

Cine y Democracia

“Reconocer lo propio en lo colectivo”

Entrevista realizada el 4 de julio de 2023.

Inés Vázquez

OBUVI

obuvicontacto@gmail.com

¿Cómo aparecen las memorias, la construcción de sentidos sociales en torno a pasados recientes (terrorismo de Estado) o más lejanos, en el cine “de la democracia”? ¿Qué obras considerarás relevantes respecto a este tema?

El cine argentino produjo un corpus muy grande de películas sobre la última dictadura, sobre el terrorismo de Estado y todo lo que pasó en el período dictatorial. Un corpus grande que por supuesto empieza a conformarse con la llegada de la democracia. Sin embargo, antes, en los años setenta mismos, existieron películas que permitían percibir, digamos, un clima de época y que de algún modo daban cuenta en el momento, del clima opresivo que se estaba viviendo en relación a todo lo que estaba pasando en aquellos años.

En 2011, en Memoria Abierta, yo trabajé en un proyecto, puntualmente, que consistió en elaborar un catálogo de películas sobre la dictadura, el terrorismo de Estado y la transición democrática. Trabajamos en ese proyecto, el catálogo finalmente se presentó ese mismo año, y lo logramos... El catálogo contenía 444 títulos, incluía, como decía, películas desde fines de los años setenta hasta ese momento.

¿Se puede consultar ese catálogo?

Está accesible *on line*. Fue actualizado con producciones más recientes, pero digamos, lo menciono porque es un número realmente sorprendente. De esas películas, muchas de ellas, además, logramos reunir las en un archivo.

No todas se pudieron conseguir porque por supuesto que hay películas que están perdidas. Esto tiene que ver con la manera en que trabajan o se descuidan, más bien, los archivos en nuestro país.

Menciono lo de los archivos, muy especialmente en relación con el cine, con el acervo cinematográfico, porque no puedo dejar de citar que en nuestro país no existe, al día de hoy, una cinemateca o un archivo cinematográfico nacional que se ocupe de preservar, sistematizar y dar acceso no solo a películas, si también a fuentes documentales vinculadas a las películas, lo cual es un modo de preservar un capital cultural, es un modo también de contribuir a la construcción de la memoria y, en ese sentido, el cine es un medio fundamental.

¿Qué efectos produce esta ausencia?, ¿qué potenciales, si se lograra su creación?

Por ejemplo, tampoco contamos ni disponemos de información acerca de los festivales de cine, entonces lo que predomina y ha predominado a lo largo de la historia es una ausencia de políticas estatales destinadas a preservar la historia de la cinematografía, de la labor, del quehacer cinematográfico como parte del patrimonio de nuestra cultura. Y eso implica, y está vinculado, con que no hay un lugar donde las películas se preserven en las condiciones adecuadas. No es posible acceder a ellas; muchas veces sucede —como nos sucedía mientras hacíamos el catálogo— que hay películas que ni siquiera los propios directores lograron conservarlas, entonces, no hay forma de acceder, no se sabe dónde están..., no se sabe si están... Todo eso tiene que ver con esta falta de políticas públicas que impulsen y que sostengan la construcción de un archivo público vinculado al cine y al audiovisual. Es algo realmente muy preocupante, sobre todo también si pensás que la gran mayoría de los países latinoamericanos que tienen cinematografías importantes, tienen una cinemateca. Hay cinematecas en Chile, en Brasil, en México, una cinemateca increíble, bueno y en un montón de países, y en la Argentina, al día de hoy... bueno, es una deuda pendiente y una deuda realmente enorme.

En una investigación que estoy haciendo actualmente, que tiene que ver con las democracias en América Latina, en la Argentina, pero no solamente, en Chile también, en parte de la investigación pude rastrear de forma remota, *on line*, en la cinemateca por ejemplo de Chile, donde no solo se puede acceder a datos e información de ciertas películas, sino también, ¡se pueden ver esas películas! Películas en muchos casos inhallables, películas históricas,

de momentos muy importantes de la historia chilena reciente, en relación en este caso con la dictadura y la vuelta a la democracia y los feminismos, y realmente eso es algo en lo que acá todavía hay un camino muy largo por recorrer y estamos muy atrás en ese camino.

¿Qué etapas o también lenguajes propios del cine argentino reconocés en la posdictadura?

Respecto a ese gran corpus de películas sobre la dictadura que comentaba al principio, si hubiera que hacer una suerte de mapa o pensar un poco cómo se fue dando eso, se podría decir, por ejemplo, que por un lado, si pensamos en el caso de las ficciones que abordan el pasado referido a la dictadura y sus consecuencias, hay cierto auge, podemos pensar, en los relatos, en las películas de la inmediata posdictadura, y en cambio en el Nuevo Cine Argentino, en los años noventa, el cine va a poner el foco más en cuestiones del propio presente dejando un poco de lado o desentendiéndose de alguna manera de ese pasado.

Las primeras ficciones que aparecen durante la transición democrática, de algún modo la propuesta que traían era un reconocimiento, conocer, dar a conocer lo sucedido durante la dictadura en clave de denuncia, ¿no? Había una cuestión de mostrar, de encontrar o de narrar la verdad sobre lo que había pasado. En muchos casos, eso visualmente se presentó desde una estética de la violencia, una estética excesiva de la violencia por decirlo de algún modo, la identificación en las películas se orientó más bien hacia esa figura —un poco acompañando todo el proceso que se daba socialmente— de la víctima inocente. Y esas primeras producciones proponían una búsqueda vinculada a lo emotivo. Pienso, por ejemplo, no sé, desde *Los chicos de la guerra*, *El rigor del destino* —la película de Vallejo de 1985—, *La noche de los lápices*, por supuesto. Son películas que dan cuenta... y también, por supuesto, la estoy obviando, pero tal vez es "la" película más representativa de ese período, *La historia oficial*, de Luis Puenzo, que es de 1985, son películas que se hacen en la inmediata posdictadura, que es un momento en que... es un tiempo que se asume como "el" —lo digo así como subrayado, en mayúsculas— "el presente de la democracia", y es un presente que lo que necesita es diferenciarse del pasado de la dictadura, un pasado autoritario, un pasado que se quiere dejar atrás. La historia oficial sin duda es una película muy emblemática, sobre esta profesora de Historia que al final de la dictadura toma conciencia de algún modo de lo que había pasado en ese momento, unos años atrás, o lo que estaba pasando. Fue una película

que marcó mucho la historia del cine argentino en relación con la dictadura, tuvo muchísimos espectadores, más de un millón y medio de espectadores, pero sobre todo porque tuvo una repercusión fuerte a nivel internacional porque recibió un premio de la academia, un Oscar en Hollywood.

Siguiendo con las ficciones, hay algo que sucede a fines de los ochenta y comienzos de los noventa que tiene que ver con una línea, una serie de películas que se diferencian de lo que sucedía en los primeros años con ficciones como *La historia oficial*, *La noche de los lápices*, que toman distancia de ese tipo de producciones y empiezan a plantear otro tipo de mirada hacia el pasado centrada en las continuidades entre el presente democrático y el pasado de la dictadura. Cambian el eje, si las ficciones antes se posicionaban desde “el presente democrático” y marcaban una diferencia irreductible hacia atrás; en este caso, lo que empieza a aparecer son películas que tratan de percibir no esa diferencia irreductible sino las continuidades entre esos dos momentos a través de la constitución de las identidades. Pienso en una película de Alejandro Agresti como *El amor es una mujer gorda*, también una película fundamental que fue —que es— *Un muro de silencio*, la única película como directora de Lita Stantic, *Buenos Aires viceversa* también de Alejandro Agresti. Son películas que plantean una mirada diferente, ¿no?, ya estamos en otro momento... y que también es distinto a lo que va a plantear el Nuevo Cine Argentino, que está más volcado hacia el presente de los noventa que hacia el pasado.

Y otra película que me parece que no se puede dejar de mencionar, dentro de este mapeo, pensando sobre todo en aquellas primeras décadas de los ochenta, de los noventa, es *Garage Olimpo*, de 1999, la película de Bechis, que presenta un planteo que toma un riesgo, presenta una apuesta interesante en relación con cómo aborda la representación de un centro clandestino de detención conocido como El Olimpo, un centro clandestino de la dictadura, y es interesante porque es una película que está como muy cercana, muy pegada a ese referente histórico, pero sin embargo juega, a través de ciertos procedimientos formales, y lo que busca es apelar a los espectadores, a las espectadoras, al saber de esas personas sobre lo que había pasado. Entonces, de algún modo es como que nuevamente da un giro y plantea ciertas líneas de reflexión que tienen que ser pensadas en relación con la trama del presente. O sea: ¿cómo pudo haber un campo de concentración en medio de una ciudad, donde todo el mundo estaba caminando y viendo y mirando lo que sucedía, y pasaba por delante, por la puerta? Ese es un planteo que trae la película: un centro clandestino de detención

que es vecino, que está ahí, es cotidiano, solo puede ser posible en medio de una sociedad que eligió no ver.

Y sobre esto hay una película que para mí hila más fino o expone de una manera muy lúcida la cuestión de la negación que es *La mujer sin cabeza*, la película de Lucrecia Martel, que es ya de unos años después de *Garage Olimpo*, es de 2008. Es una película acerca de esta mujer que atropella a alguien o a algo que no sabe bien qué es, como que no termina de tomar conciencia, y es una película que expone de una manera muy, muy inteligente, esta cuestión de no querer saber, de hacer la vista gorda, como se suele decir.

¿Hay otras películas que recuerdes como emblemáticas del primer período de la democracia?

Quiero mencionar una película que se asocia con la dictadura en otro sentido, que es *Camila*, la película de María Luisa Bemberg. Una película arrolladora en términos de cantidad de espectadores, que tuvo muchísima repercusión, y que es una película que fue leída —esta historia trágica de amor del siglo XIX, en la época de Rosas— que fue leída en clave alegórica en relación al pasado de la dictadura. La cuestión alegórica en relación con el “Nunca Más”, la tiranía, lo autoritario. Y hay un dato significativo en relación al contexto de producción de la película, y es que comenzó a filmarse el primer día del gobierno de Alfonsín.

Siguiendo con este panorama amplio, con este mapa de películas que refieren a los crímenes de las dictaduras y que resultan paradigmáticas de los modos o las maneras con que la sociedad en distintos momentos fue procesando ese pasado, las consecuencias y los efectos de ese pasado, en los años ochenta, una película muy importante va a ser *Juan, como si nada hubiera sucedido*, una película de Carlos Echeverría de 1987, que es muy significativa, sobre el caso del único desaparecido de la ciudad de Bariloche, que era un militante peronista, estudiante universitario. Y es una película que marca o introduce una diferencia sobre las formas subjetivas dentro del documental. Luego el cine documental, ya aumentando el número de películas —cada vez habrá más documentales a lo largo de los noventa y hasta el día de hoy— va a empezar a renovar sus temas, pensando en cuestiones de las militancias de los años setenta como la película de Andrés Di Tella, *Montoneros, una historia*; también *Cazadores de utopías* de Blaustein. Y luego ya finalizando los noventa, en ese momento hay un giro, digamos, en cuanto a que empieza a aparecer la generación de los hijos. Los hijos de los

desaparecidos que traen sus propias preguntas, sus propias cuestiones y demandas. Claramente, la película más representativa de esto es *Los rubios*, de Albertina Carri, una película realizada ya empezado el nuevo siglo, pero no solamente: también está María Inés Roqué, que hace *Papá Ivan*, *M de Prividera*, son películas que cambian el escenario porque hay un giro subjetivo, hacia narrativas del yo, y empiezan a aparecer otras cuestiones que se juegan en términos generacionales.

¿Y en fechas más cercanas qué películas podés mencionar?

Bueno, las películas son numerosas, sin duda, hasta el día de hoy hay producciones; el caso de *Argentina, 1985*... es un caso que estuvo muy en la discusión pública recientemente. No vale la pena seguir nombrando películas, pero sí me gustaría mencionar una película que tal vez no fue muy conocida acá, *Los condenados*, del catalán Isaki Lacuesta, una película que creo que es de 2010, muy interesante, que vuelve sobre la cuestión de la lucha armada desde los sobrevivientes, desde la culpa de los sobrevivientes y toda esta cuestión y este debate que en determinado momento se dio también en torno a qué significa matar, qué significa matar en una guerra, qué significa matar como una acción militante. Es una película que vuelve sobre todas estas cuestiones a partir también de la idea de los cuerpos, del entierro de los cuerpos, de lo que es tener una tumba, es una película muy, muy interesante en relación a estas coordenadas respecto a la dictadura para pensar cómo se cruzan memoria e historia. Historia, con mayúsculas.

Parece inevitable hacer una referencia a *Argentina, 1985*. ¿Qué pasó ahí? ¿Qué mostró que no se había visto antes, más allá de que hubiera sido expuesto con anterioridad?

Nombré *Argentina, 1985*, bueno, no tengo tantísimo para decir sobre esta película... ¿Qué mostró que no se había visto antes? Yo creo que lo que mostró es esa reconstrucción del juicio. Hacer una película del juicio, de ese juicio que se había filmado de otro modo, en otras condiciones; no filmado, quiero decir que el archivo que había sobre ese juicio fue visto, en algún momento, parcialmente y en la película hay una reconstrucción donde uno accede a todo ese juego. Pero bueno, más que eso, lo que puedo decir es que sin desmerecer lo que este tipo de producciones o de películas ponen en discusión, todo el mundo de pronto está hablando de esta película, la discusión pública puede ser muy valiosa. Pero hay un par de cuestiones que me parecen para pensar. Primero, la construcción del fiscal como un héroe.

El protagonista es un héroe, está construido de ese modo, se construye una identificación o está focalizada, como decimos nosotros, en el personaje de Strassera, es lo que él dice, lo que él hace, lo que él sabe, se sigue su acción, la acción avanza a partir de esta figura, y en ese sentido están como un poco corridas de lado las Madres de Plaza de Mayo, esta cuestión me parece, diría, para pensar. El rol también que tuvieron los jueces.

Ahí hay una construcción un poco forzada, tal vez, de esta figura del héroe que me parece para pensar, sobre todo porque en su trabajo —y este también es un modo de construirlo como héroe— comienza de cero a armar todo esos archivos, todas esas cosas, cuando en realidad ese modo de presentarlo está desplazando, está corriendo todo el trabajo del movimiento de Derechos Humanos, que es un trabajo de hormiga y que tuvo absolutamente mucha importancia en todo este proceso legal. Entonces, me parece que estas son cosas que no se pueden dejar de lado. Hay algo que dijo Claudia Feld, que en realidad la película sintetiza o da cuenta más de las formas de memoria que habitan nuestro propio presente, como un momento donde no hay una idea de construcción colectiva y de transmisión generacional. Eso es lo que podría decir.

Una reflexión sobre los festivales de cine, en particular sobre el Festival La Mujer y el Cine de Mar del Plata, ¿te parece parte de la construcción democrática de estos cuarenta años?

Yo creo que el Festival La Mujer y el Cine, el Festival Internacional de Cine realizado por mujeres, es un festival que sin duda es parte de la construcción democrática de todo este tiempo. Es un festival que se crea en 1988 y no puede pensarse o no hay que pensarlo como un hito —digo pensándolo desde los estudios feministas o de historia de las mujeres— sino más bien que hay que pensar (o es algo que a mí me interesa pensar) con qué articulación de procesos y de sucesos se puede inscribir la creación de La Mujer y el Cine. Y, en ese sentido, si una lo piensa de ese modo, aparece que la creación del festival requiere de la asociación de un grupo de mujeres que están pensando en cómo hacer cine, en cómo impulsar que las mujeres hagan cine, y que eso toma realmente impulso desde los espacios de encuentro y de militancia de mujeres que toman fuerza en el campo cultural argentino con el retorno de la democracia. Pienso en Lugar de Mujer, pero no solamente, son espacios donde se empieza a producir un intercambio de experiencias y, sobre todo, algo que va a ser fundamental que es el reconocimiento de lo propio en lo colectivo como base de una acción política

feminista, que venía ya, que tenía antecedentes desde principios de los setenta en relación con el cine.

La figura que conecta estas cuestiones en primer lugar, o el primer nombre que surge es el de María Luisa Bemberg, que había sido una de las fundadoras de la Unión Feminista Argentina, a principios de los setenta, que va a integrar el Comité Asesor del Festival La Mujer y el Cine, y que va a estar en todas las instancias militantes que se van dando en los años de la transición democrática. Desde Lugar de Mujer, cuando se organizan mesas para conversar acerca de la creatividad femenina, como se decía en aquel momento. Bueno, siempre aparece este nombre junto al de otras mujeres, Leonor Calvera, Sara Facio, bueno son muchos nombres. Lo que quiero decir para pasar un poco en limpio esta idea es que la creación del Festival La Mujer y el Cine contribuyó enormemente a la reconfiguración de los espacios de las mujeres en los años ochenta dentro de la cinematografía argentina.

¿Qué representó el lenguaje del cine y el dispositivo cultural del cine para las luchas de las mujeres, para los feminismos, para las mujeres de cine?

Es un momento en que el cine empieza a ser un lugar de trabajo para las mujeres —me refiero al cine profesional—, pero ese cambio que se da está en estrecha relación con las demandas feministas en el campo cultural argentino, creo yo. Si bien no es directo, porque en el Festival La Mujer y el Cine no se habla de feminismo abiertamente. Sin embargo, hay algo que toma fuerza de todos esos encuentros, de esos espacios que se empiezan a forjar en Lugar de Mujer, en el Instituto Goethe, con el retorno de la democracia y creo que es algo que no ha sido lo suficientemente pensado. Es algo en lo que vengo pensando desde hace un tiempo y en ese sentido la creación del festival La Mujer y el Cine se inscribe en un tiempo histórico preciso, que es el tiempo que inaugura la recuperación democrática. Esto aparece en entrevistas, en la prensa, cuando les hacen notas a las organizadoras del festival, en el discurso de apertura que da Susana López Merino cuando inaugura el primer festival La Mujer y el Cine. Siempre aparece esta cuestión de la democracia, del contexto, de lo importante que es este contexto para impulsar la labor... Es un cambio de época favorable para el rol de las mujeres en el cine y en la sociedad.

Hay que recordar también que todas las organizadoras que impulsaron este festival están muy comprometidas con este contexto del retorno de la democracia. Era un momento, ya se sabe, muy movilizadísimo. Se había

fundado ATEM 25 de noviembre, se funda la Multisectorial, el acto de ese mítico 8 de marzo de 1984, luego todos esos eventos organizados por DIMA (Derechos Iguales para la Mujer Argentina), ese primer congreso argentino “La mujer en el mundo de hoy”, y Lugar de Mujer, sin duda. Un lugar donde se organizaban ciclos de cine debate, y el Instituto Goethe, donde también hubo ciclos y proyecciones de películas, en este caso alemanas dirigidas por mujeres y seminarios sobre la participación de la mujer en la creación cinematográfica, pero no solamente en este lugar, también el Museo del Cine, por ejemplo, en marzo de 1984, durante ese momento tan importante para el movimiento de mujeres en nuestro país, en conmemoración del Día de la Mujer, organizó un ciclo que se llamó “La mujer en el cine argentino” donde se proyectaron películas, se hizo una mesa redonda y se discutió sobre cuestiones que tenían que ver con el trabajo de las mujeres. Se empezó a generar, de un modo muy incipiente, a pensar, cuál era el lugar de las mujeres en el cine y a generarse este espacio de circulación y de visibilidad incipiente en otras instancias, y eso luego se va proyectar, de otro modo, con otro alcance en el festival La Mujer y el Cine.

Mencioné a María Luisa Bemberg, es un nombre muy importante porque articula muy claramente la cuestión de los movimientos de mujeres y el cine que empiezan a realizar las mujeres. Hay que decir que este festival sigue realizándose hasta el día de hoy; en 2023 se realizó una edición nacional diferente a lo que se hacía en aquel primer momento por distintos motivos, y a lo largo de estos treinta y cinco años hubo muchas idas y vueltas y dificultades que afrontar, pero pudo sostener una continuidad y esto es muy importante. Es el único festival de cine de mujeres en toda Latinoamérica, que tiene una trayectoria histórica. Quienes impulsan el Festival La Mujer y el Cine fueron Susana López Merino desde Mar del Plata, María Luisa Bemberg, Marta Bianchi, Lita Stantic, Beatriz Villalba Welsh, Gabriela Massuh, Sara Facio; después, enseguida, en el primer festival mismo, se iba a sumar Annmaría Muchnik, con un rol muy activo y terminó siendo invitada a integrarse al equipo y a organizar el segundo festival y hoy en día es la actual directora. También se van a sumar Graciela Maglie, Clara Zappetini. Alicia D'Amico también estuvo. El festival es un lugar muy importante, por el que pasaron cineastas de gran reconocimiento a nivel internacional; impulsó la carrera de las jóvenes y más allá de esto, yendo a lo que planteaba al comienzo, yo creo que sin duda está vinculado con la vuelta de la democracia y todo lo que trajo y lo que hizo posible la movilización vinculada a los movimientos de mujeres, a los feminismos.

¿La Mujer y el Cine tuvo respaldo institucional en sus comienzos?

El festival tuvo mucho apoyo de distintas agencias estatales, entre ellas la Subsecretaría de la Mujer, donde estaba Zita Montes de Oca, que dio mucho apoyo y también auspició el festival y todo esto ayudó a que fuera posible y también a recuperar, en cierto modo, parte del trayecto iniciado por feministas en la década anterior. Esto por ahí no es tan explícito, pero si vos mirás cómo se fueron dando los acontecimientos, me parece que es indudable.

Luego de las primeras ediciones independientes, La Mujer y el Cine estuvo alojado en el Festival de Cine de Mar del Plata entre 1996 y 2006, a lo largo de diez ediciones, contó con una sección especial dentro del festival hasta que luego, tuvo que irse. Respecto al Festival Internacional de Cine de Mar del Plata no sé si puede pensarse en relación con el retorno de la democracia porque este festival estaba suspendido y se volvió a realizar en 1996, luego de varios años de ausencia, más de dos décadas, fueron veintiséis años; es decir que no solo no estaba vigente en la década de 1980 al momento del retorno democrático, sino que cuando vuelve a realizarse está claramente asociado a la gestión del gobierno de Menem.

Cine y Democracia, ¿qué escenas de cine se te aparecen al pensar este período de cuatro décadas?

Si tuviera que elegir una escena, una escena que se me viene siempre a la cabeza cuando pienso en el cine argentino y la dictadura, sin duda es la escena final de *Un muro de silencio*, la película de Lita Stantic. Es una escena donde específicamente, además, en el plano final hay una mirada a la cámara muy fuerte de la joven, de la chica, que produce una interpelación muy fuerte que de algún modo marca ese traspaso generacional de su madre hacia ella, y también, en juego con los espectadores. Digo que marca ese traspaso generacional en los procesos de memoria sobre la dictadura.

¿Cuáles te parecen las deudas pendientes de la democracia como forma política de gestión para con el cine?

Me parece que tiene que ver con poder concretar y sostener una cinemateca nacional donde se pueda preservar nuestro cine como parte de nuestro patrimonio histórico y cultural, donde eso también fomente nuevas investigaciones, donde eso permita una mayor accesibilidad a ese acervo cinematográfico. Me parece que esa es una deuda pendiente, claramente, para con nuestro cine.

Marcela Visconti

Doctora en Teoría e Historia de las Artes y magíster en Comunicación y Cultura por la UBA. Profesora Titular de Análisis, Crítica y Estudios sobre Cine (FFyL-UBA) e investigadora del Instituto de Investigaciones de Estudios de Género (IIEGe-UBA). Autora de *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)* (2017), y compiladora, junto a Julia Kratje, de *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg* (2020).