectamente, una posición sobre el Psicoanálisis en la cultura.

Como se señala en el film, el recurrente desinterés que Freud expresó por el cine no fue correspondido por la industria audiovisual, que ha utilizado una y otra vez su imagen para representarlo. Por este motivo, la obra realiza un recorrido por más de veinte filmes y series televisivas que tienen en común haber representado a la icónica figura de Sigmund Freud.

La película entonces se plantea la siguiente empresa: ¿cómo organizar el material filmográfico disponible? ¿De qué manera otorgar un orden a las distintas representaciones audiovisuales que se han otorgado al padre del Psicoanálisis? Estas preguntas pueden pensarse como la primera dificultad metodológica con la que se encuentra esta realización audiovisual.

El cine-ensayo como apuesta metodológica

Tal como lo señala Machado (2010), el filme-ensayo implica un proceso de búsqueda e indagación conceptual. Lo que interesa en este tipo de producciones es lo que el cineasta hace con los materiales con los que cuenta -imágenes captadas por cámaras, diseñadas o generadas en una computadora, materiales sonoros, etc.-, cómo construye con ellos una reflexión rica sobre el mundo, cómo transforma todos esos materiales inertes y en bruto en experiencia de vida y pensamiento.

En esta línea, Provitina (2014) afirma que “el ensayista debe crear la estructura que hará posible la aplicación de sus ideas” (p. 42). El planteo argumentativo del ensayo cinematográfico desarrollado por Laso y Michel Fariña consiste en organizar el material relevado “*de lo sublime a lo ridículo*”, contrastando obras de una gran rigurosidad histórica y de realización, como *Freud: The Secret Passion* (Houston, 1962), con otras realizaciones que resultan más banales y carentes de profundidad, como por ejemplo *The Secret Diary of Sigmund Freud* (Greene, 1984).

La originalidad de esta película no se basa en realizar una enumeración cuantitativa sobre cómo Freud ha sido retratado en el cine, sino en organizar el material a partir de categorías que le permitan al espectador aprehender conceptualmente las diversas maneras en las que éste ha sido interpretado en la pantalla. En lu-

gar de otorgar un formato cerrado de catalogación de archivo de los films y series en cuestión, la película se divide en seis capítulos que expresan un modo posible de organizar el material relevado (así como también permite, a partir de ello, conceptualizar las potenciales futuras caracterizaciones que se realicen sobre Freud):

- Capítulo I: “Freud frente al cine”
- Capítulo II: “Retratos de Freud”
- Capítulo III: “Filmando la leyenda negra”
- Capítulo IV: “Fantasías sobre Freud”
- Capítulo V: “Freud en broma”
- Epílogo: “Freud por Freud”

Laso (2018) ha estudiado las tres modalidades para el visionado y la apreciación de una obra cinematográfica señaladas por el filósofo Alain Badiou: el juicio indistinto -en el cual se produce una evaluación del film en base a si la experiencia de su visionado fue agradable o desagradable-; el juicio diacrónico -que apunta al conocimiento acerca de la película, el director y la historia del cine, midiendo el valor estético de la producción-; y, finalmente, el juicio axiomático -que refiere a la posibilidad de pensar el film en sí mismo, en tanto objeto estético que vehiculiza una idea y abre a la pregunta por sus efectos a nivel del pensamiento. En este sentido, *Freud en el cine: de lo sublime a lo ridículo* se aparta del juicio moral, que calificaría a los 36 films que se observan a lo largo de la obra como *buenas o malas* producciones, para retomar lo que la modalidad del juicio axiomático propone: centrarse en el problema de si el film es justo respecto de lo que intenta transmitir, en este caso, acerca del psicoanálisis y su fundador. La presente obra audiovisual escapa al planteo desde una perspectiva estanca de Freud y se enfoca en el movimiento social que se ha generado alrededor de su figura, para trabajar los diversos modos en que esa conmoción ha sido asimilada al momento de realizar obras audiovisuales sobre él.

Por otro lado, existe una segunda cuestión metodológica a destacar, ya que el film en cuestión se trata de una adaptación audiovisual basada en una serie de pasajes del libro de Laso (2018) “*El ojo maravilloso. (Des) encuentros entre psicoanálisis y cine*”, fruto de la rigurosa investigación del autor sobre esta temática.

Este paso *de lo escrito a la imagen* representa un nuevo desafío que está solventado en el film con un montaje dinámico, acompañado de una banda sonora destacable, que hacen del visionado una experiencia enriquecedora y gratificante. Esta tarea no es menor, y representa quizás

la mayor dificultad a nivel de guión, ya que supone narrar de forma comprensible para cualquier espectador, un material que ha sido trabajado durante incontables horas de visionado y conceptualización. Ese esfuerzo es finalmente llevado a buen puerto, y se puede percibir en el producto final, tanto a través del ritmo dinámico de la voz en off, como también en el tono bien sostenido y argumentado del film.

A modo de conclusión, es interesante señalar que en el 2019 se cumplen ochenta años de la muerte de Freud y, tal como lo demuestra el film, su figura, que devino ícono

cultural, continúa vigente. A pesar de las críticas recibidas, el Psicoanálisis y su fundador logran siempre encontrar los resquicios necesarios para manifestarse ante el espectador, tanto en las obras más logradas y curadas a nivel cinematográfico, como en las banalizaciones audiovisuales más burdas y superficiales que se hayan llevado adelante sobre el tema. El resultado del trabajo de Laso y Michel Fariña es una pieza sumamente interesante, tanto para su uso pedagógico en ámbitos académicos, como también para el disfrute de todo aquel que desee adentrarse en los encuentros y desencuentros entre el cine y el Psicoanálisis.

Referencias

Laso, E. (2017) *El ojo maravilloso. (Des)encuentros entre psicoanálisis y cine*. Buenos Aires: Ediciones Rojo

Machado, A. (2010). "El filme-ensayo". En *laFuga*, 11. [Fecha de consulta: 2019/22/02] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>

Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. Buenos Aires: La marca editora.

Anticipo cinematográfico

América: Lo actual del trauma

Pachamama | Juan Antín | 2018

Lucía Amatriain*

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Telupaï es un niño de diez años que vive en un pueblo en la cordillera de Los Andes y que anhela convertirse en chamán. Para ello emprende junto a su amiga Naïra un viaje por tierras inexploradas de riesgos acechantes. Van en busca de un tótem perdido que es de gran valor ceremonial para su pueblo. La Pachamama es ese tótem que los protege y que ha sido confiscado por los incas. Esta búsqueda lleva a los protagonistas hacia Cuzco, la capital del imperio, asediada por los conquistadores, de manera que allí se yuxtaponen la conquista de los incas y la de los españoles.

Para saber más deberemos esperar a junio, cuando se estrene *Pachamama*, el film de animación del director

argentino Juan Antin. La película se presentó en París en diciembre de 2018 y está nominada por los Premios César del cine francés como mejor film animado. Netflix ha adquirido los derechos de su distribución por lo que se auspicia una audiencia global.

Un detalle importante: Telupaï es egoísta y vanidoso y Naïra sabia pero sumisa. La propuesta del film es que ambos personajes evolucionen en una dinámica que comprende también a la Pachamama. Ante la imposibilidad de saber cómo era la música precolombina, ya que no hay registros escritos, la banda sonora fue grabada con instrumentos precolombinos originales ofreciendo la impresión de que los gritos de las aves o el ruido del

* lu.amatr@gmail.com

viento se fundan en la música. La canción *Somos la nueva tierra* ha sido escrita por el propio director, Juan Antin, quien sostiene que la película explora los misterios de la música y la forma del universo sonoro precolombino ya que aquellas culturas consideraron a lo sonoro como puerta de entrada a los demás mundos.

¿Puede el cine tramitar aquello no simbolizado por la historia universal? ¿Mantiene alguna actualidad la enseñanza occidental acerca del 12 de octubre como la fecha en que Colón y su tripulación “descubrieron” el continente americano y exportaron así la civilización, la religión y el progreso europeo? ¿Tiene sentido seguir pensando al nativo, devenido “indio-salvaje” a partir de la nominación canónica? En aulas, costumbres y monumentos se homenajea el exterminio y la explotación de recursos naturales. En este marco, Antin señala que el film surgió como una respuesta que apunta a los más jóvenes con la necesidad de transmitir otra versión. Cabe recordar aquí la reflexión de Eduardo Galeano: “*En 1492, los nativos descubrieron que eran indios, descubrieron que vivían en América, descubrieron que estaban desnudos, descubrieron que existía el pecado, descubrieron que debían obediencia a un rey y a una reina de otro mundo y a un dios de otro cielo, y que ese dios había inventado la culpa y lo vestido, y había mandado que fuera quemado vivo quien adorara al sol y a la luna y a la tierra y a la lluvia que la moja.*”

Al subvertir la lógica del descubrimiento, Galeano enfatiza la evidencia traumática del evento que adquiere así carácter disruptivo. La categoría de *trauma* resulta imprescindible entonces, para comprender la temporalidad en juego, el quiebre identitario, el resultado del en-

cuentro con lo desconocido, con el exterminio, el exceso y la pérdida cultural.

La Pachamama es una deidad venerada, justamente por ser generadora de la vida, símbolo de fecundidad por su capacidad de producir plantas, animales, alimentos y otros medios de subsistencia del ser humano. Los orígenes de este culto se remontan a la época preincaica.

A diferencia de la actualidad, donde se explotan los recursos de la tierra hasta agotarlos, el apego a la ecología es inherente a la cultura de los pueblos nativos americanos. Para ellos, no había separación entre los seres y el mundo. La humanidad era un todo y el modo de vida se basaba en un círculo virtuoso con la naturaleza que podía durar eternamente. Es interesante pensar la responsabilidad ecológica en relación al contrapunto entre la visión espiritual de la tierra y la visión materialista, la explotación y la búsqueda de riqueza.

Los nativos americanos, arrasados en su propia tierra, viven exiliados. El lenguaje mismo no resulta una señal de identidad, un ordenamiento simbólico y pasa a inscribirse como una marca de la catástrofe. ¿Qué ocurre cuando un nativo renuncia a su lengua y empieza a “civilizarse”? El sujeto queda en un punto de desamparo primordial.

La narrativa cinematográfica permite y compromete al espectador a apropiarse de la historia para pensarla y analizarla en un sentido diferente. *Pachamama* propone abrir debates sobre las posibilidades y los límites de la escritura de una experiencia, en un intento sublime por tramitar aquello que se presenta como actual, no simbolizado.

Referencias

Galeano, E. (2011). *Los hijos de los días*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Ignacio Albornoz Fariña
Lucía Amatriain
Claudia Bernardi
Albert Brok
Alfredo Dillon
Cristian Di Renzo
Nazareno Guerra
Eduardo Laso
Paula Mastandrea
Juan Jorge Michel Fariña

ÉTICA & CINE es una revista cuatrimestral, con arbitraje internacional, editada de manera conjunta por:



Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Psicología

- Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET y Cátedra de Psicoanálisis. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba,



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Psicología

- Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones y Cátedra de Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.



UiO : **Faculty of Medicine**
University of Oslo

- Con la colaboración del Centro de Ética Médica (CME), de la Facultad de Medicina, Universidad de Oslo, Noruega.



- Con el auspicio de la Asociación de Unidades Académicas de Psicología de las universidades estatales de Argentina y Uruguay